



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

## **Instrumentalrytmik**

En studie av instrumentalpedagogers  
syn på lärande i instrumentalrytmik och vad den kan ge  
eleverna på kortare och längre sikt

Karin Amin

Kurs: LEV300  
Handledare: Jan Eriksson  
Examinator: Katarina A Karlsson  
Termin: Vt 2015

## **Abstract**

**Titel:** Instrumentalrytmik. En studie av instrumentalpedagogers syn på lärandet i instrumentalrytmik och vad den kan ge eleverna på kortare och längre sikt.

**Författare:** Karin Amin

**Termin och år:** Vt 2015

**Kursansvarig institution:** Högskolan för scen och musik

**Handledare:** Jan Eriksson

**Examinator:** Katarina A Karlsson

**Nyckelord:** rytmik, instrumentalrytmik, lärande, instrumentalundervisning, kulturskola

### **Sammanfattning:**

Syftet med denna uppsats är att se vilka färdigheter barnen får med sig från instrumentalrytmikundervisning. Jag undersöker hur instrumentalpedagoger ser på lärandet och om de upplever någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentalrytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning. Insamlingen av data har skett genom kvalitativa samtalsintervjuer av fyra instrumentalpedagoger och i resultatpresentationen summeras pedagogernas svar tematiskt. Respondenterna beskriver instrumentalrytmiken som ett lustfyllt sätt att lära sig att spela på, då många olika moment vävs in i undervisningen och att det är en långsam progression i lärandet. Den stora skillnaden mellan vanlig instrumentalundervisning och instrumentalrytmik är att i instrumentalrytmiken använder man rörelse vid inlärning och rummet i högre grad. Det finns en helhetssyn på individen och musiken i instrumentalrytmiken där det inte är lika mycket fokus på det instrumenttekniska. Det är svårt att dra någon slutsats på om det blir någon skillnad på längre sikt för de elever som har undervisats i instrumentalrytmik då det är så många andra faktorer i barnets liv som spelar in. Att spela i grupp är något som gör att eleven i högre grad fortsätter att spela och då instrumentalrytmiken sker i grupp kan det ha en påverkan att de fortsätter att spela och vidare skolas in i orkester eller ensembleverksamhet. Vid vilken ålder eleverna börjar att spela och i hur hög grad föräldrarna är engagerade i barnens musikundervisning är andra faktorer som spelar in och som diskuteras i denna uppsats.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING:

Författarens tack.....	4
<b>1 INLEDNING</b>	
1.1 <b>Bakgrund</b> .....	5
1.2 <b>Syfte, frågeställningar och avgränsningar</b> .....	6
1.3 <b>Rytmik och kultur- musikskolebakgrund</b> .....	6
1.3.1 Kort rytmikhistorik.....	6
1.3.2 Rytmik i Sverige och i Kultur- musikskolan.....	7
1.3.3 Kort Kultur- och musikskolehistorik.....	7
1.4 <b>Teoretisk anknytning</b> .....	8
1.5 <b>Tidigare forskning</b> .....	10
1.6 <b>Metod och material</b> .....	12
1.6.1 Val av metod.....	12
1.6.2 Tillvägagångssätt.....	12
1.6.3 Tolkningsmetod och analys .....	13
1.6.4 Etisk hänsyn.....	14
<b>2 RESULTATREDOVISNING</b>	
2.1 <b>Presentation av respondenterna</b> .....	14
2.2 <b>Respondenternas svar på vad instrumentalrytmik är</b> .....	14
2.3 <b>Innehållet i undervisningen och respondenternas syn på lärandet</b> .....	14
A. Instrumentet.....	15
B. Sång och rörelse.....	16
C. Teori.....	17
D. Den sociala aspekten.....	18
E. Ålder och föräldramedverkan.....	19
2.4 <b>Ser respondenterna någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentalrytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning?</b> .....	20
<b>3 RESULTATDISKUSSION</b>	
3.1 <b>Respondenternas svar på vad instrumentalrytmik är</b> .....	23
3.2 <b>Innehållet i undervisningen och respondenternas syn på lärandet</b> .....	23
A. Instrumentet.....	23
B. Sång och rörelse.....	24
C. Teori.....	24
D. Den sociala aspekten.....	25
E. Ålder och föräldramedverkan.....	26
3.3 <b>Ser respondenterna någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentalrytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning?</b> .....	26
<b>4 AVSLUTNING</b>	
4.1 <b>Avslutande diskussion och slutsats</b> .....	28
4.2 <b>Vidare forskning</b> .....	29
<b>Referenser</b> .....	30
<b>Bilaga-intervjumanual</b> .....	31

### ***Författarens tack***

*Jag vill rikta ett stort tack till de fyra respondenter som har ställt upp på intervju och bidragit till denna uppsats! Jag vill också tacka min handledare som har hjälpt mig på ett så bra sätt att komma vidare i skrivandet. Slutligen vill jag tacka min käre make för att han har lyssnat på alla mina funderingar och varit mitt bollplank.*

*Karin Amin, maj 2015*

# 1 INLEDNING

## 1.1 Bakgrund

Instrumentalrytmik är något som har vuxit fram på våra kulturskolor i landet de senaste åren, inte minst på den kulturskola där jag själv arbetar. Vi har undervisning i träblåsrhythmik, brassrhythmik, fiolrhythmik och cellrhythmik. Det finns även planer på att starta pianorhythmik och gitarrhythmik.

Rhythmik har funnits i många år som ett ämne på kulturskolor och ofta som ett förberedande år för att sedan börja att spela ett instrument. Det nya med instrumentalrhythmik är att man integrerar instrumentalundervisningen med rhythmik och barnen börjar då ofta att spela i yngre åldrar än i vanlig instrumentalundervisning, och undervisningen sker också i större grupper.

Då jag själv har arbetat som rytmiklärare i snart 20 år är jag väl förtrogen med vilka möjligheter rytmiken ger i det pedagogiska arbetet med barn. Att använda sig av rytmikmetodens övningar då man involverar hela kroppen i att utveckla sin musikalitet och kombinera det med att bli förtrogen på ett instrument är för mig ett självklart bra sätt att börja spela på. Då jag i några år arbetat tillsammans med instrumentallärare i främst blåsrhythmik, men även i stråkrhythmik har jag varit med om att bygga upp denna verksamhet på vår kulturskola och har sett hur barnen utvecklas under det året jag får vara med som rytmiklärare. Men vad händer med eleverna sedan? Det har jag blivit nyfiken på. Vad är det barnen får med sig från ett år i instrumentalrhythmik? Vad är det vi vinner med instrumentalrhythmiken om man jämför med vanlig instrumentalundervisning? Hur lär sig ett barn att spela med hjälp av rhythmik? För att kunna ta reda på vad man vinner med rhythmik i undervisningen behöver man jämföra med vanlig instrumentalundervisning så jag bestämde mig för att undersöka hur instrumentallärare ser på rytmikundervisningen. De får ju sedan följa eleverna i förhoppningsvis många år till. Vad ser de för skillnader på elever som har gått i instrumentalrhythmik och de som inte har gjort det? Vilka färdigheter får de i instrumentalrhythmiken? Får eleverna lättare eller svårare för olika moment i undervisningen sen när de går vidare in i den vanliga instrumentalundervisningen?

## 1.2 Syfte, frågeställningar och avgränsningar

Syftet med detta arbete är att visa vad instrumentalpedagoger ser att eleverna lär sig i instrumentalrytmik och om de ser några skillnader på de elever som har gått i instrumentalrytmik och de som har gått i vanlig instrumentalundervisning. Undersökningen gör inga anspråk på att ge en heltäckande framställning av innehållet och lärandet i instrumentalrytmik och i vanlig instrumentalundervisning utan handlar just om pedagogernas syn. Eftersom jag har ett nära samarbete med instrumentallärare är jag intresserad av just detta för utvecklandet av instrumentalrytmiken och även av den vanliga instrumentalundervisningen. Denna uppsats kommer inte att gå in på de neurofysiologiska och neuropsykologiska teorierna i lärandet. De sociala, kulturella och ekonomiska omgivningsfaktorerna som kan påverka undervisningen kommer jag heller inte att gå in på.

Mina frågeställningar är:

- Hur uppfattar instrumentallärare elevernas lärande i instrumentalrytmik jämfört med vanlig instrumentalundervisning?
- Upplever instrumentallärarna några skillnader mellan de elever som har gått i instrumentalrytmik och de som inte har gjort det? I så fall vilka?

## 1.3 Rytmik och kultur- och musikskolebakgrund

### 1.3.1 Kort rytmikhistorik

Rytmik är en musikpedagogisk metod som grundades av Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Sundin beskriver i *Barns musikaliska utveckling* (1984) att Jaques-Dalcroze var verksam som lärare vid konservatoriet i Genève där han mötte elever som hade olika musikaliska svårigheter. Eleverna kunde vara duktiga speltekniskt men saknade känsla och uttryck i sitt spel. Jaques-Dalcroze upptäckte olika samband mellan spel och grovmotorik t.ex. att elever som hade svårt att spela i en jämn puls också hade svårigheter att gå i jämn puls. Jaques-Dalcroze utgick från att kroppen är musikens primära instrument och med hjälp av rörelseövningar kan man träna upp en ökad känslighet för musikens olika element. Genom att göra rörelseövningar där man får använda hela kroppen för att öva olika musikaliska parametrar såsom rytm, puls, crescendo/diminuendo men också konstnärligt uttryck blir individen medveten om sig själv både fysiskt, psykiskt och konstnärligt. Jaques-Dalcroze utgick från elevernas naturliga och spontana rörelser som kunde vara att gå i olika tempi och notvärden, klappa rytmer och att improvisera rörelser till musik. (Sundin, 1984)

Det krävdes en samordning av muskler och nerver och en balans mellan kropp och själ.  
(Jaques-Dalcroze, 1997, s.8, baserad på 1920 års utgåva).

Så småningom utarbetade Jaques-Dalcroze rytmikmetoden som alltså innebar att hela människan, både kropp, sinne och själ skulle samverka vid inläring. Rytmikmetoden består av tre huvudmoment:

- Metrik- innebär att puls och rytm tränas med hjälp av kroppsrörelser och man utvecklar ett kroppsligt rytmmedvetande.
- Solfège - är sångbaserad gehörsträning med handrörelser där man övar upp ett tonmedvetande genom samverkan av öra, röst och muskelminne.
- Improvisation - där förmågan att frasera och nyansera tränas och den skapande förmågan utvecklas (Bertolotto, 1984). Jaques-Dalcroze betonade det egna skapandets betydelse och

menade att barns nyfikenhet och naturliga behov av att skapa är något grundläggande för människor i alla åldrar.

Rytmikpedagogiken har sedan utvecklats på olika sätt och följt med sin tid, så idag kan man enkelt säga att rytmik innebär att ”rörelserna ska fungera som verktyg vid lärande och vid uppfattningen av musik” (Verneresson, 2013, s.32).

Jaques-Dalcroze omprövade ständigt sina pedagogiska tankar och uppmanade sina lärarstudenter att själva söka vidare och hitta egna arbetssätt att anpassa metoden efter undervisnings situationen, studenternas elever, tiden och samhället (Nivbrant Wedin). Därför kan rytmikundervisningen se olika ut från pedagog till pedagog. Att alltid ha målet med varje övning i åtanke är något som är grundläggande för rytmikpedagogiken och det påverkar sen innehållet.

### **1.3.2 Rytmik i Sverige och i Kultur- musikskolan**

År 1926 startade Karin Fredga (1884-1972) den första rytmikskolan i Sverige i Stockholms konserthus och bara några år senare den första rytmiklärarutbildningen. Skolan fick statsbidrag och blev erkänd och mellan år 1933-1959 utbildades 26 rytmiklärare på Institute Jaques Dalcroze i Stockholm. Rytmiken började att spridas i Sverige och samtidigt ökade behovet av utbildade rytmiklärare i och med utvecklingen av de kommunala musikskolorna. 1960 godkände skolöverstyrelsen (SÖ) startandet av en 3-årig rytmiklärarutbildning med statsbidrag och 1978 fanns det rytmiklärarutbildningar på de tre stora musikhögskolorna i Stockholm, Göteborg och Malmö. (Nivbrant Wedin, 2011)

Rytmikmetoden utvecklades från början till att hjälpa vuxna elever att utveckla sin musikalitet, men idag är den i huvudsak mest tillämpad i det musikpedagogiska arbetet med yngre barn på våra kultur- musikskolor och grundskolor, men finns även på gymnasier, folkhögskolor och högskolor. Rytmikundervisning används på många kultur- och musikskolor som förberedande undervisning i musik innan man börjar att spela ett instrument. Man fokuserar på det allmänmusikaliska där sång, rörelse och spel på rytminstrument är basen för att öva, rytm, puls, tonhöjd, dynamik och andra musikaliska element. Men många kultur- musikskolor erbjuder också instrumentalrytmik. Instrumentalrytmik innebär att man lär sig att spela ett specifikt instrument genom rytmikmetoden.

### **1.3.3 Kort kultur- musikskolehistorik**

Den svenska kommunala musikskolan startade på 1940-talet men det var först under 1960-talet den fick en stor spridning. Det allmänna målet med den kommunala musikskola var att alla barn skulle ges möjlighet till att utveckla ett instrument- eller sångkunnande oberoende av ekonomisk, kulturell eller social bakgrund. Tidigare, innan musikskolorna startade, hade endast vissa barn och ungdomar fått möjligheten att få undervisning i musik eller sång genom militärmusiken, kyrkan eller genom privat undervisning.

Under 1980-talet började musikskolorna breddas till att omfatta även andra estetiska verksamheter såsom bild, dans eller teater mm. Därför har vi idag 153 kulturskolor av landets 278 tidigare kallade musikskolor.

Den svenska kommunala kultur- musikskolan är helt kommunal, styrs av kommunala beslut och bedrivs med kommunala resurser, vilket betyder att det kan se olika ut från kommun till kommun. (SMOK 2015)

En sammanfattning av de svenska kultur/musikskolornas mål idag enligt SMOK är:

- Ge kunskaper i musik och utveckla elevens färdigheter så att eleven själv kan utveckla ett personligt, lustfyllt utövande oavsett om målet är att bli professionell- eller amatör musiker.
- Bidra till lokal tillväxt och utveckling

- Stärka det lokala kulturlivet
- Bidra till obligatoriska skolans utveckling genom att stärka estetiska lärprocesser

SMOK, Sveriges Kultur- och Musikskoleråd är en intresseorganisation där medlemmarna består av landets kommuner representerade av den lokala kultur- eller musikskolan. Smok arbetar med utveckling, opinionsbildning, utbildning och faktainsamling.

#### 1.4 Teoretisk anknytning

Jaques-Dalcroze delade som många andra framstående pedagoger och konstnärer under sekelskiftet antikens synsätt på människan. Italo Bertolotto (1984) som blev utbildningsledare för den nya rytmikutbildningen vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm 1978 skriver i boken *Jaques-Dalcroze* att Jaques-Dalcroze likt antikens ideér såg musiken som en del av en högre konst som innefattade dans och poesi och att konsten är ett uttryck för individens enhetlighet och totalitet. Människan skulle genom denna syn bli medveten om sina individuella uttrycksmöjligheter och det skulle stimulera till att frigöra personligheten. Under förra sekelskiftet pågick också en humanistisk och pedagogisk revolution där nya rön om barns utveckling bidrog till utvecklande av nya undervisningsmetoder. Exempel på andra samtida pedagoger är Maria Montessori, Isadora Duncan, Ellen Key och Rudolf Steiner. (Nivbrant Wedin, 2011) Vilken musikpedagogisk syn hade då Jaques-Dalcroze på människan?

Det är överhuvudtaget så, att kroppens egna fysiologiska förutsättningar har avgörande betydelse vid utformningen av musikaliskt rytmiska rörelser. På samma sätt som man anser att absolut gehör är något medfött, på samma sätt finns individer som har ett naturligt sinne för rytmen. Rytmen finns, så att säga inne i människan. (Bertolotto, 1984. s.39)

Bertolotto beskriver att Jaques-Dalcroze menade att puls och rytmkänsla är något man kan träna upp, men att han samtidigt ansåg att vi har olika förutsättningar. Jaques-Dalcroze menade också att behovet av att skapa är gemensamt för alla barn, och den dalcroziska lärans främsta syfte är att främja individuell/social, estetisk och konstnärlig upplevelse.

När Jaques-Dalcroze hade börjat utforma sin metod utarbetade han förslag på hur man skulle reformera musikundervisningen i skolan, skriver Bertolotto. Reformen byggde på en bred satsning där alla skulle ges samma möjligheter att förvärva kunskaper i musik. Ett huvudmål var ”att inte kräva från elever mer än de förmår ge”. Jaques-Dalcroze var också emot att man skulle börja lära sig att spela ett instrument, en så kallad specialisering innan man hade lärt känna musiken med hela sitt väsen genom metodens olika övningar.

Jaques-Dalcroze var tidigt inspirerad av Pestalozzis (1746-1827) pedagogiska tankar. Pestalozzi var en föregångare inom det pedagogiska området och ansåg att lärandet skulle börja med praktiska erfarenheter innan de kopplas till teori och betonade vikten av att börja i det enkla och fortsätta med det sammansatta. Nivbrant Wedin (2011)

Jon-Roar Bjørkvold är professor i musikvetenskap vid Oslo Universitet och beskriver i sin bok *Den musiska människan* (1991) att ljud, rörelse och rytm är alla människors grundelement som finns präglade i vår kropp och i våra sinnesorgan långt innan vi föds. Han beskriver att barn lär sig interaktivt med helheter och sammanhang, via spontana processer. På samma skickliga sätt som barnen lär sig sitt modersmål kan man överföra det till musikinlärning: intonationsnyanser, rytmer, dynamik, fraseringar, tempi. I kommunikation med vår omvärld utvecklar vi ständigt vårt musiska språk menar Bjørkvold. Begreppet musisk kommer av det grekiska ordet mousiké och innefattar musik, dans och diktning som en odelbar helhet och där musernas uppgift i den grekiska mytologin var att uttrycka skapelsen. Bjørkvold säger också att det är mycket i vårt samhälle som hindrar barnen från att utveckla sitt musiska språk. Han beskriver att när barns suveräna inlärningsresurser blir föremål för vuxnas förväntningar och önsknings, sätter den pressen upp hinder för barnens utveckling. Barn ska inte utsättas för vuxnas specialiseringstänkande och akademiska pedagogik för



tidigt vare sig det handlar om skolgång eller instrumentalundervisning.

”Det är inte så enkelt att det finns en genväg till att bli stor musiker genom så tidig instrumentstart som möjligt. Mozart har inget som helst musikpedagogiskt bevisvärde i detta sammanhang.” (Bjørkvold, 1991) Bjørkvold menar att det finns stor risk att ta död på barns glädje i att få spela ett instrument genom att börja spela för tidigt. Det krävs en viss mognad, bland annat att finmotoriken är utvecklad och samspel mellan höger och vänster hjärnhalva ska ha kommit en bit på väg för att man ska kunna utveckla ett instrumentspel med glädje. Han menar också att det traditionella sättet att undervisa på instrument som innebär ensamövning och ett parmöte med instrumentalläraren en gång i veckan inte är meningsfull för ett barn, då hen behöver ett socialt sammanhang bland andra barn för att kunna känna motivation till att vilja lära sig mera.

Nivbrant Wedin är lektor i rytmik vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm och skriver i sin bok *Spela med hela kroppen* (2011) att rytmiken brukar beskrivas som en helhetspedagogik eftersom den involverar både kropp, intellekt och känslor. Genom att man involverar flera olika sinnen såsom det auditiva, det visuella, det taktila (känslan) och det kinestetiska sinnet (muskelsinnet) i lärandet så ger det en större och djupare förståelse. I rytmiken arbetar man med det allmänmusikaliska och använder sång, rörelse och spel på rytminstrument för att öva, rytm, puls, tonhöjd, dynamik och andra musikaliska element. I rytmikundervisningen handlar det om att vara aktiv, att utföra en praktisk handling, då man inte bara är en passiv mottagare i undervisningen utan en aktiv medspelare. När man gör saker praktiskt och kroppsligt är det lättare att lära sig och förstå hur något fungerar. ”Learning by doing” är ett pedagogiskt begrepp som ofta används idag och betyder upplevelsebaserad inläring som härstammar från John Dewey (1859-1952) och illustrerar också det aktiva lärandet. Nivbrant Wedin menar också att rytmikmetoden kan användas i många olika sammanhang eftersom arbetssättet ger många sidovinster, som att utveckla skapande förmåga, samarbete, koncentration och kroppsuppfattning. Hon menar att rytmikmetoden i hög grad är aktuell idag. I *Grundskolans läroplan* (LGR 11: skolans värdegrund och uppdrag) beskrivs att:

Eleverna ska få uppleva olika uttryck för kunskaper. De ska få pröva att utveckla olika uttrycksformer och uppleva känslor och stämningar. Drama, rytmik, dans, musicerande och skapande i bild, text och form ska vara inslag i skolans verksamhet. En harmonisk utveckling och bildningsgång omfattar möjligheter att pröva, utforska, tillägna sig och gestalta olika kunskaper och erfarenheter. Förmåga till eget skapande hör till det som eleverna ska tillägna sig.

Upplevelsen står i centrum för att tillägna sig kunskaper i grundskolans läroplan, och genom att få utforska och göra, alltså använda kroppen gestaltar sig olika kunskaper. Detta stämmer väl överens med Jaques-Dalcroze grundtankar.

Instrumentalundervisningen i musik- och kulturskolan är präglad av sin historia. Rostvall/West beskriver i boken *Handlingsutrymme* (1998) att musikundervisningen som bedrevs innan kommunala musikskolans framväxt var av två olika traditioner. Den ena är den borgerliga tradition som var instrumentalundervisning med professionella lärare där det musikaliska verket och behärskan av specifika instrumenttekniska färdigheter var det centrala. I undervisningen går man från det abstrakta notläsandet till det konkreta musicerandet och läraren är den som talar om när eleven gör rätt eller fel. Elevens musikaliska begåvning anses ha mycket stor betydelse för resultatet av undervisningen. Den andra traditionen är den folkliga. Där är tyngdpunkten på samspel och social kommunikation och musiken har ofta en funktion, till exempel som dans och spelmansmusik. Det är mer fokus på den musikaliska helheten, gehörsspel och improvisation. Man lär genom att göra och eleven har stor möjlighet att påverka innehållet i lektionerna. På musikhögskolorna är det den borgerliga traditionen som har legat till grund för undervisningen, men på 60- och 70-talet reformeras musikhögskolan och den folkliga traditionen flyttade då in för att möta samhällets förändringar, och pedagogiken har sedan anpassats efter olika behov. Idag är det många pedagoger som rör sig mellan de båda traditionerna i sin undervisning beroende på målsättningen med undervisningen och elevernas inriktningar. Dock finns det också många pedagoger som lär som de själva blivit lärda. (Rostvall/West 1998)

När jag i denna undersökning talar om den traditionella instrumentalundervisningen är det med vetskap om att den kan se olika ut för varje pedagog beroende på vilken/vilka traditioner som ligger till grund för hur just den pedagogen undervisar.

Att börja att spela ett instrument är till glädje för många barn och kan bli ett värdefullt redskap för skapande och uttryck. Allt musikaliskt utövande sker via kroppen, motoriken är ju en förutsättning att överhuvudtaget få ljud i instrumentet och när man ska lära sig att spela ett instrument är motorik och koordination en viktig och stor del av undervisningen. När det gäller motorik i instrumentalundervisningen handlar det ofta om att träna finmotorik och att så småningom automatisera rörelsemönster och sekvenser i spelet för att kunna frigöra kapacitet från hjärnan för att kunna lägga fokus på det musikaliska uttrycket och att lyssna på sina medspelare.

Automatisering är ett kroppsminne som innebär att när man gjort en rörelse många gånger blir den automatiserad, vilket innebär att den styrs från en lägre nivå i hjärnan. (Nivbrant Wedin, 2011) Hur kroppen förhåller sig till instrumentet med hållning och balans är också viktiga faktorer när eleven lär dig att spela. När det gäller kroppsrörelser för att öva t ex puls, rytm och tonhöjd, är min erfarenhet att man sällan kopplar det ifrån instrumentet och att man inte använder sång och rörelse i rummet på samma sätt när man övar olika musikaliska element så som man gör i rytmiken. Det är instrumentet som är i centrum och det är genom instrumentet eleven tränar t ex puls och rytm. När jag nämner vanlig instrumentalundervisning så syftar jag på instrumentalundervisningen i kultur- och musikskolan som ofta består av två-fyra elever i grupp men ibland av individuell lektion.

## 1.5 Tidigare forskning

Här följer tidigare forskning kring instrumentalmusik:

Kristina Holmberg är utbildad musiklektör och universitetslektor vid Högskolan i Halmstad och har skrivit en uppsats som heter *Instrumentalundervisning med rytmik som grund*, (Kristina Holmberg 2003). Hennes arbete handlar om att beskriva en utvecklingsprocess på hennes dåvarande arbetsplats, Laholms musikskola och den ger en intressant bild av hur förändringsarbetet på en musikskola kan se ut. Holmberg har många egna teorier om skillnaden mellan instrumentalmusikundervisning och vanlig instrumentalundervisning som hon vill se om de blir bekräftade i hennes undersökning. Underlaget till undersökningen är en försöksverksamhet i instrumentalmusik som hon initierar på sin arbetsplats. I min undersökning vill jag dels likt Holmberg se på lärandet i instrumentalmusiken, men också se vad det gör för skillnad för eleverna i ett längre perspektiv. Holmberg beskriver att instrumentalmusiken är en gruppmetod, där eleverna lär sig att spela tillsammans, att vara en del av en större helhet där man både får anpassa sig till de andra i gruppen men också träda fram och leda gruppen. På det viset bygger man upp en social gemenskap i gruppen. Hon beskriver också lärandet i instrumentalmusiken, där man fokuserar på det musikspecifika såsom sång, rörelse, samspel, lyssnande och musikalisk upplevelse, men också på det allmänpedagogiska som till exempel uppmärksamhet, samarbete, koncentration och koordination. Holmberg menar också att de instrumentspecifika momenten tränas indirekt som en del av det musikspecifika och allmänpedagogiska momenten. Hon jämför med den vanliga instrumentalundervisningen där det i högre grad fokuseras på det instrumentspecifika lärandet och gör en sammanfattning av vad flöjtritmiken i Laholm har som inte den traditionella instrumentalundervisningen har. Instrumentalmusiken fokuserar på elevernas upplevelser och den musikaliska helheten och eftersträvar att nå alla barn. Den bygger på social gemenskap genom gruppundervisning och eftersträvar holistisk kunskap. Med det sistnämnda menar författaren att kunskapen når djupare för att man använder kroppen och olika perceptionsvägar i undervisningen. Holistisk kunskap betyder alltså en djupare mer förankrad kunskap. Kristina Holmberg beskriver också i en intervju (*Fotnoten 2004-06-18*) att rytmiken ger barnen en helhetsupplevelse av musik där tonvikten är på puls och rytm, och att de tillägnar sig musikens grunder med hela kroppen. Hon beskriver att musikglädjen och musikupplevelsen är det viktigaste och i musikglädjen kan sången eller rörelsen vara lika viktiga uttrycksmedel som instrumentet. Hon menar också genom att använda flera perceptionsvägar, det auditiva, visuella, kinestetiska, taktila och känslomässiga

medför att läraren lättare når eleverna oavsett hur de lär sig.

I Johanna Levins uppsats *Rytmikstart-en kvalitativ studie av instrumentalförberedande rytmikundervisning vid kommunala musikskolan* (2011) beskriver hon att lärarna i hennes undersökning ibland kunde hamna i konflikt vad gäller innehållet i lektionerna, då instrumentalläraren, som själv kallar sig lite av en traditionalist inte tyckte att vissa moment i undervisningen var relevanta, medan rytmikläraren ville ha ett mer lekfullt förhållningssätt till exempelvis instrumentet. Samma instrumentallärare såg dock en stor vinning med att eleverna fick träna puls och rytm innan de började spela i vanlig instrumentalundervisning. På frågan om de ser någon skillnad på de elever som har gått i blås-lek och de som inte har beskriver läraren att de som har gått i blås-lek är lite ”friare i sinnet” och att de med större framgång mognar i sitt spel. De slutar heller inte att spela i lika hög grad som de som inte har gått blås-lek gör. Behovet av att rekrytera fler elever till blåsinstrument, snarare än intresse för rytmikpedagogiken, ledde till att blåsrytmiken startades i Södertälje, framgår av Levins uppsats.

Emelie Ek har i sin uppsats *Rytmikundervisning för nybörjare i musik* (2013) gjort en studie i att undersöka rytmikens eventuella påverkan på nybörjarelever i instrument. Hon själv ledde rytmiklektioner i 8 veckor á 40 min med en grupp elever och det fanns en kontrollgrupp som lärarna sen kunde jämföra med. Lärarna kunde inte se några tydliga effekter av rytmiken och författaren drar slutsatsen att studien pågick för kort tid för att man skulle kunna peka på en konkret utveckling hos eleverna.

Rickard Samuelsson undersöker i sin uppsats *Att röra sig med instrument, en omöjlighet? Integrering av rytmikämnet på enskilda lektioner* (2013) vad man kan vinna pedagogiskt genom att integrera rytmikämnet på enskilda instrumentallektioner. Han har intervjuat instrumentalpedagoger som har viss rytmikutbildning. Undervisningen som bedrivs med rytmikinslag är nästan alltid gruppundervisning där syftet är att skapa gemenskap mellan eleverna så att de vill fortsätta att spela. Han menar att det har blivit ett sätt för lärarna att rekrytera elever till de mindre populära instrumenten och ifrågasätter om det är det viktigaste syftet med rytmikundervisning?

## 1.6 Metod och material

### 1.6.1 Val av metod

Metoden jag har valt att använda i min undersökning är kvalitativ samtalsintervju, då den ger större möjlighet att gå djupare in i frågeställningarna än vad en enkätundersökning gör. Då min undersökning handlar om att synliggöra pedagogernas tankar och observationer kring sin undervisning passar samtalsintervju bättre än enkätundersökning. Enligt *Metodpraktikans* (Esaiasson/Gilljam/Oscarsson/Wängnerud, 2012) beskrivning av samtalsintervjuer är min undersökning en kombination av informantundersökning och respondentundersökning, med tonvikt på respondentundersökning. De intervjuade pedagogerna är i huvudsak respondenter eftersom mina frågeställningar handlar om hur lärarna ser på elevernas utveckling och lärande i instrumentalrytmiken. De är informanter då jag ställer frågor som handlar om vad de gör på lektionerna. Jag har använt mig av en intervjumall med tematiska frågor, vilket innebär att intervjuerna är semistrukturerade där jag kan anpassa mina frågor efter den aktuella situationen och jag får då också en möjlighet att ställa följdfrågor. Eftersom jag vill undersöka vad skillnaden eventuellt blir för de elever som går instrumentalrytmik med de som går i vanlig instrumentalundervisning så var det viktigt att respondenterna hade lång erfarenhet både av instrumentalrytmik och instrumentalundervisning. Så avgörande för mina val av respondenter var att de skulle besitta god kunskap och erfarenhet av ämnet. Resultatet blev att tre respondenter har mellan 13-16 års erfarenhet av instrumentalrytmikundervisning och mellan 15-25 års erfarenhet av instrumentalundervisning. En respondent har sju års erfarenhet av instrumentalrytmik och 35 år av instrumentalundervisning. Eftersom jag också vill komma åt lite olika uppfattningar om instrumentalrytmikens betydelse valde jag respondenter som undervisar i olika instrument. Utfallet blev två pedagoger i fiol, en pedagog i tvärflöjt/saxofon och en pedagog i trumpet. Då det företrädesvis finns mest instrumentalrytmik på stråkinstrument och blåsinstrument valde jag att koncentrera mig på dem. Att intervjuar fyra pedagoger kan ses som få ur ett vetenskapligt perspektiv, men i förhållande till uppsatsens storlek är det relevant med fyra intervjuer.

### 1.6.2 Tillvägagångssätt

Då jag hade bestämt mig för att intervjuar två stråklärare och två blåslärare var min första tanke att intervjuar mina två kollegor i ämnena. Eftersom de har lång erfarenhet och vi dessutom har arbetat och arbetar tillsammans skulle jag lättare och snabbare kunna komma in i deras tankevärldar. I *Metodpraktikan* beskrivs svårigheten med att intervjuar vänner eller människor man känner. Intervjun riskerar att bli sämre på grund av att man kan ta mycket för givet och att det kan kännas fånigt att fråga alltför detaljerat eftersom man tycker att man känner personen så väl. Det kan också vara lättare för respondenten att öppna sig i samtalet om man vet att man inte ska fortsätta umgås sen. Jag valde ändå min kollegor som respondenter då jag upplever att vi har ett gott samarbete och ett gott samtalsklimat som jag tänker är en god förutsättning för en lyckad intervju och för att få flyt i samtalet. Eftersom jag har förförståelse till mina kollegors arbete på ett annat sätt än till de andra två respondenterna, kan det eventuellt vara en svag punkt i undersökningen. En annan aspekt är att vi genom denna undersökning bidrar till vår egen förståelse av ämnena vi arbetar med tillsammans, jag och mina kollegor och det kan gynna utvecklingen av instrumentalrytmiken på kulturskolan där jag arbetar. De andra två respondenterna arbetar på samma kulturskola i en kommun utanför Göteborg. Jag kontaktade de två senare respondenterna per telefon och alla fyra fick sedan frågorna i intervjumanualen mejlade till sig, då en av respondenterna önskade det för att vara mer förberedd på vad vi skulle prata om. Frågorna var till karaktären öppna så jag såg inget hinder i att respondenterna fick dem innan, utan då kunde de känna sig trygga med vad vi skulle samtala om men jag skulle ändå ha möjligheten till att få spontana och eventuellt oväntade svar eftersom jag hade möjligheten till följdfrågor och mer specificerade frågor beroende på vad de svarade. För att komma till mina huvudfrågor i samtalet ställde jag först frågor om hur instrumentalrytmiken var organiserad med gruppstorlekar, ålder på eleverna mm för att få en tydligare bild av

undervisningen. Efter det bad jag respondenterna att med bara några ord beskriva vad instrumentalrytmik är och utifrån det har de sedan berättat kortfattat vad de gör på lektionerna. Vidare in i intervjuerna har sedan samtalet rört sig kring mina huvudfrågor i intervjumallen. Intervjuerna har präglats av respondenternas tonvikt vid olika teman men jag har ändå sett till att försöka få svar på denna uppsats frågeställningar. Intervjuerna genomfördes på respondenternas arbetsplatser i en ostörd miljö och varade i ca 45 min. Jag spelade in dem på min Iphone och informerade dem om att jag kommer att skriva ut varje samtal ordagrant.

### 1.6.3 Tolkningsmetod och analys

När jag skrivit ned mina intervjuer ordagrant började jag gå igenom materialet och markera ut där respondenterna hade svarat på frågorna i intervjumanualen. Jag markerade med en färg ut när respondenterna svarade på vad instrumentalrytmik är, en färg hur de ser på lärandet och en färg om de ser skillnader på de elever som har gått och de som inte har gått i instrumentalrytmik. Jag markerade med fet stil där jag själv ställde frågor för att lättare kunna orientera mig i materialet. Eftersom frågan om de ser någon skillnad mellan eleverna får en koppling till lärandet, genom att man vill se varför det eventuellt blir en skillnad, så har lärandet tagit en större plats i detta arbete. Jag hittade återkommande teman i lärandet i respondenternas svar och utifrån deras svar fann jag fem teman vilka jag markerade med olika färg som sedan har fått bilda kategorier i presentationen av resultatet.

Jag kommer i min presentation av resultatet presentera svaren tematiskt:

- **Respondenternas syn på vad instrumentalrytmik är**  
Denna presentation är ganska kortfattad och ger en introduktion till respondenternas tankevärldar.
- **Innehållet i undervisningen och respondenternas syn på lärandet**  
Kategorierna utifrån respondenternas svar:
  - A. Instrumentet
  - B. Sång och rörelse
  - C. Teori
  - D. Den sociala aspekten
  - E. Åldersaspekten och föräldramedverkan
- **Ser respondenterna någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentalrytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning?**

Jag kommer att börja resultatredovisningen med att presentera mina respondenter så att läsaren lättare kan följa med och få en bättre förståelse för materialet. Sedan följer sammanfattande referat av vad varje respondent har berättat under de olika frågorna och kategorierna ovan. Sammanfattningarna är ju mina egna tolkningar av intervjutexterna så jag väljer därför att många gånger citera respondenterna för att öka trovärdigheten i materialet, *Metodpraktikan* (Esaiasson/Gilljam/Oscarsson/Wängnerud) Hermeneutik, läran om tolkning ligger till grund för tolkningen av min studie. Hermeneutiken talar om vilka kunskaper jag som uttolkare redan har, och jag är medveten om att jag som rytmikpedagog besitter en förförståelse som påverkar mina analyser och under arbetets gång kommer min syn på ämnet att förändras i takt med att förståelsen för det växer. Jag är också medveten om att mina respondenter är instrumentalpedagoger och inte utbildade i rytmik, och att vår förförståelse av ämnet ser olika ut.

### 1.6.4 Etisk hänsyn

Respondenterna har informerats om syftet med denna undersökning, att det är en examensuppsats, enligt informationskravet från Vetenskapsrådets forskningsetiska principer. När jag skrivit ned de inspelade intervjuerna mejlade jag dem till respondenterna så att de hade möjlighet att kommentera eller ändra på något de tyckte inte stämde. Det var dock ingen som gjorde det. Enligt

Vetenskapsrådets rekommendationer har jag gett respondenterna andra namn.

## **2 RESULTATREDOVISNING**

### **2.1 Presentation av respondenterna**

Lotta: fiolpedagog. Har undervisat både på sitt instrument och i fiolrytmik i 14 år. Hon har två fiolrytmikgrupper i veckan med 14 barn i varje grupp. Eleverna går i förskoleklass till åk ett när de börjar i fiolrytmiken.

Anders: fiolpedagog. Har undervisat i fiolrytmik i 16 år och i 25 år på sitt instrument. Anders har en fiolrytmikgrupp i veckan med tio till tolv barn i gruppen. Eleverna går i åk ett när de börjar i fiolrytmiken.

Stina: flöjt och saxofonpedagog. Har undervisat i träblåsrytmik i sju år och i 35 år på sitt instrument. Hon har två träblåsrytmikgrupper i veckan med åtta till tio barn i varje grupp. Eleverna går i åk två när de börjar i träblåsrytmiken.

Lina: trumpetpedagog. Har undervisat i tolv till tretton år i instrumentalrytmik och i 25 år på sitt instrument. Innan det undervisade hon tio år i sång. Hon har en brassrytmikgrupp med tio till femton barn i varje grupp. Eleverna går i åk ett när de börjar i brassrytmiken.

Pedagogerna Lotta, Anders och Stina arbetar tillsammans på lektionerna med en rytmikpedagog, medan Lina arbetar med en valthornslärare. I träblåsrytmiken spelar eleverna på barnanpassade instrument, dels saxonette, som är som en blockflöjt med klarinettmunstycke eller en pife som är en liten plastvärflöjt med hål att täcka. I brassrytmiken spelar eleverna på barnanpassade pockettrumpeter. I fiolrytmiken spelar eleverna på fioler anpassade efter elevernas längd och storlek.

### **2.2 Respondenternas svar på vad instrumentalrytmik är**

Lotta beskriver att fiolrytmik är fiolundervisning ”där man leker fram väldigt mycket”. Att eleverna på ett lustfyllt och lekfullt sätt lär sig att spela fiol. Stina berättar på ett liknande sätt att ”det är ett lustfyllt, roligt och lekfullt sätt att lära sig de första grunderna till spel på instrument.” När Anders ska beskriva vad fiolrytmik är så beskriver han ”en undervisning där fiolen får vara med barnet och smälta ihop med upplevelsen man har av att sjunga en sång, eller spela en låt, där instrumentet blir som en förlängning av kroppen. Att fiolen bara finns med.” Det är uttrycket som är det viktiga och han tycker att det inte finns någon värdering i vad som är viktigast av att sjunga eller dansa eller att spela fiol på fiolrytmiken. I svaret på frågan om vad instrumentalrytmik är, citerar Lina sin kulturskolas folder som säger att ”på ett lekfullt sätt lär man sig grunderna i musik och och sitt instrument.” Hon uttrycker att glädjen och det lustfyllda är det centrala i instrumentalrytmiken. När det gäller innehållet i lektionerna så beskriver alla respondenter rörelse och dans, puls och rytmträning, sång, motorik, kroppskännedom, instrumentkännedom, gehörsträning, skapande och samspel som instrumentalrytmikens ingredienser. Stina och Lina nämner också tonbildning som ett moment. Enkel notförståelse är också något som Stina nämner, och som Lina har börjat med under detta läsåret. Undervisningen är omväxlande med många olika moment, vilket gör det lustfyllt för eleverna berättar Lotta och Lina.

### **2.3 Innehållet i undervisningen och respondenternas syn på lärandet**

Alla respondenter uttrycker att rörelsen är det centrala i lärandet på instrumentalrytmiken. Att

använda rörelse med kroppen i inlärning av olika moment eller som uttrycksmedel är den stora skillnaden mellan vanlig instrumentalundervisning och instrumentalrytmik.

## A. Instrumentet

Stina berättar att i instrumentalrytmiken är det viktigt med ett långsamt lärande. Hon uttrycker en vilja att alla ska känna att de lyckas. ”Det ska inte vara svårare än att man kan fånga upp alla, att alla ska klara av det.” Progression går långsamt framåt och man bygger upp ett enkelt tonförråd på fem toner. Stina beskriver att hon lär barnen lite tonbildning och instrumentkännedom men bortser från vissa saker som barnen inte gör rätt för hon vet att de bitarna faller på plats sen ändå, t ex vilken hand som håller var på klarinetten. Det viktiga är att alla känner att de lyckas. Ibland kan det ändå vara någon som inte får ljud i sitt instrument och då berättar hon om en elev som hade svårt att få ton i sitt instrument men som istället tog med sig sin blockflöjt varje vecka som han kunde få ton i, och det var han väldigt glad och stolt över. Det viktiga var hans känsla av att kunna spela. Stina säger att hon ”självklart önskar att de övar hemma men man ska klara av att vara med på rytmiken även om man inte övar hemma”. Ibland lämnar hon ut noter på låten som de har spelat så att de kan öva hemma om de vill. När hon jämför med den traditionella undervisningen tycker hon att det är en ”helt annan sak”. På rytmiken är det många olika moment man jobbar med och i den vanliga instrumentalundervisningen är det oftast mycket mer fokus på själva spelandet och instrumentet. Hon beskriver också de motoriska svårigheterna som barnen kan ha när de är så små och berättar om att när man började spela träblåsinstrument för några år sedan, så gick barnen i åk fyra. Nu går de i åk tre och instrumentalrytmikeleverna i åk två, så det är stor skillnad i deras motoriska utveckling. Tidsaspekten är också något som påverkar innehållet i den traditionella undervisningen då grupplektionerna då ofta bara är 30 min mot rytmikens 45 min. Det är svårt att hinna med något annat än själva spelandet i den traditionella undervisningen.

Lina berättar att hennes brassrytmik består av 75 % brassmoment och 25 % rytmikmoment. Den långsamma progressionen är viktig liksom det lekfulla förhållningssättet till instrumentet. Det kan innebära att spela på munstycken och gå omkring eller att de spelar målade banor som barnen är med och komponerar för att öva upp blåsteknik. De övar att blåsa på många olika sätt eftersom det är centralt i att lära sig spela trumpet. Blåsa på papper, ballonger, flygplan mm. På ett år lär sig rytmikeleverna fem toner och en nybörjare i vanlig instrumentalundervisning brukar hinna lära sig en oktav. Lina menar att det beror på att rytmikeleverna som är ett år yngre inte är lika utvecklade motoriskt. En svårighet med att spela i brassrytmik är att i gruppen kan det vara svårt för barnen att höra sig själva. ”Det är det att de inte riktigt får till klangen när de är många, så hör de inte riktigt sig själva och en del blir liksom brummare”. Då brukar Lina ta ut enskilda barn och spela med dem själva så att de känner hur mycket luft och kraft som behövs. Hon beskriver att det är viktigt att barnen inte blir uttråkade och ofta orkar de inte spela så länge. Därför är blåsrytmiken så bra jämfört med traditionell undervisning, att man jobbar med så många olika moment att det aldrig blir tråkigt. När det gäller övning och läxor tycker Lina själv att hon är lite otydlig med det. Eftersom de nu har en spelbok, så brukar de säga till barnen att ”till nästa vecka kan ni spela på den här låten som vi har gjort”. Då tror hon att barn med engagerade föräldrar eller som kanske spelar själva ser detta som en läxa och hjälper barnen att öva hemma. Och efter ett tag kanske de t o m har spelat ut hela boken, medan de som inte har stöttning hemifrån inte övar för de har inte förstått att det var en läxa. Lina beskriver också att när det sen blir konsert säger hon ofta till barnen ”då är det bra att du övar på de här låtarna”. Hon tycker att det kanske vore bättre att säga rakt ut att ”du ska kunna de här låtarna till vecka ...”. Både hon och barnen vill ju kunna låtarna när det är konsert. Men hon tycker att hon är för feg för att ställa det kravet.

På Lottas fiolrytmiklektioner är föräldrarna med. Ett par gånger i början får föräldrarna vara med att spela för att de ska få koll på hur man håller fiolen så att de kan hjälpa sina barn hemma. Hon beskriver att de har fasta tydliga rutiner kring instrumentet varje lektion, att de ställer sig med fiolen på samma sätt varje lektion och att det skapar en koncentration. Hon säger att ”jag tror också att det

håller ned det här att det inte blir så brötigt och stökigt... man ställer sig på pricken, man gör alltid likadant." Hon berättar att de använder olika ramsor där barnen får öva finmotorik för att förbereda fingrarna för fingerspel och beskriver att orken att spela ibland inte är så stor hos de här små barnen och att man ofta behöver bryta av med någon "rytmikle". Vikten av att föräldrarna är med återkommer Lotta till många gånger. Hon beskriver momentet när barnen både ska få till hållningen och trycka ned strängen som extra svårt och menar att föräldrarna är jätteviktiga då. Hon brukar säga till föräldrarna att "nu är det är svårt stadie, nu måste ni hjälpa till hemma och pusha på och heja på". Annars tröttnar barnen, menar Lotta. När det gäller läxor får föräldrarna alltid hem ett papper med låten de har gjort på lektionen. De har också fått en cd skiva så att de kan lyssna på låtarna hemma. "Det är lite som Suzuki" säger hon och att det gör det lättare för föräldrarna att öva med barnen hemma. Suzuki-metoden är en undervisningsmetod som grundades av violinpedagogen Suzuki och innebär ett nära samarbete mellan föräldrar, barn och pedagog där man lyssnar på inspelade melodier ur den europeiska klassiska repertoaren som sedan spelas, först på gehör och senare efter noter. Sundin (1984) Lotta säger att många föräldrar brukar undra hur mycket man ska öva, eller brukar be om råd när barnen inte vill öva. Då säger Lotta att hon inte vill ställa några krav. Hon brukar säga till föräldrarna "det kommer", "ta det lugnt, inte för mycket press".

Anders beskriver att de i fiolrytmiken försöker utnyttja kroppens naturliga rörelsemönster till fiolspelet. Genom att röra sig, dansa och leka på ett sätt där Anders och hans rytmikkollega har tänkt ut rörelsemönster som gynnar fiolspelet lärs det in på ett omedvetet sätt. Han uttrycker att man får det gratis genom rörelsen och jämför det med sången "precis lika mycket som man kan säga att sjunger du en låt eller en fras så har du intonationen gratis." Han berättar att rytmiken har ett sätt att närma sig fiolspelet som inte fixerar sig så mycket vid instrumentet. Att sången, rörelsen och instrumentet blir en förlängning av kroppen där inget är skilt från varandra, och han värderar inget som mer eller mindre viktigt i undervisningen. Han står sällan och visar motoriska rörelser för en rytmikelev, för de behöver inte det. De har gjort rörelserna så många gånger och på olika sätt så de har det i kroppen. Anders beskriver att de gör övningar där man lär ut rörelser som är bra för det instrumentala men lika mycket för att öva upp lyhördheten i samspelet med de andra i gruppen. När han jämför med den vanliga instrumentalundervisningen säger han att den handlar ganska mycket om ett mekaniskt hantverk, dvs. "att få med att det är det mekaniska, motoriska och tekniska samtidigt som man ska förmedla en känsla av vad det är att spela ett instrument och att komma framåt i olika steg". Anders tycker att det är viktigt att gå långsamt fram tekniskt. Under året med fiolrytmik är han bestämd med att inte använda vänsterhandens fingrar för att leta tonhöjd. Ibland får han försvara detta gentemot föräldrar och barn, speciellt för barn som kanske har gått lite i Suzuki innan och kan spela lite grann. Anders frågar sig om han då bromsar dessa barn och dess vilja och kreativitet? "Ja, det gör jag kanske", säger han men menar att man släpper fram så mycket annat istället. Sådant som har med gruppens upplevelse att göra av att vara en grupp, och att njuta av att göra saker tillsammans. Det blir då också mindre av prestationstänkande och jämförande barn emellan. Det är en stor vinst menar Anders.

## **B. Sång och rörelse**

Stina berättar att gehörsmässigt jobba med sången är viktigt i instrumentallytmiken. Och att arbeta med rörelse på olika sätt gör "att man förstår med kroppen" menar Stina. Det är något man inte har möjlighet till i små klassrum som hon ibland undervisar andra grupper i.

Lina beskriver att de sjunger mycket på brassrytmiken och att det är viktigt. Om det fattas en text till någon låt måste de alltid göra en text tillsammans. "Man måste ju kunna sjunga den, annars är det jättetråkigt." Hon använder mycket sång även i sin vanliga trumpetundervisning. Den största skillnaden mellan brassrytmiken och den vanliga instrumentalundervisningen, säger Lina är rörelsen, och att hon inte använder rummet lika medvetet i den vanliga instrumentalundervisningen. Hon beskriver att när de gör något mellan de olika spelmomenten så kan det vara en klapplek, en dans eller en sång. "Det ska vara nå't skoj, något lättsamt" säger hon. Lina berättar också att varken



hon eller hennes kollega i brassrytmiken är utbildade rytmikpedagoger och hon ser det som en brist. Hon säger att de inte bottnar i rytmiken som ämne, i metoden. Det som fattas för henne är känslan för progressionen, hur man lägger upp rytmikundervisningen metodiskt med t ex puls och rytmträning. Lina har många års erfarenhet av att jobba i klass och som fu-lärare (förberedande undervisning i musik) och använder sina kunskaper därifrån som hon kallar för ”sin egen uppfinning”.

Lotta beskriver rörelsemoment där eleverna behöver vila från instrumenten och få lite ny energi genom att ”röra på kroppen och sprätta loss och sen har man nya krafter att ta fram fiolen igen”. Ibland har vi rena ”rytmiklekar”, säger Lotta och det kan vara en dans eller en sånglek eller att spela på en trumma som skickas runt. Hon säger att det blir lustfyllt för barnen att det är så blandat med olika moment. Hon berättar också att de sjunger väldigt mycket på rytmiken för att öva upp gehöret, och säger att hon annars också sjunger mycket i sin vanliga instrumentalundervisning.

Anders beskriver att han vill skapa förutsättningar för att barnen ska känna modet att våga uttrycka sig. Modet att våga sjunga, att våga pröva, att låta och att göra. Att våga röra sig och vara kreativ i rörelseuttrycket men också att våga göra det när andra ser på. Han beskriver att modet att låta, genom att sjunga och spela är en viktig komponent. ”Det är ju också då inläringen blir till” säger Anders. När de lär ut musik, tonhöjd och text, så används alltid rörelse för att förstärka känslan i kroppen. Upplevelsen av form, både rumsligt och kroppsligt är också komponenter som finns med. Musikaliskt uttryck i form av kontraster vill han ge barnen möjlighet att uppleva och känna. ”Upplevelsen av starkt och svagt är ju också någonting som handlar om hur intressant det blir när du uttrycker dig när nån ska lyssna på dig, men också den egna upplevelsen av att göra det..”

### C. Teori

Stina beskriver att de lägger stor vikt vid att öva puls och rytm på instrumentalrytmiken. Hon säger ”jag tror aldrig man kan träna för mycket på puls och rytmer för det underlättar senare för förståelsen, allt det här med notläsningsförståelsen, så det är hur bra som helst.” Hon beskriver att de klappar, går, leker, och använder kroppen för att förstärka upplevelsen av puls och rytm. Stina säger att upplevelsen av puls och rytm är grunden för att klara av att spela sen. De arbetar även med enkel notförståelse i form av rytmkort, som sedan brukar mynna ut i att barnen skriver sina egna små kompositioner. Hon berättar att hon ser lite annorlunda på rytm och pulsträning nu sedan hon började med blåsrytmik som hon tar med sig in i den vanliga instrumentalundervisningen. Att man kan träna puls och rytm på andra sätt än att bara spela det.

Lina berättar att när de tar paus från spelandet i lektionen så är det ofta för att jobba med puls och rytmövningar. De brukar lyssna på brassmusik och göra rytmer till, ibland på munstycken och de går i olika puls, klappar och leker. Tidigare har de inte introducerat noter alls i brassrytmiken, men nytt för i år är att de använder sig av Jan Utbults bok, Startklart. Varje barn har en egen bok med en cd skiva till. Anledningen till att de har börjat med bok och noter är att det har varit svårt för barnen att lära sig noter efter ett år i brassrytmik. Eftersom de redan kan spela lite grann vill barnen då ofta bara spela melodierna. ”Barnen blir för otåliga”, säger Lina. På brassrytmiken kallas tonerna vid siffror t.ex. tretton och tolv, som tabulatur och när de sedan ska börja andra året och tonerna heter D och E så berättar Lina att det blir det svårt för barnen att ställa om. ”Då är det bättre att säga D och E från början”, tycker hon. Lina har goda erfarenheter av att arbeta med Utbults material tidigare. Hon säger att låtarna i hans böcker har en väldigt tydlig periodkänsla som eleverna lätt tar till sig. ”Man hör verkligen att de har fått fyr-tactersperioden i ryggmärgen.” Lina beskriver att låtarna i boken tillhör en väldigt specifik genre, men att det är skolmusiken på något sätt, som eleverna har stor nytta av att lära sig. De har även i år använt ett nytt material som heter Music mind games, ett Suzuki baserat material om hur man lär ut musikteori. Man använder stora notlinjer och en kortlek och varje barn kan ha ett litet material framför sig. Hon tror att de kommer att fortsätta med Music mind, för det är något de har saknat, hur man jobbar progressionsmässigt med rytmer eftersom de

som pedagoger inte har samma grund i rytmiken.

Lotta beskriver att de leker fram noterna på instrumentalrytmiken. De går, stampar, springer, klappar olika rytmer så att barnen ska känna det i kroppen. Ibland tar de fram notlinjer på golvet som barnen får hoppa i mellan. Hon berättar om att de använder rytmkort där det på den ena sidan är bilder på maträtter och på den andra sidan är maträttens notvärde som det låter t.ex. pyttipanna = fyra sextondelar, peppar = två åttondelar. Eftersom de har fiolrytmik i två år så används matbilderna i år ett och notbilderna i år två. Barnen brukar skapa dessa rytmer med olika maträtter som de sedan läser, sjunger och spelar. Det blir inte så avancerat, det här med noter säger Lotta, om de är vara vid att känna det i kroppen. Något som är nytt sedan bara ett par år är att alla stråklärare har lärt sig de här matrytmerna och använder dem i sin undervisning. Det blir mycket lättare för barnen om pedagogerna pratar samma språk sen när barnen kommer till orkestrarna. Hon beskriver också att detta har lyft deras verksamhet och höjt nivån spelmässigt och svårighetsmässigt i orkestrarna. Notkorten använder Lotta även med sina nybörjare i den vanliga instrumentalundervisningen.

Anders berättar att på fiolrytmiken bygger de upp ett gemensamt språk för vad de kallar de första notvärdena; kliv, gå och spring. På rytmiken får kroppen känna puls och rytm och han beskriver att det ger en ”omedveten teoretisering av det man gör” som man sen kan ha nytta av i ett vidare musicerande. Anders berättar också att de brukar börja med noter efter ett och ett halvt år. I förhållande till barnens ålder och progressionstakten så tycker han att det brukar vara lagom då.

#### **D. Den sociala aspekten**

Stina berättar att i träblåsrytmiken strävar de efter att skapa en god grupp känsla och gruppgemenskap, att det är en viktig del av undervisningen. Barnen i träblåsrytmiken känner ju oftast inte varandra innan så det är viktigt att de får en god kontakt med de andra i gruppen. Stina beskriver att allt de gör, görs i grupp så hon jobbar aktivt med gruppdynamiken hela tiden. Hon berättar att det hade varit roligt att få fortsätta med träblåsrytmikgruppen ett år till fast med spel på de stora instrumenten, där de fick fortsätta jobba med sången och de andra momenten i instrumentalrytmiken. ”Det hade varit roligt att se vad som händer” säger Stina.

Lina beskriver att det sociala är viktigt för människan. Hon tycker att vara ensam nybörjare är det absolut sämsta utgångsläget i undervisningen. Hon anser att om man är fler i undervisningen kan det hända så mycket både på det sociala planet och det musikaliska, ”att man kan få nytta av att andra är bättre i en grupp. Om någon inte förstår så kan barn förklara och då plötsligt så fattar dom.”

Lotta berättar att barnen får social träning i rytmiken genom att träna mycket samspel, att lyssna och kunna följa instruktioner och genom lek. De brukar alltid börja rytmiklektionen med att rytmikläraren sitter och småpratar med barnen medan Lotta stämmer fiolerna. Då brukar rytmikläraren fråga hur alla mår idag, om någon har något roligt att berätta för de andra. Detta för att se alla, att alla barn ska få komma fram. Hon tycker att det är viktigt att få med sig barnen och inte bara köra på. Den sociala aspekten på rytmiken har smittat av sig på orkestrarna de senaste åren, så i nybörjarorkestern gör de ofta pauser mitt i för att göra samarbetsövningar eller någon lek för att stärka gruppkänslan och få igång det sociala.

Känslan av att det är någonting man gör tillsammans när man spelar eller sjunger är central för Anders. Han betonar vikten av att njuta av att göra någonting ihop, att barnen i de flesta fall då inte tittar på varandra ifråga om prestation och att detta är så befriande och säger ”att det får ju alla sig till livs sen ändå.” Han menar också att när de gör övningar för att gruppen ska stärkas är det lika mycket för att stärka individen, att försöka få eleven att våga vara en del i gruppen och att våga uttrycka sig. Anders frågar sig själv om man blir lyckligare med instrument i grupp än med instrument själv? ”Utifrån de förutsättningar vi har att bedriva vår undervisning så är svaret ja, man

blir lyckligare i grupp”, säger Anders. Han ser det genom vilka elever det är som fortsätter att spela. Men samtidigt finns det ju elever som inte klarar av eller inte vill vara i grupp, och för dem finns det ändå en plats där de kan trivas och utvecklas när de sedan fortsätter. Det har han sett flera exempel på. Då kan han tänka om den eleven ”att det var ju inte konstigt att du ville sitta bakom draperiet när vi spelade..” Anders menar alltså att det kan vara olika från individ till individ och säger ”men för de allra flesta är instrument i grupp något som gör dig lyckligare.”

### **E. Åldersaspekten och föräldramedverkan**

Stina betonar vikten av långsam progression i undervisningen i relation till barnens ålder, eftersom eleverna bara går i åk två och finmotoriskt inte är lika utvecklade som de äldre barnen hon är van att undervisa. När vi pratar om att instrumentalrytmiken är den största rekryteringsbasen för träblåsinstrumenten så kommer vi in på könssegregationen som ibland kan finnas när det gäller val av instrument. Hon menar att det ibland finns en föreställning om att flöjt är ett ”tjejigt” instrument och att hon har väldigt få pojkar som spelar flöjt. De två pojkarna hon nu har i vanlig flöjtundervisning började i träblåsrhythmiken för några år sedan. Det kan ha varit lättare för dem att fortsätta spela flöjt för att de började så tidigt, att när de är yngre är det lättare för barnen att inte påverkas av normer. Hon säger ”det är klart att börjar man med det i tidig ålder så kan man ju få en annan känsla... att det inte är skämmigt att spela flöjt... att man bär med sig det på ett annat sätt... vet ej?...” Stina har ingen kontinuerlig föräldramedverkan på lektionerna men bjuder in dem till konsert varje termin.

I Linas brassrytmik har föräldrarna alltid varit med på lektionerna. Att föräldrarna är delaktiga redan från början med att stödja sina barn har hon tyckt varit viktigt för att barnen ska fortsätta att spela. I år blev det annorlunda för att det var så många som sökte till brassrytmik och de ville kunna ta emot alla. Rummet var för litet för både föräldrar och barn, så därför bestämde de att föräldrarna inte skulle få vara med. Lina berättar att hon egentligen tycker att det är bättre att föräldrarna är med, men samtidigt uttrycker hon att det kan vara svårt för barnen att förhålla sig till både lärare, föräldrar och ibland syskon i samma rum. Hon säger ”dels ska ju barnen förhålla sig till sina föräldrar som kan bli lite störande och föräldrarna förhåller sig till barnen och ibland vill de gå in och tycker att vi liksom inte klarar vårt uppdrag, eller de tycker att de måste uppfostra just sitt barn mer, och det är jättejobbigt!” Lina tycker att det har känts bättre i år när inte föräldrarna har varit med och säger att hon nog får fundera på det hur de vill ha det i framtiden. Nu bjuder de i stället in föräldrarna till små konserter. Hon talar också om att det kan ta lite längre tid för barnen i åk ett som hon har i brassrytmik att komma igång med sitt spel än de som går i åk två för att de inte har lika bra kroppskänedom, men att det också individuellt kan se olika ut. Lina berättar också att de familjer eller föräldrar de möter i kulturskolan har olika förståelse för vad det innebär att spela i kulturskolan. Det gör att en del, som redan känner till kulturskolan sedan innan hjälper och stöder sitt barn på olika sätt i sin musikaliska utveckling medan andra inte vet alls vad som förväntas. Hon anser att kulturskolan bör bli bättre på att nå ut till de föräldrarna som kanske inte vanligtvis söker sig till kulturskolan och menar att det har med hur kulturskolan kommunicerar om sin verksamhet men också att kulturskolan verkligen ska vilja försöka nå nya målgrupper. ”Då kanske man måste söka upp dem och inte vänta på att de ska komma till oss”, säger Lina.

Det som Lotta återkommer till mest i vårt samtal är hur viktiga föräldrarna är när barnen ska lära sig spela fiol i fiolrytmiken. Hon säger ”att det känns som att det är grunden till mycket av framgångarna att föräldrarna är med och är så engagerade och så.” Föräldrarna sitter alltid med på lektionerna och även syskon om de inte är för störiga. Det händer även att föräldrarna får vara lite aktiva ibland om de gör massage, kan föräldrarna få vara med sitt barn. Det viktiga med att föräldrarna är med är att de iakttar vad de gör på lektionen så att de sen kan stötta sina barn hemma. Lotta menar att eftersom barnen bara är fem år så behövs föräldrarnas hjälp och då måste ju föräldrarna veta hur man ska hålla fiolen och vad olika bokstäver eller tecken betyder. Föräldrarna

har också funktionen att ta hand om papper och info om låtar de har spelat på lektionen. Hon beskriver också att väljer man fiolrytmik till skillnad från vanlig instrumentalundervisning, då vet föräldrarna att det krävs ett föräldraengagemang, och det gör att de får väldigt engagerade föräldrar i fiolrytmiken. Hon uttrycker vikten av föräldrarnas stöd när hon berättar om deras gemensamma slutkonsert, ”då gör föräldrarna en extra satsning och övar ordentligt med barnen hemma.” På frågan om hon tycker att det finns något negativt med att föräldrarna är med svarar hon att ibland kan det vara något störigt syskon som tar uppmärksamheten för att någon förälder kanske tycker att det är ett lekmoment och tycker att då kan det lilla syskonet vara med och där föräldern inte förstår att det inte riktigt passar sig. Hon beskriver att elever har olika lätt för sig och ibland när hon har några som ”bara har det från början”, då tycker hon att det är så bra att de har fått börja så tidigt för deras fortsatta utveckling. För de som inte har så lätt för sig är det också bra att de just har fått börja i rytmiken som kan vara till god hjälp för deras utveckling. Lotta nämner även att det kanske inte passar alla att börja så här tidigt att spela, speciellt en del pojkar är ibland inte är lika utvecklade mognadsmässigt.

Anders berättar att något av det viktigaste för honom i undervisningen är att hitta vad det är som barnet vill göra, att barnet ska ha en egen uppfattning om att den vill spela och att det inte ska handla om vad föräldrarna har för förväntningar. Därför har han varit emot att barnen ska börja att spela väldigt tidigt, för han menar att ju yngre barnen är desto mindre kommer det från dem själva. Därför tycker Anders att en bra ålder att börja i fiolrytmik är när barnen är i sjuårsåldern och då finns fortfarande en omedvetenhet som hjälper till när barnen ska våga röra sig, vara med och sjunga och spela och leka och inte jämföra sig med varandra och att det är en god förutsättning för lärandet. När han sedan introducerar noter efter ett och ett halvt år och ska börja använda spelbok, så är det materialet helt överensstämmande med barnets ålder och utveckling. Om barnen skulle börja i fiolrytmik i nio-tioårsåldern skulle de ha svårt att förhålla sig till små ramsor som de måste lära sig för att inte ta för stora steg i utvecklandet av spelet.

#### **2.4 Ser respondenterna någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentallytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning?**

Stina berättar att de elever som har gått i träblåstrytmik och sen ska börja i vanlig instrumentalundervisning det andra året har fått en förståelse för notvärden och rytmer och hur det hänger ihop. Det blir då en lugnare start för de barnen och inte så många nya moment som ska läras in på en gång som det blir för dem som börjar direkt och inte har gått i blåstrytmik. Hon får ofta sätta ihop grupper som består av helt nybörjare med de som har gått i blåstrytmik av praktiska skäl, när eleverna går på olika skolor. Tonbildning och lite instrumentkännedom har de också fått med sig från träblåstrytmiken, men när det gäller tonbildning är det svårt att se om det blir lättare för dem som har gått i blåstrytmik. Hon säger ”vissa barn får ju bara hur fin ton som helst meddetsamma och vissa får aldrig en fin ton hur mycket man än tränar och då har det ju inte så stor betydelse om man börjar tidigare eller inte.” Hon tycker att nybörjarna i den vanliga instrumentalundervisningen ändå ganska snart kommer ikapp träblåstrytmikeleverna färdighetsmässigt, så efter ett år är de på ungefär samma nivå. Om det har någon betydelse på längre sikt att eleverna har gått i träblåstrytmik tycker hon det är svårt att dra någon slutsats om, och menar att det är så många saker som kan påverka att barnen utvecklas på olika sätt. Något hon kan se är att de elever som hittar det sociala sammanhanget med musiken, i orkester eller i ensembler är de som fortsätter att spela. Stina har inte fört någon statistik på det men kan ändå se att det är många av dem som har gått i träblåstrytmik som fortfarande spelar, och menar att kanske kan rytmiken ha påverkat barnen för där är ju gruppkänslan och det sociala med från början.

Lina berättar att de barn som har gått ett år i brassrytmik har haft svårigheter när de sen ska lära sig noter det andra året. De har ju redan kommit i gång med att spela och har då inte ork och tålamod att traggla med noter. Därför har de i år börjat med både noter och tonernas riktiga namn istället för siffror redan i brassrytmiken. Hon tror att det nu kommer att vara lättare för brassrytmikeleverna i år när de ska gå vidare till vanlig instrumentalundervisning. Nybörjarna i den vanliga instrumental-

undervisningen brukar börja direkt med noter och har inte samma svårigheter med notläsningen, men hon tycker att det också är svårt att säga något generellt för de individuella skillnaderna kan vara ganska stora i de här åldrarna. Lina brukar inte sätta ihop de elever som har gått i brassrytmik med nybörjare i den vanliga instrumentalundervisningen för att de har så olika förkunskaper. Hon menar att nybörjarna ska lära sig att bara få till det med instrumentet och det kan ju rytmikeleverna redan, så rytmikeleverna skulle bli alldeles för uttråkade om de fick spela i samma grupp som nybörjarna. Därför kan det tyvärr bli så att någon som har gått brassrytmik sen får spela själv pga praktiska skäl, att det inte finns någon mer på den skolan som eleven går som spelar. När det gäller om hon ser skillnader mellan brassrytmikelever och elever i den vanliga instrumentalundervisningen så tycker hon att det är skillnader men säger samtidigt att det är svårt att säga vad det är. Det hon kan se är att många av brassrytmikeleverna har fortsatt att spela. Hon har ingen statistik på det, men tror att orsaken till det är föräldrastödet de eleverna har haft. Förutom i år så har alltid föräldrarna varit med på brassrytmiken och varit delaktiga från början, både i att vara ett stöd hemma vid övning, eller i att köra dem till lektionen eller orkestern. Hon berättar att de ofta har haft väldigt fina grupper i brassrytmiken som sen har fortsatt tillsammans i orkestrarna. Lina menar också att när barnen går i åk fem till sex, då det ofta kan vara lite kritiskt om eleven vill fortsätta eller sluta för att föräldrarna inte är lika delaktiga och man lite får ta sina egna beslut, att det då är viktigt att eleven har kommit upp i en någorlunda nivå i sitt spel för att känna att det här är något man vill hålla på med, och även har funnit ett socialt sammanhang med musiken. Hon menar då att brassrytmikeleverna kan ha ett litet försprång för att de ju har hunnit spela mer.

Lotta berättar att hon tycker att fiolrytmikeleverna har ett mer naturligt förhållande till fiolen och spelandet än nybörjarna i den vanliga instrumentalundervisningen har, som är lite mer spända i kroppen samt att det syns att de är vana vid att känna puls och rytmer i kroppen. Nybörjarna i den vanliga instrumentalundervisningen börjar att spela i åk två och då går det oftare fortare för dem att lära sig för att de är äldre än fiolrytmikeleverna. De som har gått i fiolrytmik fortsätter sedan tillsammans i orkester så de får ofta en fin sammanhållning beskriver hon. ”De känner varandra och det gör också att de har kul och håller ihop.” Hon jämför med elever som kommer själv till sin 20 min lektion och inte vill vara med i orkester, att det inte blir lika roligt för eleven. Redan från år två har fiolrytmikeleverna två lektioner i veckan, en rytmiklektion och en instrumentallektion. De har från början kommit in i att spela fiol två tillfällen i veckan. Det gör att de sedan automatiskt fortsätter att vara med på både orkester och instrumentallektion. Lotta berättar att det är svårt att få med instrumentalelever i orkester om de inte har varit med i gruppverksamhet från början. Därför har de sedan två år tillbaka startat nybörjarorkester så att nybörjarna i den vanliga instrumentalundervisningen kommer in i gruppverksamhet från början. Lotta menar att det är viktigt att vänja eleverna vid att det är två gånger i veckan man spelar, för att barnen har så många andra aktiviteter idag som fiolspelandet konkurrerar med. Lotta tycker inte att fiolrytmikeleverna blir skickligare färdighetsmässigt än de som har gått i vanlig instrumentalundervisning, men däremot slutar de inte i samma utsträckning och det, menar hon, beror främst på det föräldrastöd de har eftersom fiolrytmiken från början kräver ett annat föräldraengagemang till skillnad från den vanliga undervisningen. Hon säger ändå att de elever som har lätt för att lära ofta blir duktiga på att spela för att de har fått börja att spela i så tidig ålder i fiolrytmiken.

Anders ser tydligt att fiolen har blivit en självklarhet för fiolrytmikeleverna när de börjar sitt andra år och möter nybörjarna i den vanliga instrumentalundervisningen. Instrumentet är då med i kroppen och kroppsrörelsen. Om skillnaderna hos de elever som har gått i vanlig undervisning eller fiolrytmik säger Anders att han funderar på det ibland men att det svåra med det är att veta var skillnaderna kommer ifrån. ”Det finns i alla fall inga nackdelar med att ha gått i rytmik” tycker han. Han berättar att han har ett gemensamt språk med fiolrytmikrytmikeleverna som de har med sig från fiolrytmiken, vad man kallar de olika notvärdena och att det underlättar för notinläringen sen när de börjar i den vanliga undervisningen. De har satt det i kroppen, och pulsuppfattningen har de oftast också redan med sig. Andra barn kan också ha en god pulsuppfattning, de kanske har lyssnat mycket på musik eller har dansat mycket, men det kan ta längre tid att överföra musiken till en

notbild för att man först ska hitta det gemensamma språket. När han tittar på sina äldre elever i den traditionella undervisningen kan han se att de är så självklara i sitt grupputövande och att de upplever en glädje i att musicera tillsammans. Han menar att de som fortsätter att spela är de som har spelat i någon gruppverksamhet eller ensemble, men vill också poängtera att rytmikens inskolning till att börja spela är av betydelse för att barnen sen kommer att fortsätta att spela.

### 3. RESULTATDISKUSSION

I denna del kommer jag diskutera de olika svaren från respondenterna och knyta an dem med litteratur från teoridelen och tidigare forskning samt till denna uppsats syfte och frågeställningar. Diskussionen förs i samma teman och kategorier som i resultatpresentationen för att läsaren lätt ska kunna följa med i vad det är som diskuteras.

#### 3.1 Respondenterna svar på vad instrumentalrytmik är

I svaret på frågan om vad instrumentalrytmik är svarar tre respondenter att det är ett lustfyllt sätt att lära sig att spela på. Lotta säger att det är lustfyllt att spela i vanlig instrumentalundervisning också men att det kanske är ännu viktigare att det är det i instrumentalrytmiken. När jag frågar om vad det är som gör det lustfyllt, svarar Lotta och Lina att det är att undervisningen är så omväxlande med många olika moment. Kristina Holmberg beskriver också (*Fotnoten 2004-06-18*) att musikglädjen och musikupplevelsen är det viktigaste i instrumentalrytmiken. Anders har i sin syn på rytmiken inte så stor fixering vid instrumentet utan menar att sång, spel och rörelse är lika viktiga komponenter i undervisningen. Och det viktiga är att förmedla ett uttryck, precis som Holmberg fortsättningsvis menar att sången och rörelsen är lika viktiga uttrycksmedel som instrumentet. Nivbrant Wedin (2011) skriver att lusten är en viktig drivkraft för människan och speciellt för barn då de sällan blir motiverade av logiska resonemang av typen ”Om du övar på det här så kommer du att kunna spela det här om tre år”. Barn före tolv års ålder behöver känslomässig motivation för att de ännu inte har utvecklat det abstrakta tänkandet, då man även kan motivera sig logiskt. Hon skriver att när barn får göra lustfyllda saker, kan de hålla på hur länge som helst.

#### 3.2 Innehållet i undervisningen och respondenternas syn på lärandet

##### A. Instrumentet

Både Lina och Stina anser det vara viktigt med ett långsamt lärande för att barnens kroppskännedom och motorik ännu inte är så utvecklad. Stina menar att det är viktigare att barnen känner att de lyckas än att de ska göra ”rätt”, just för att de ska känna lust och glädje inför att spela. Detta stämmer överens med Bjorkvolds (1991) syn på vad som händer när barn utsätts för vuxnas press för tidigt, att det kan ta död på glädjen i att få spela ett instrument. Lina beskriver också vikten av att barnen inte ska bli uttråkade och att man då behöver ha ett lekfullt förhållningssätt till instrumentet.

Lotta betonar många gånger föräldrarnas roll när barnet ska lära sig spela fiol, för att barnen inte ska tröttna. Hon menar att föräldrarna behövs just för att få till de instrumenttekniska bitarna, för att barnen är så unga och att det är svårt för dem att komma ihåg allting. Anders tycker att det är viktigt att gå långsamt fram tekniskt för att det är så mycket annat i instrumentalrytmiken som han i stället tar fasta på när det gäller barnens musikaliska utveckling såsom sången, rörelsen och samspelet och att alla delarna ska hänga ihop med varann. Detta ligger i linje med Jaques-Dalcroze grundtankar, enligt Bertolotto (1984) om att barnet innan det börjar spela först ska uppleva och lära känna musiken. Anders och Stina beskriver båda den vanliga undervisningen som mer inriktad på instrumentet och själva spelandet och då mycket handlar om att lära sig ett hantverk. Lotta beskriver att de ofta bryter av lektionen med en ”rytmikleik” för att barnen inte orkar att spela så länge, medan Anders uttrycker att alla de olika momenten spel, rörelse, sång och lek hänger ihop. Han beskriver att genom att dansa och röra sig lärs rörelsemönster in på ett omedvetet sätt som gynnar fiolspelet. Lotta berättar att de har olika fasta rutiner där de rör sig med fiolen på olika sätt, dels för koncentrationen och dels för att barnen ska lära sig hur man håller fiolen. Rörelsen är viktig för lärandet i fiolrytmiken när det gäller förhållandet till själva instrumentet och det uttrycks inte lika tydligt i blåsrytmiken. Det kan ha med instrumenten olika beskaffenhet att göra och dess specifika svårigheter speltekniskt. När det gäller övning så uttrycker 3 respondenter att de inte har några krav

på att eleverna ska öva, men att de önskar att eleverna gör det. Det följs av lite olika sätt att se på det. Stina lägger minst vikt vid övandet då hon menar att eleverna ska känna att de klarar av att spela rytmiklåtarna på lektionen även om det inte har övat hemma. Lotta uttrycker att cd-skivan gör det lättare för föräldrarna att öva med barnen vilket innebär att hon har en förväntan på att de övar hemma, men poängterar också att det inte finns någon press att de ska öva. Lina reflekterar under vårt samtal kring att hon är otydlig med vad hon vill när det gäller övning. Egentligen vill hon att de övar men är lite rädd för att säga det. Hennes otydlighet får då konsekvensen att föräldrar som känner till vad det innebär att spela ett instrument övar med sina barn och de som inte har varit i kontakt med kulturskolan tidigare, övar inte med sina barn. Det finns en dubbelhet i att säga att man inte har några krav på att barnen ska öva men sen egentligen vill att de ska göra det. Vi vet ju alla att övning ger färdighet men hur ska vi få barnen att öva utan att det känns som en tråkig läxa, utan att de övar bara för att det är så roligt att spela. Kravet på att öva, tänker jag innebär hur snabbt du vill gå framåt i progressionen. Tar man det tillräckligt lugnt i den tekniska progressionen så behöver man inte vara rädd att barnen kanske inte kan de bestämda låtarna till konserten utan allt lär man sig och befäster på lektionen. Men om de tekniska ambitionerna är lite för höga till konserten så måste ju barnen öva för att kunna det.

## **B. Sång och rörelse**

När respondenterna ska uttrycka vad den största skillnaden är mellan att spela i instrumentalrytmik jämfört med vanlig instrumentalundervisning så svarar alla att man använder rummet och rörelsen i inläringen i instrumentalrytmiken, vilket man inte gör vid undervisning i smågrupper eller enskilt. Både Lina och Lotta beskriver att när de gör någon rytmikövning eller lek tar de ofta paus från spelandet och Lotta uttrycker att då har barnen ny kraft för att spela igen. Det kan t ex vara en klapplek, en dans eller en sånglek. Lina betonar att det ska vara något som är roligt och lite lättsamt när de gör en rytmiklek. Som rytmikpedagog tänker jag att det lätt kan bli så att man ser rytmiken som något lite kul som man gör emellan spelmomenten för att lätta upp det lite. Det gör att man får en känsla av att rytmiken inte är så viktig mer än för att inte trötta ut eleverna och för att de ska ha skoj. Det är inte tydligt att någon respondent menar så men det finns en tendens att uttrycka sig så. Det är ju också en fråga om hur man definierar vad ”att ha skoj” är? Detta är något jag ibland får brottas med ute på skolorna där jag undervisar i rytmik. Det finns klasslärare som kan säga ”Nu ska vi till rytmiken och ha roligt!” Det är ju fint att känna att de tycker om att gå till rytmiken men att utlova att det ska bli roligt skapar en förväntan av att det ska vara skojigt på ett lättsamt sätt som inte är min avsikt med rytmiken. Naturligtvis vill man att barnen ska känna att det är lustfyllt men på ett kanske djupare plan där det lustfyllda kommer utav att man känner att man lär sig, upplever och förhoppningsvis stärks som människa. Anders är lite inne på det när han beskriver att han vill få barnen att känna mod att uttrycka sig i spel, sång och rörelse. Man behöver då bygga upp en förtroendeingivande känsla i gruppen så att barnen känner sig trygga att våga. När det gäller sång i undervisningen uttrycker alla respondenter att de sjunger mycket på rytmiken och att det är viktigt för gehörstråningen. Lotta och Lina säger att de även sjunger mycket i den vanliga undervisningen.

## **C. Teori**

Jaques-Dalcroze menade att känsla för puls och rytm är något vi kan träna upp, och puls och rytmträning är centrala moment när man jobbar med rytmikmetoden. (Bertolotto, 1984) Alla respondenter lägger stor vikt vid puls och rytmträning och Stina säger att upplevelsen av puls och rytm ju är grunden till att kunna musicera. Respondenterna beskriver hur de använder kroppen för att befästa puls och rytm; de går, klappar, stampar, springer, läser och leker olika notvärden och pulser. Både Stina, Anders och numera Lina för sedan in det visuella med notvärden och Lotta berättar att hon gör det i barnens andra år i fiolrytmik. Det innebär att barnen först har fått en praktisk upplevelse av det som sedan blir teori. Nivbrant Wedin (2011) skriver att noterna inte får vara ett självändamål, att musiken är det viktiga. Hon anser att man kan ta in noter successivt med yngre barn men att man alltid måste koppla det till praktisk erfarenhet så att de får en mening. Detta



uttrycker även Bertolotto (1984), att teori bör följas av praktik och inte tvärtom. Lina berättar att de inte har använt noter alls i sin blåsrytmik pga. att de har känt att de inte har den kompetensen att jobba med det progressionsmässigt på ett bra sätt med rytmiken som grund. Det har medfört att barnen har blivit duktiga på att spela efter ett år i brassrytmik, men att de sen har haft ett motstånd till att vilja lära sig noter. Lina beskriver det som att barnen inte har tålmod till det riktigt. Det finns en problematik i hur man jobbar med notläsning med barn som har ett väl utvecklat gehör. Det har jag själv erfårit många gånger som pianolärare då det är svårt att få det att bli synkroniserat nivåmässigt. Pga. att de kanske från början inte är så motiverade för att lära sig noter för att det går snabbare för dem att härma och lyssna så får de inte in notläsningen från början. När de sen blir äldre kan de spela ganska svåra låtar nivåmässigt på gehör, men ska de lära in något efter noter så måste de gå ner till enklare nivåer som ibland inte känns så stimulerande. Lina har i år förändrat sin undervisning så att de har ett pedagogiskt material för att träna notläsning. Tidigare har eleverna i brassrytmiken lärt sig tonnamnen på siffror som beskriver vilka ventiler man trycker ned, och i år två har de fått lära om till de riktiga tonnamnen men då har det även funnits ett motstånd hos barnen till det, så nu lär de sig de riktiga namnen på en gång. Lina beskriver det som en ganska stor förändring av undervisningen och får se vad utvärderingen av det säger sen. Nivbrant anser i sin bok detsamma som Lina har erfårit, fördelen av att använda korrekt vokabulär för olika notvärden och musikaliska begrepp för att barnen sen måste lära om det annars. Jag kan hålla med om det till viss del, beroende på hur gamla barnen är. Handlar det om att bara använda begreppen i ett år och sen lära sig nya kan det kännas som resursslöseri. Ska man använda dem under ett par år kan man ha god nytta av dem, då de yngre barnen kan ha svårt att förstå vad t ex fjärdedel är, medan begreppet ”gånot” förstår barnet precis för att det är kopplat till det fysiska man gör. Lotta beskriver hur fiolrytmikens sätt att jobba har smittat av sig till de andra stråklärarna. Matorden för olika rytmer och notvärden de i många år har använt i fiolrytmiken använder nu alla stråklärarna i sin undervisning. Det har gjort att de har byggt upp ett gemensamt språk som alla barn sen kan när de kommer till orkestrarna, och att detta har höjt nivån på orkestrarna.

#### **D. Den sociala aspekten**

Gruppundervisning har blivit allt vanligare på våra kulturskolor, ibland av ekonomiska skäl men också för att man gör pedagogiska vinster. Man kan tidigt jobba med samspel och får också en helt annan dynamik i lektionerna då olika impulser från eleverna kan komma fram.

Alla respondenter är eniga om att de vill skapa en god gruppkänsla och gemenskap på instrumentalrytmiken. Lina menar att man får nytta av varandras kunskaper i en grupp och lär av varann och att man kan göra så mycket mer, både musikaliskt och socialt. Jag tänker att det också beror på hur lyhörd läraren är för att låta barnens impulser få komma fram. Lotta poängterar att det samtidigt är viktigt att se varje barn, så att de inte bara blir en grupp. Detta stämmer väl överens med Bjorkvolds teorier om att barn behöver ett socialt sammanhang för att känna motivation till att lära. I samtalet med Anders så problematiserar han syftet med att spela i grupp och kommer fram till att de allra flesta elever, och människor för den delen upplever en njutning av att spela tillsammans och att det blir mindre prestationstänkande när man spelar i grupp. Men han uppmärksammar också på att det inte är alla som trivs i grupp av olika anledningar men som ändå utvecklas och njuter av att spela och att det ska finnas plats för de eleverna också. Jag tolkar det som att man kanske ibland uttrycker i kulturskolan att det här med att vara i grupp är så fantastiskt och att alla ska vara med och att det blir så tråkigt om man inte är med, och i det glömmer bort att alla kanske inte vill eller trivs i de typer av grupper som man erbjuder. Anders menar också att i det här med att stärka en grupp så är det minst lika viktigt att stärka individen till att våga vara en i gruppen.

#### **E. Åldersaspekten och föräldramedverkan**

När barnen börjar att spela i instrumentalrytmik så innebär det ofta att de börjar spela i lite yngre

åldrar än man gör i vanlig instrumentalundervisning. Man använder instrument som är anpassade i storlek för barnets ålder och använder rytmiken som metod. Både Lina och Stina beskriver att undervisningen i instrumentalrytmiken påverkas av barnens motoriska utveckling, då det är ganska stora skillnader mellan barn som går i åk ett och åk tre. Motoriska svårigheter som barnen kan ha när de börjar att spela tidigare är något som de kan ha god hjälp av rytmiken, där man kan börja i det grovmotoriska för att sedan jobba sig in i det finmotoriska, i själva spelet på instrumentet. Nivbrant Wedin (2011) skriver att generellt kan man säga att grovmotoriken utvecklas före finmotoriken och att det är lättare att utveckla en god finmotorik om grovmotoriken är väl utvecklad. Att använda grovmotoriska övningar skapar goda förutsättningar för att barnet att utvecklas. Hon skiljer på musikalisk förberedelse som kan handla om taktarter, notvärden, musikens form eller uttryck och på instrumentteknisk förberedelse där de instrumenttekniska svårigheterna tränas med hjälp av grovmotoriska rörelser. Man förstörar de finmotoriska rörelserna för att lära in rytm, rörelse och riktning. Automatiserande rörelsemoment och koordinationsövningar i t ex klapplekar är andra moment som hjälper barnen i den motoriska utvecklingen. När tre respondenter talar om elever i den vanliga instrumentalundervisningen, så beskriver de att det ofta går fort för dem att lära sig och att det bl a beror på den motoriska utvecklingen. Nivbrandt Wedin (2011) talar om den motoriska gyllene åldern nio till tolv år, då barnen har fått bra kontroll på sin kropp, att det då är en lugn period utan kraftig längdtillväxt som gör det lättare för barnen att styra kroppen och lära in nya komplicerade rörelser. Så motoriskt är barnen i instrumentalrytmiken ännu inte så stabila. Vilken ålder man har valt att ha undervisningen i skiljer sig lite grann mellan olika respondenter. Stina har elever i åk två i träblåsrytmiken och Lina har elever i åk ett i brassrytmiken. Lina har tidigare haft föräldrarna med, men tycker att det har varit lugnare i år utan föräldrar och överväger om hon ska fortsätta med det. Lotta och Anders har lite olika syn på fiolrytmiken då Lotta undervisning bygger på föräldramedverkan för att det ska fungera eftersom eleverna är fem till sex år. Hon beskriver att det inte är säkert att det passar alla barn och föräldrar att gå i fiolrytmik då det kräver ganska mycket föräldraengagemang och barnet bör vara moget på ett sätt så att det kan ta del av undervisningen. Anders vill inte att man ska börja för tidigt i fiolrytmik för då finns det risk för att viljan att spela inte kommer från barnet själv, utan från föräldrarna så Anders elever börjar i åk ett. Beroende på hur gamla barnen är när de börjar i instrumentalrytmik blir ju föräldramedverkan mer eller mindre viktig. Jag tänker att det val kulturskolorna har gjort, i vilka åldrar undervisningen ska bedrivas, får konsekvenser på vilka elever och familjer man rekryterar, medvetet eller omedvetet. Har man en undervisning som bygger på föräldramedverkan i hög grad så är det många elever som tyvärr faller bort pga. det. De har kanske inte ett familjeliv som klarar av det. Med barnet i centrum utan att föräldern måste vara delaktig finns kanske en större möjlighet för kulturskolan att nå flera målgrupper. Som instrumentpedagog känner man till att föräldrastödet kan vara viktigt för att det är tålamodskrävande att lära sig att spela ett instrument. Det kan dock finnas olika syften hos pedagogen med föräldramedverkan. Anders beskriver fördelen med att barnen börjar såpass tidigt att de fortfarande har en omedvetenhet som gör att de är mindre hämmade och att det gynnar lärandet. Stina beskriver också att yngre barn kan vara mindre präglade av normer som kanske gör det lättare för killar att välja flöjt.

### **3.3 Ser respondenterna någon skillnad på de elever som har undervisats i instrumentalrytmik och de som har undervisats i vanlig instrumentalundervisning?**

På kort sikt menar både Anders och Lotta att fiolrytmikeleverna har det naturligare i kroppen med sitt instrument jämfört med nybörjarna i den traditionella undervisningen som kanske är lite mer spända i kroppen. Stina menar att efter ett år brukar nybörjarna i den vanliga undervisningen kommit ikapp träblåsrytmikeleverna, så då är de på ungefär samma nivå. Tonbildningsmässigt är det så individuellt hur lätt det går att få ton så där ser hon ingen skillnad på de som har gått träblåsrytmik och de som har gått i vanlig undervisning. Tre respondenter menar att rytmikeleverna har en förståelse för notvärden och puls och har satt det i kroppen som gör det lättare när de ska fortsätta att spela. Det blir inte lika många nya moment att lära in som det kan vara för nybörjarna i den vanliga undervisningen. Lina berättar att brassrytmikeleverna har haft svårt med att vilja lära

sig noter för att de inte har introducerat det på rytmiken men att hon tror att det kommer att bli lättare nu när de har börjat med det. På längre sikt är alla respondenter eniga om att de elever som hittar ett socialt sammanhang med musiken är de som fortsätter att spela. Därför är det många i instrumentalrytmiken som fortsätter att spela och det kan bero på att de kommer in i en grupp gemenskap på en gång. Både Lina och Lotta tror att det främst har med det föräldrastöd de elever har som har gått i fiolrytmik och brassrytmik som gör att de fortsätter att spela. Där har föräldrarna varit aktiva och engagerade ända från början och de menar att det behövs för att eleverna ska fortsätta att spela. Det ska köras till orkester och det ska stöttas vid övning hemma. Anders menar att fiolrytmikens metodik och inskolning till spelandet har betydelse för att barnen sen i hög grad vill fortsätta att spela. Lotta och Lina beskriver att många i instrumentalrytmiken ändå blir ganska duktiga färdighetsmässigt just för att de har fått börja ett år tidigare jämfört med sina jämnåriga. Lina beskriver att när eleverna kommer upp i åk fem till sex och det där kritiska läget kommer om de ska fortsätta att spela eller inte, att det då är viktigt att de har kommit på en sådan spelmässig nivå där de känner att spela instrument är något de vill hålla på med. Då är det många som tidigare har gått i brassrytmik som fortsätter tack vare att de har kommit längre i sitt spel. Stina och Anders tycker att det är svårt att dra slutsatser om hur eleverna senare utvecklas färdighetsmässigt för att det är så många andra saker i barnens liv som kan spela in. Lina och Lotta arbetar på samma Kulturskola och jag undrar om det är det som gör att de båda ser det organiserade föräldraengagemanget som så viktigt? Är det något uttalat om hur de ska förhålla sig till brukarna? De har ju också valt att börja med sin instrumentalrytmik ett år tidigare än i den andra kulturskolan där Stina och Anders arbetar. Det medför att man i högre utsträckning behöver föräldramedverkan.

## 4 AVSLUTNING

Jag kommer här att redovisa svar på mina frågor som presenterades i syftesbeskrivningen och summera mina egna tankar i denna undersökning samt se om de kan bidra med någonting in i framtiden.

### 4.1 Avslutande diskussion och slutsats

Eftersom jag själv är rytmikutbildad och mina respondenter inte är det så har det varit intressant att få ta del av vad de ser i lärandet i instrumentalrytmiken. Det viktiga har inte varit för mig att få fram alla olika aspekter av vad som är så bra med rytmikundervisning utan just få se vad instrumentallärare som jobbar med rytmikpedagoger uppfattar i lärandet hos eleverna i rytmiken och hur de ser på elevernas musikaliska utveckling. I svaret på frågan på hur instrumentallärare uppfattar elevernas lärande i instrumentalrytmiken så ser alla respondenter betydelsen av att använda kroppen, gruppen och rummet i rytmikundervisningen som viktigt och att det är den stora skillnaden i lärandet jämfört med vanlig instrumentalundervisning. Det är intressant att se att flera respondenter använder eller har blivit påverkade av rytmikundervisning i sin vanliga undervisning. I orkestrarna använder de övningar för att stärka det sociala samspelet och både Lotta och Lina använder både sång och rytmkort kontinuerligt i sin instrumentalundervisning. Stina berättar att rytmikundervisningen har påverkat hennes syn på lärandet av puls och rytm så att hon tänker annorlunda i sin vanliga instrumentalundervisning. Anders uttrycker ett helhetstänkande kring barn och instrumentalundervisning där fokus inte är lika starkt på själva instrumentet utan på musikens uttrycksmöjligheter i sång, rörelse och spel och att försöka ge barnet modet att våga och att uttrycka sig. Han uttrycker en förståelse av vad rytmikämnet kan ge eleverna på ett djupare plan där det handlar om individens utveckling i stort än att endast handla om att utveckla konkreta färdigheter. Jag tror att det finns ett stort intresse hos pedagoger för nya undervisningsformer som instrumentalrytmiken där man ser musiken i ett större sammanhang och inte är så specialiserat. Där det är mer lust och glädje som genomsyrar undervisningen, eftersom barn idag är mycket lustorienterade. Alla respondenter ser att de sociala relationerna spelar in för om eleverna ska känna lust och motivation till att fortsätta spela. Eftersom det är en viktig aspekt för om de ska fortsätta kan jag se att man inte riktigt tar vara på den i alla respondenters undervisningsupplägg. I tre av respondenternas svar framgår det att efter ett år i instrumentalrytmik så går man sen in i den vanliga instrumentalundervisningen i smågrupper om två till fyra elever eller i enskild undervisning, för att sen ett halvår till ett år senare komma in i orkesterverksamhet. Det betyder att man bryter kontinuiteten av den sociala aspekten i undervisningen. Jag tror att det skulle ha ett värde att kunna fortsätta i samma anda med rytmiken som grund för barnens fortsatta musikaliska utveckling. Stina är lite inne på det när hon berättar hade varit spännande att fortsätta med träblåsrhythmiken och utveckla den för senare åldrar. Det handlar ju också om att eleverna blir vana vid ett arbetssätt. Har man alltid sjungit eller dansat på lektionerna så är det ju inget konstigt att man gör det på orkestern när man går i sexan heller.

Svaret på frågan om respondenterna upplever några skillnader på de elever som har gått instrumentalrytmik och de som inte har är att på kort sikt finns det fördelar med instrumentalrytmiken som visar på att eleverna har en förberedelse och en viss färdighet i sitt instrument som gör det lättare för dem att sen fortsätta spela. De har förankrat en kunskap i kroppen om puls, rytmer och notvärden och har fått uppleva social gemenskap med musik. Om man ser på längre sikt är det svårare att se konsekvenserna av instrumentalrytmiken och jag tänker att kanske är ett år i instrumentalrytmik lite för kort tid för att det verkligen ska ha satt sin prägel på elevernas musikaliska utveckling på längre sikt.

Något jag tar med mig in i mitt arbete på kulturskolan där jag jobbar är att när jag samtalat med respondenterna så har jag sett att vi kan ha olika förståelse och syn på vad rytmik är och vad vi kan ha metoden till. Vi behöver prata mer med varann om varför vi gör olika övningar för att både möta

elevernas behov på bästa sätt och bli mer medvetna om vad vi vill med undervisningen och vad som då behövs. Jag tar också med mig tankar kring utvecklandet av instrumentalrytmik till andra instrument än stråk och blåsinstrument. Vad är det i instrumentens specifika egenskaper som vi kan utveckla och använda oss av i t ex pianorytmik som annars inte är ett typiskt instrument där man spelar många tillsammans? Likaså i gitarr. Sen funderar jag på syftet med instrumentalrytmiken, en fråga jag inte har ställt i denna undersökning men som ändå kommer fram lite grann. Är det att utbilda så duktiga musiker som möjligt eller är det att unga ska få lära sig spela på ett lustfyllt sätt utan prestationskrav? Eller är det bara ett sätt att rekrytera elever till inte lika populära instrument som piano och gitarr? Det jag skulle önska är att rytmiken fick ett större utrymme i hela kulturskolans musikundervisning, inte bara för de yngre åldrarna. Både att kunna använda metoden parallellt med instrumentundervisningen för att utveckla gehör, teorikunskaper men också uttrycksförmågan. Då jag tror att vi skulle få musikanter som med glädje använder många konstnärliga uttrycksformer och inte fastnar i tekniska svårigheter på sitt instrument, där prestationskraven blir ett hinder i utvecklingen.

## **4.2 Vidare forskning**

Det finns en svårighet i att mäta eller se tydliga resultat från instrumentalrytmikens påverkan då det handlar om individens växande och det sociala samspelet. Även när det handlar om musikspecifika saker som puls och rytmuppfattning, då rytmikens del i individens liv kanske är 40 min i veckan. Det är svårt att veta om det har med rytmikens påverkan eller om det är andra faktorer som spelar in. För att kunna se mer tydliga tendenser kan ett forskningsprojekt där man följer instrumentalelever under flera år och studerar deras utveckling vara en möjlighet till det. En grupp som har rytmikmetoden inbakad i sin undervisning under flera år och en grupp som inte har det.

## REFERENSER

Bertolotto, Italo, (1984) *Jaques-Dalcroze metoden*, Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen

Bjørkvold, Jon-Roar (1991) *Den musiska människan*, Stockholm: Runa förlag AB

Ek, Emelie, (2013) *Rytmikundervisning för nybörjare i musik- en kvalitativ studie av instrumentalpedagogers syn på Rytmikpedagogikens möjligheter*, uppsats för yrkesexamina på avancerad nivå, Lunds universitet

Esaiasson, P., Gilljam, M., Oscarsson, H., Wängnerud, L., (2012, fjärde upplagan) *Metodpraktikan*, Stockholm: Norstedts Juridik AB

Holmberg, Kristina, (2003) *Instrumentalundervisning med rytmiken som grund*, C-uppsats Högskolan i Malmö

Jaques-Dalcroze, Emile, (1997, baserad på 1920 års upplaga) *Rytm, musik och utbildning*, Stockholm: KMH Förlaget

Levin, Johanna, (2011) *Rytmikstart- en kvalitativ studie av instrumentalförberedande rytmikundervisning vid kommunala musikskolan*, kandidatuppsats Lunds universitet

Nilsson, Göran (2004) *Gemensam start*, från Fotnoten 2004-06-01. Hämtad 2015-02-28 från Lärarnas tidning

Nivbrant Wedin, Eva, (2011) *Spela med hela kroppen, rytmik och motorik i undervisningen*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB

Samuelsson, Rickard, (2012) *Att röra sig med instrument, en omöjlighet? Integrering av rytmikämnet på enskilda rytmiklektioner*, uppsats för yrkesexamina på avancerad nivå Örebro universitet

Sundin, Bertil (1984) *Barns musikaliska utveckling*, Södra Sandby: Liber AB

Sveriges Musik och Kulturskoleråd, <http://www.smok.se/om-smok>, hämtad 2015-03-15

Vernersson, Ann-Krestin (2013) *Ett o-herrans liv i Rytmikens tjänst*, Lunds universitet

# Intervjumanual

Inledande frågor:

- Vilket instrument undervisar du i?
- Hur länge har du arbetat som instrumentallärare?
- Vilken utbildning har du?
- Hur länge har du undervisat i instrumentalrytmik?  
Ensam eller tillsammans med kollega? Kollegans kompetens?
- Hur ser det ut när ett barn börjar att spela ditt instrument på Kulturskolan? Ålder?  
När börjar man i instrumentalrytmik? Storlek på grupper och tid?

Huvudfrågor:

- Kan du beskriva vad instrumentalrytmik är?
- Vad är det för skillnad med att börja spela i instrumentalrytmik jämfört med traditionell instrumentalundervisning? (Kan du ge exempel på...beskriva...)
- Hur brukar en rytmiklektion se ut? Vilka återkommande moment tycker du är viktiga?
- Hur ser lärandet ut?  
Hur jobbar du med puls, notvärden, skapande, samspel osv – det musikspecifika?  
Hur jobbar du med det instrumentspecifika?
- Vilka färdigheter brukar barnen ha fått med sig efter instrumentalrytmiken, jämfört med traditionell undervisning?
- Ser du någon skillnad mellan elever som inte gått i instrumentalrytmik och de som har?  
På längre och kortare sikt? Färdighetsmässigt? Personlighetsmässigt? Socialt? Andra sätt?
- Får eleverna lättare eller svårare för olika moment i undervisningen när de har gått i instrumentalrytmik? Vilka moment? Hur märks det?