

## Kritisk musikpedagogik

Frank Abrahams, red., 2023. *A music pedagogy for our time – conversation and critique*. Chicago: GIA. 352 s. ISBN: 978-1-62277-719-8.

Med fokus på aktuella ämnen i dagens skola har Frank Abrahams sammanställt en antologi om tillämpningen av kritisk pedagogik i musikundervisning. Abrahams betonar att tillämpningen inbegriper en förändring av musikleklärrollen och möjliggör att musikundervisningens syften kan uppfyllas, såsom ”to empower musicianship and, in the process, transform both the student and the teacher” (s. 15). Enligt Abrahams kan musikundervisning fungera som en perspektivförändrande katalysator som öppnar ett fönster till hjärtat och själen. Den kritiskt pedagogiska musiklekaren betraktar elevernas livserfarenheter som en brygga till ny kunskap i musikklassrummet, vilket förändrar maktpositioner i klassrumsdynamiken mellan lärare och elever. Med försiktig optimism vänder jag bladen genom bokens elva kapitel.

I det första kapitlet förklarar och exemplifierar Abrahams *kritisk pedagogik*, samt presenterar ett metodnära avsnitt med reflekterande frågor för musiklekaren att ställa sig själv: Vem är jag? Vilka är mina elever? Vad skulle de kunna bli? Vad skulle vi kunna bli tillsammans? I den avslutande delen av kapitlet delar Abrahams konkreta musiklektionsupplägg med grund i kritisk pedagogik.

I det andra kapitlet lyfts *kulturellt relevant och responsiv pedagogik* av Elizabeth C. Palmer, Jason Vodicka, Tina Huynh, Christine D’Alexander och Lisa Crawford. Enligt dem visar tidigare forskning att elever med lärare utan förståelse för kulturellt responsiv pedagogik får sämre studieresultat i teoretiska ämnen. Kapitlet syftar därför till att skapa förståelse för området i form av en översikt samt ett ramverk särskilt anpassat för musiklekare. Ramverket grundas i kulturellt responsiv pedagogik och exemplifieras genom situationer hämtade från musikundervisning. Även i detta kapitel betonas vikten av att låta elevernas livserfarenheter fungera som en central utgångspunkt för undervisningen.

Det tredje kapitlet, av Abrahams och Ethan Hein, behandlar *critical race theory*. De förklarar och exemplifierar teorin med situationer hämtade ur musikundervisning, analyserar genrer som konst- och populärmusik samt beskriver och diskuterar begrepp som vithet och mångfald. Rasism i musikklassrummet problematiseras ur ett musikpedagogiskt perspektiv, och författarna föreslår ett antal steg för förebyggande arbete, vilka i stort utgår ifrån att inkludera och respektera elevernas livserfarenheter, kunskaper och kulturella bakgrunder.

Omsorg och medkänsla i musikundervisning utgör fokus för det fjärde kapitlet, skrivet av Marissa Silverman. Kapitlet bygger på *feministisk omsorgsetik* och *radikal empati*. Silverman betonar att världen är i behov av läkning efter det kollektiva trauma vi erfor under covid-19-pandemin, och menar att musikundervisning kan utgöra ett utrymme där vi möjliggör ett sådant läkande för våra elever. De teoretiska perspektiven redogörs för och sammanställs som fem analytiska stadier: omsorg om (*caring about*),

## Recensioner

omsorg för (*caring for*), omsorgsgivande (*caregiving*), omsorgsmottagande (*care receiving*) samt medkänsla (*caring with*). Kapitlet visar hur musiklärare kan praktisera omsorg och medkänsla på ett radikalt empatiskt sätt, oavsett vilka elever de möter.

Det femte kapitlet, av G. Preston Wilson, berör *praxisgemenskap och social rättvisa*. Efter en inledande presentation av de båda perspektiven behandlas musikalisk repertoar som exempel på social rättvisa i musikundervisningen, där främst vithetsnormen problematiseras i flera musikaliska kontexter. Wilson väver in exempel från sin musikundervisning och abstraherar dem med hjälp av perspektiven. Hans slutsats är att engagemang för att skapa praxisgemenskap och social rättvisa i musikundervisningen leder till att lärare och elever blir rättvisa och uppmärksamma mot varandra – vilket möjliggör musikskapande och musikframföranden som kan förändra världen till det bättre.

I det sjätte kapitlet undersöker Jocelyn Armes och Michele Kaschub  *kreativ lek i improvisation och komposition som förhållningssätt*. Kapitlet tar upp hur kompositörer och improvisatörer förhåller sig till lek som igångsättare av kreativa processer, och hur musiklärare i sin tur kan utveckla de kritiska och kreativa färdigheter som krävs för att hantera sådana processer i musikklassrummet. Med utgångspunkt i kritisk pedagogik kan förhållningssätten möjliggöra att musiklärare och elever kan undersöka världen, överväga sitt sociala ansvar som musiker samt uppmärksamma sina bidrag till eget och andras välmående. Författarna delar flera konkreta exempel på genomförande av kreativ lek i form av improvisation och komposition i musikundervisningen, och betonar att genomförandet kan medverka till att problematiska maktstrukturer tonas ner mellan musiklärare och elever, till förmån för kollaborativt lärande i skapandeprocesserna.

Cara Faith Bernard skriver om *kritiskt tänkande, känsla och handling* i det sjunde kapitlet. Inledningsvis redogör hon för hur kritiskt tänkande i musikundervisningen ofta betraktas som del av en checklista för att specifikt bedöma elevers problemlösningsförmåga, snarare än något kontextbaserat som syftar till elevers ökade självständighet som överskrider musikklassrummets väggar. Bernard förespråkar att kritiskt tänkande ska hanteras som en helhetlig process fokuserad mot att förbättra alla delar av livet, och hon problematiserar när musiklärare genomför enbart specifika aktiviteter för att ”checka av” kritiskt tänkande i undervisningen. Med hänvisning till den tid vi just nu befinner oss i inom utbildningsväsendet i stort anser Bernard att kritiskt tänkande som process kan gynna elever i att utmana den alltmer växande normen om mätbarhet, som även spridit sig till musikundervisningen i skolan.

I det åttonde kapitlet berör Steve Holley *populärmusikpedagogik* genom att utforska, identifiera och ifrågasätta hur synen på lärande och undervisning förändras när populärmusikaliska genrer inkluderas i musikundervisningen. Holley tecknar en bild av användningen av populärmusik i undervisningen, såväl på grundnivå som i musiklärarutbildningen. En musiklektion baserad på ensemblespel exemplifieras med fokus på hur musikklassrummets organisation, elevernas behov av undervisning och musikens autenticitet balanseras. Exemplet illustrerar ett elevstyrt repetitionstillfälle där (den fem minuter sena) musikläraren håller sig tyst i ett hörn i rummet med undantag för de stunder då hen ber eleverna samtala om låten de spelar och om hur de ska

repetera den. Holley identifierar en viktig problematik ständigt aktuell i musikundervisningen, nämligen musiklärarens balansakt i undervisning där eleverna förväntas agera som självständiga musiker i en ensemble. Här saknar jag dock en kritisk reflektion över vad som händer i musikklassrummet när musikläraren agerar förhållandevis passivt, då jag anser att elevernas delaktighet och ansvarstagande i en sådan situation riskerar att styras av exempelvis stereotypa könsmonster. En sådan konsekvens kan i sin tur äventyra det Holley eftersträvar med att använda sig av populärmusik i musikundervisningen – möjligheter till kollaborativt lärande.

Det nionde kapitlet ägnar Abrahams åt att undersöka *onlinemiljöer för musikundervisning*, med övergången till digital undervisning under covid-19-pandemin som språngbräda. Elever beskrivs som ”digital natives” – uppvuxna och bekväma med digital teknologi, medan lärare definieras som ”digital refugees” – som på kort tid tvingades förändra och anpassa sina traditionella undervisningsmetoder till ett digitalt format i och med pandemin. Rekommendationer om fungerande metoder för online-undervisning varvas med exemplifierande narrativ. En lektionsplanering avslutar kapitlet. I min läsning hänger kapitlet något löst i relation till de andra, då jag tyvärr upplever att Abrahams tappar siktet på den kritiska musikpedagogiken.

I det tionde kapitlet presenterar Libby Gopal, Holley, Ronald Juzeler och Abrahams tankar om *kör, band och orkester*. Gopal beskriver sitt arbete med en kör i ett socioekonomiskt utsatt skolområde med hög skolfrånvaro, med syfte att öka elevens livskvalitet genom att undersöka medborgar- och sociala rättvisefrågor, erbjuda musikaliska möjligheter samt öka skolnärvaron. Eleverna lär sig att använda körsång för att skapa förändring. Detta möjliggörs enligt Gopal genom att musikläraren (1) främjar meningsfulla relationer, (2) låter eleverna delta i samhällsorienterat arbete, (3) har ett jämställdhetsfokus, samt (4) möjliggör elevinflytande.

I sitt avsnitt om skolorkester frågar sig Holley hur musiklärare kan förbättra sin praktik för att främja musikaliska lärmiljöer där elever ges större utrymme att påverka sina lärprocesser, genom att lärarna ser över de traditioner och vanor som vanligtvis styr skolorkesterundervisningen (öva, framträda, tävla). Holley föreslår ett perspektivbyte – att musiklärarna vänder fokus mot elevernas livsvärldar i stället för de traditionella orkesterstrukturerna. Att utmana sådana strukturer i musikklassrummet kan möjliggöra att elever och lärare utvecklar undervisningen tillsammans. Holley är kritisk mot skolorkesterns strikta dirigentroll, och föreslår att teknologier som DAW används för att möjliggöra andra metoder för orkesterledning. Holley föreslår även att skolorkesterlärare bör fånga tillfällen där elever kan ta mer ansvar för sitt lärande, samt lägga till rätta för att skolorkestern som helhet delar samma vision.

Även Juzeler undersöker hur skolorkestern kan utvecklas. Juzeler utarbetade under sitt första år som musiklärare ett demokratiskt förhållningssätt till eleverna, där lärande betraktas som ömsesidigt. Han exemplifierar med att visa hur han i undervisningen tillsammans med sina elever diskuterar *vad* de behöver öva samt *hur* de behöver öva. Ett ytterligare exempel visar hur ömsesidigt lärande möjliggörs genom att musikundervisningen är organiserad så att eleverna kan hantera relevant information genom att summera, ställa frågor, förklara, göra prognoser och göra kopplingar mellan

## Recensioner

information inom och utom ämnet. Juzeler betonar vikten av socio-emotionellt lärande i orkestern med att understryka att elever behöver känna sig trygga, bekväma och fria att uttrycka sig för att meningsfullt musicerande ska kunna äga rum.

Avslutningsvis lyfter Abrahams tio reflektionspunkter med fokus på ensembleundervisning: Hur kan ensembleundervisning adressera (1) kulturellt responsiv pedagogik, (2) social rättvisa, (3) socio-emotionellt lärande, (4) användning av teknologi, (5) elektroniska alternativ till musikinstrument, (6) 3D-printade instrument som alternativ till traditionella instrument, (7) användningsområden för AI, (8) multimedia som del av musikaliska framträdanden, (9) kunskaper i ljudteknik som del av lärarkompetens, samt (10) att spela covers. Kapitlet är intressant, men jag kämpar bitvis med att se hur den kritiska musikpedagogiska tråden vävs genom dess olika avsnitt.

Det elfte kapitlet fokuserar på klassrumsmusicerande, där Ian Cicco utvecklar sina tankar om *klassrumsmusik*. Cicco uttrycker inledningsvis en oro för att musklärare kompromissar med elevers musikaliska intressen till förmån för de pedagogiska målen i hur de väljer repertoar till musikundervisningen. Musklärare bör medvetet välja bort situationer i undervisningen där klassrummet fungerar mer exkluderande än inkluderande, exempelvis repertoarval som inkluderar folksånger med rasistiska inslag. Cicco anser att kulturellt responsiv undervisning, kritisk musikpedagogik, populärmusik och musikteknologi, anti-rasistisk pedagogik och *indigenous music/world music pedagogy* är områden som bör prövas i stället.

Avslutningsvis summerar Frank Abrahams boken och vänder blicken framåt, mot en pedagogik för framtiden. Abrahams sammanfattar med fokus på *kontext* (vilka är de som ska lära sig, var ska lärandet ske?), *innehåll* (vad omfattar upplevelsen av lärandet?) samt *läroplan* (hur förmedlas instruktionerna?), samt återknyter till de inledande syftesformuleringarna för musikundervisningen. Abrahams strävan att väva den kritiska musikpedagogiska tråden genom boken som helhet lyckas fint (med några undantag), och jag lämnas med en försiktigt hoppfull känsla om framtidens musikundervisning.

*Linn Hentschel*