

LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö
Lärarytningen i musik
Mikael Frisk

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2006

Klassiska violinister möter folkmusik
fokus på fotstamp och rytm

Handledare: Anders Ljungar-Chapelon
Examinator: Håkan Lundström

Abstract

In this work I have examined how two violin students, who are used to the classical music tradition, think when they learn to play Swedish folk music, with focus on rhythm and beating the time with their feet. One of the students is studying on her first year to be a classical violin teacher and the other student is studying on her third year to be a classical musician, both are studying at *Malmö Academy of Music*. I had three lessons, one hour each, with these two students where I taught them some basics in how to play Swedish folk music. After the last lesson I interviewed the two students. I have done interviews with two teachers at *Malmö Academy of Music*; Wieslawa Szymczyńska and Mats Edén. I have also done a literature examination to get a picture of the way the two genres relate to the rhythm. My study and interview with the two students gave a similar result, especially how they related to the time beating with their feet.

Keywords: *Rhythm, folk music, classical music, violin, notation*

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
2. Syfte och frågeställningar	4
3. Litteraturgenomgång och intervjuer – med fokus på rytm	5
3.1 Vad är klassisk musik och vad är folkmusik.....	5
3.2 Synen på rytm i folkmusik	7
3.3 Synen på rytm i klassisk musik	8
3.4 Skillnad mellan klassisk- och folkmusik.....	9
3.5 Barockmusik.....	11
3.6 Förhållandet till noter i klassisk musik.....	12
3.7 Förhållandet till noter i folkmusik.....	13
3.8 Folkmusikens rytmer i noter.....	14
3.9 Fotstamp	16
4. Metod	18
4.1 Personerna i undersökningen	19
4.2 Genomförande	19
4.3 Etiska överväganden	22
5. Resultat	23
5.1 Att lära sig spela folkmusik	23
5.2 Att stampa takten.....	24
5.3 Skillnad mellan klassisk- och folkmusik.....	25
5.4 Mina iakttagelser.....	27
5.5 Gemensamt mellan Anna och Maria.....	28
6. Diskussion	29
6.1 Likheter mellan mina, Annas och Marias erfarenheter	29
6.2 Fotstampande.....	29
6.3 Ingen exakthet.....	30
6.4 Betydelsen av notspridningen	30
6.5 Historiska influenser mellan genrer.....	31
6.6 Reflektion över detta arbete	31
6.7 Vidare forskning	32
Litteraturlista	33
Bilaga 1 – låtarna	35

1. Inledning

När jag började på musikhögskolan i Malmö (2002) fick jag redan första veckan spela folkmusik. Detta var musik som jag aldrig tidigare spelat, på den kommunala musikskola som jag lärde mig spela (1988-1999) var det nästan bara klassisk musik som spelades. På musikhögskolan satsade jag på folkmusiken men spelade fortfarande kvar i en symfoniorkester (förening med både amatörer och professionella musiker). Där märkte jag tydligt de skillnader som finns mellan klassisk- och folkmusik, där rytmen spelar en viktig roll. I klassisk musik blev jag instruerad att inte stampa foten och i folkmusik blev jag instruerad att ljudligt stampa foten. Jag märkte efter ett tag att detta fotstampande i folkmusiken hjälpte mig att få rytmen och betoningarna att låta rätt i den folkmusikaliska stilen.

I detta arbete ska jag undersöka hur två klassiska musikstudenter på musikhögskolan tycker att det är att lära sig spela folkmusik, hur det är att vara nybörjare på folkmusik.

2. Syfte och frågeställningar

Jag ska studera hur två studenter tar till sig sättet att spela folkmusik, med fokus på rytmen där fotstampande är en viktig del i utförandet. Jag vill få en inblick i hur studenterna kan tänka i mötet med folkmusik. Jag ska även intervjua två lärare vid Malmö Musikhögskola som representerar respektive genre; Wieslawa Szymbalska, *klassisk musik* och Mats Edén, *folkmusik*.

Min frågeställning är: vilka skillnader upplever mina informanter mellan det klassiska och det folkmusikaliska sättet att tänka och framföra rytm.

3. Litteraturgenomgång och intervjuer – med fokus på rytm

Förutom den skrivna litteraturen har jag fått information från två intervjuer. Personerna jag intervjuat är Mats Edén, folkmusiker på bland annat fiol, och Wieslawa Szyczyńska, klassisk violinist. Båda arbetar som lärare på musikhögskolan i Malmö och har mycket god kunskap om sin genre och har en erkänt hög och aktad position bland andra utövare i respektive genre. Den syn och kunskap de ger i detta arbete är deras personliga. Vid intervjuerna av Szyczyńska och Edén har jag utgått från Kvale (1997) som beskrivs i kapitel 4.

3.1 Vad är klassisk musik och vad är folkmusik

Ling (2006) skriver att de senaste decennierna har musik från olika musikgenrer fått termen *klassisk musik* och att uttrycket *numera* är en mycket vanlig synonym till uttrycket *konstmusik*. Enligt honom är den mest riktiga beteckningen *västerländsk konstmusik*, men denna används inte i det allmänna språket. Ling (2006) skriver även att *klassisk musik* utgörs av musikverk (exempelvis Beethovens nionde symfoni) som lyfts fram som speciellt värdefulla och därför blivit en del av vårt kulturarv. Det innefattar musik inom tidsramen från den gregorianska musiken till nykomponerade verk.

När jag bad Szyczyńska att kort beskriva vad klassisk musik är sade hon först att det inte går, sedan sade hon dock att "det är skriven musik inom ramen av rytm och taktarter där det mesta är utskrivet". Klassisk musik förmedlas och instuderas med hjälp av noter, där noterna är det primära sättet att sprida musiken till musikerna.

Ling (2006) skriver att folkmusiken är musik som har sina rötter i det gamla bondesamhället, denna musik har sedan blandats med städernas populär- och konstmusik. Termen folkmusik har enligt Ling (2006) stått för många mycket olikartade musikstilar och det var först på 1900-talet som ordet folkmusik började användas, av spelmännen, om den instrumentala musiken.

Edén beskriver folkmusik så här: "det är musik med olika regionala traditioner som har instrumentalt och vokalt framför allt förts fram via gehörstraderande utav olika

specialister eller amatörer. Det är en väldig blandning av uttryck.” När jag frågar Edén vad som utmärker folkmusik jämfört med annan musik vill han inte använda argument som ofta förs fram: att folkmusiken har en speciell funktion (dansmusik, arbetsmusik osv.) och ett speciellt uttryck, för han anser att all musik har funktion och uttryck. Han säger att folkmusiken oftast värnar om det personliga uttrycket som är en viktig del av musiken. Folkmusiken är formbar beroende på vem man spelar med, eller om man spelar solistiskt. Samma låt kan låta på många olika sätt.

Den ungerska tonsättaren Béla Bartóks (1881-1945) musik är starkt influerad av ungersk folkmusik och han var en viktig och betydelsefull insamlare av folkmusiken. Det finns många andra klassiska kompositörer som tagit influenser eller melodier från olika folkliga traditioner, exempelvis Hugo Alfvéns (1872-1960) *Midsommarvaka* och Wolfgang Amadeus Mozarts (1756-1791) *A La Turka*. Även G. P. Telemann (1681-1767) blev inspirerad av folkmusik när han tillbringade tid i Sorau i Tyskland, och så här skrev han det besöket i sin självbiografi:

Man kan knappast tro att sådana säckpipeblåsare och fiolspelare kan ha så underbara infall, som när de dansande vilar och då börjar improvisera. Den uppmärksamme kunde där på åtta dagar snappa upp idéer räckande för ett helt liv. I denna musik finns det otroligt mycket bra, när man kan ta den på rätt sätt. Jag har sedan dess skrivit olika stora solokonsertter och trio kompositioner i den stilen, som jag har gett en italiensk dräkt och omväxlande *Adagi* och *Allegri* som klädnad. (Telemann 1954)

Enligt Lundberg och Ternhag (1996) fanns det tidigare en syn att folkmusiken var en motsats till konstmusiken, denna syn finns inte längre inom forskarvärlden (personliga åsikter kan fortfarande leva kvar). De skriver att influenserna mellan stilarna utvecklats dem båda, ”att folkmusik och konstmusik är två sammantvingade grenar på samma träd” (s.14).

3.2 Synen på rytm i folkmusik

När man lyssnar på gamla inspelningar med spelmän är det, enligt Edén, slående hur fria de är i förhållande till rytmen. Han säger att det kan vara svårt att höra vilken taktart det är trots att det är dansmusik. Detta var ett sätt för spelmannen att visa hur duktig han var – han hade en egen inre rytm, som även dansarna skulle kunna. Edén säger att "man håller sig inom ramarna, man bryter inte ramen men den är ganska tänjbar". Jag frågar honom om detta är olika från dans till dans (de vanligaste danserna nuförtiden är polska, slängpolska, vals och schottis) men han säger att det är rätt genomgående och att det är mer olika från låt till låt och från spelman till spelman. Edén berättar att förr i tiden ansågs man vara dålig om man spelade rytmiskt exakt och att olika traditioner i Sverige har olika sätt att förhålla sig till rytmen; i exempelvis Värmland ligger man på framåt, i Bingsjömusiken ligger man bakåt och det finns bland annat en tradition i Västergötland som är så snabb att man måste ligga rätt på takten. Det som bestämmer är dansen; hur stegen är och hur fort den går. Inom låten är rytmen flexibel och samma ställe (exempelvis en takt) kan spelas på många olika sätt.

Folkmusik lär man sig traditionellt genom gehörstradering och Ahlbäck (Jernberg och Ahlbäck 1986) skriver att man bäst lär sig genom att iaktta och härma den som spelar (vilket även görs i den klassiska traditionen) och att man helst ska spela längre tid hos en traditionsbärare för att lära sig stilen. Ahlbäck är precis som Ellika Frisell folkmusikfiollärare på Kungliga musikhögskolan i Stockholm. Frisell har sagt: "Vi svenskar har vår frihet mellan ett och tre i polskan. I detta anarkistiska område skapar dansarna tillsammans med musikern en båge, ett gemensamt sug" (Aare 2005, s. 33). Detta kommenterar Edén genom att säga att det finns en frihet i folkmusiktraditionen som skiljer sig från andra traditioner eftersom dansen är annorlunda. Dansen är inte exakt och därför är inte heller musiken heller det. Man kan inte mäta ut ett exakt värde och Edén säger att mellan ettan och trean "kan det komma lite när som helst, det gör ingenting". Ibland gör man rytmen rakare och ibland "går den lite åt sidan". Det finns en relativt fast puls och asymmetrin håller

sig inom ramarna för denna. Ahlbäck (Ramsten 2003) tror att asymmetrin har uppstått eftersom spelmännen som sett dansarna i timal vill göra det mer roligt och riskabelt för dem, vilket åstadkoms genom att mannen får lyfta kvinnan lite längre i takten, därför ändrade spelmannen rytmen.

3.3 Synen på rytm i klassisk musik

Även inom den klassiska traditionen finns liknande tankesätt om rytmen som beskrevs här ovan om folkmusiken. Denna likhet finns i spelandet av Wienervalserna, som inte ska spelas rytmiskt precis som det står i noterna. Lamb (2006) skriver: "The rhythm became implicit¹ rather than explicit², the musical phrases were lengthened, the themes became less symmetrical." Både polskan och valsen går i tretakt med osymmetrisk rytm och båda är, i alla fall ursprungligen, dansmusik.

Szymczyńska säger att det inom klassisk musik finns hur många åsikter som helst om synen på rytm. Hon påpekar att hennes egen syn varierar lite beroende på vilken stil hon spelar och hennes generella åsikt är den att tonsättarnas notskrift är begränsad till fjärdedelar, åttondelar osv. som skrivs på fem rader och dessa noter är bara en antydning till hur det ska spelas. Det som Szymczyńska tycker är viktigt inom den klassiska traditionen, såväl som all annan musik, är pulsen och rytmen. Hon tycker inte att man ska spela efter noterna exakt så som där står. "Det ska följas en human puls som finns i oss allihopa, inte metronomisk puls." Hon anser att kompositionerna bara är ett dagsverk, och om de hade komponerats en annan dag, vid en annan sinnesstämning, hade de kanske varit utskrivna på något annat sätt. Szymczyńska tror att många klassiska musiker missar detta fria tankesätt och blir väldigt strikta. Hon anser att det cirkulerar en allmän åsikt att klassiskt ska vara precist. Hon tillägger: "Dels är det inpräntat i tänkandet att klassisk musik ska vara så strikt att inga utflykter tillåts. Dels är det tekniskt svårt att göra, man måste besitta

¹ Underförstådd, indirekt.

² Klar, tydlig, rättfram.

en viss teknik". Den rytmiska friheten som eftersträvas betecknas som agogik, vilket Brodin (1985) beskriver så här: "Agogik: Beteckning för de små skiftningar i tempot, inom den metriska ramen, som betingas av ett levande musikaliskt föredrag" (s. 10). Enligt Szymczyńska finns det ytterligare en anledning till varför det lätt blir strikt: Att de klassiska musikerna är rädda för att göra agogik, eftersom detta kräver mycket tankearbete på vilka toner och varför. Szymczyńska anser att hon som klassisk musiker måste vara mycket medveten på vad som är tillåtet eftersom det finns en annan falang klassiska musiker som till punkt och pricka följer noterna, då måste hon kunna försvara sin ställning. Hon säger att hon ibland väljer att "bara spela som det är för att undvika diskussioner". Den falang som hon själv tillhör anser att musiken är en levande sak som inte kan "trängas i någon bur av rytm och perfekt spel". Denna falang är enligt Szymczyńska ganska stor, men inte på skolorna, vilket hon säger sig förstå eftersom "man måste känna reglerna för att gå om dem". Szymczyńska ser en risk, som hon känner till från sitt hemland Polen, att man "tvingar människorna i så mycket tekniskt tänkande att man till slut glömmer bort varför man spelar, och det är synd".

Szymczyńska eftersträvar i sitt eget musicerande och i undervisningen av sina studenter ett synsätt på rytmen som inte är så strikt. Där det personliga får en stor plats i musiken. Inom det professionella utövandet av klassisk musik är detta en viktig aspekt.

3.4 Skillnad mellan klassisk- och folkmusik

Stridh (2006) har i sin C-uppsats jämfört hur det är att spela en polska av Pål Olle, (1915-1987) från Dalarna, jämfört med den franska kompositören Jules Massenets (1842-1912) *Meditation* ur operan *Thais*. Fastän hon beskriver två specifika musikstycken är jämförelserna generellt applicerbara på folkmusik och klassisk musik. Hon skriver att det i folkmusiken är viktigt att ha en jämt gående puls eftersom folkmusiken ursprungligen är en funktionsmusik (I vaggvisor till exempel

finns inte denna fasta puls – av förståeliga skäl). I den klassiska musiken finns inte denna stadiga och tydliga grundpuls i samma omfattning. Där ges ofta istället utövaren en rytmisk frihet med rubaton och accelerandon utifrån uttrycket i musiken. Många sådana tempoförändringar står också tryckta i noterna. Stridh (2006) skriver att stråkföringen är viktig för rytmen. I den folkliga traditionen används stråkväxlingar i första hand att markera rytmen. Rytmer kan även utföras i samma stråk genom att man ger stråken ett extra tryck på den taktadel som ska betonas. Denna typ av stråk förekommer inte alls på samma sätt i den klassiska traditionen. Enligt Stridh (2006) läggs mycket fokus i den klassiska traditionen på att få en så jämn klang som möjligt och man eftersträvar att stråkvändningar och stråkväxlingar ska höras så lite som möjligt – det finns många undantag, fast då brukar dessa vara utskrivna i noterna.

Edén har arrangerat och spelat folkmusik tillsammans med en stor svensk symfoniorkester och säger att rytmen var det största problemet, orkestern blev "en seg massa" eftersom de är så många och att det enligt Edén inte finns "det tankesättet att man driver", det är ett annat sätt att musicera. Han säger att detta beror på att man tränar och specialiserar sig på olika saker, att man inte kan få plats med allt. Sen finns det dem som kan "byta rock" och spela båda stilar bra, det ena utesluter inte det andra. I den klassiska musiken är man ute efter ett mer gemensamt driv till skillnad från folkmusiken driv som är mer individuellt.

Edén sade att det enda han känner till om vad de gamla spelmännen förr i tiden tyckte om klassisk musik var att de uppskattade den mycket och tyckte att de klassiska musikerna hade en imponerande skicklighet, både tekniskt och musikaliskt.

Jag frågade Edén: om han får en elev eller student som är klassisk musiker och ska introducera dem i det folkmusikaliska rytm-tänkandet, hur börjar han då med att förklara det? Svaret blev: "Det enklaste är bara att spela, för du kan inte förklara det". Traditionen är att lyssna och härma, teorin kommer in när den anses behövas (ett tankesätt som även finns inom den klassiska traditionen). Jag bad honom ändå

att förklara varpå han sade att det handlar om stråkföring, det fysiska och hur man förhåller sig till rytmen. Edén säger att nedstråket ska vara tungt och uppstråket ska vara lätt, precis som i barockmusiken. I det klassiska spelet skiljer man tydligt mellan stråkarerna medan "mycket i folkmusik ligger mitt emellan (...) det är stråkvändningarna som är intressanta för att få fram rytmen".

Szymczyńska sade att det i den klassiska traditionen oftast ska låta så att nedstråket inte blir dominerande. Hon sade även att man ska ha den tekniska skickligheten att upp- och nedstråk ska kunna låta likadant, men det ska inte alltid göra det. Man ska kunna spela vackert vid froschen och brutalt vid spetsen och att det är bristande stråkteknik som gör att man spelar för precist och mekaniskt. Szymczyńska har haft studenter som är vana folkmusiker som hon har lärt spela klassisk musik, om detta säger hon att hon "tycker att det är fascinerande, man har en helt annan stråkteknik, man har en helt annan syn på frasering och sound överhuvudtaget". Det som hon skiljer sig mest är tekniken, inte det att någon kan bättre eller sämre, den är bara annorlunda.

3.5 Barockmusik

Szymczyńskas folkmusikspelande studenter fick bland annat spela *Assagio* av Johan Helmich Roman (1694-1758) där Szymczyńska bad studenterna att spela stycket på ett folkmusikaliskt sätt, vilket hon tyckte var en fantastisk upplevelse. Hon sade att rytmen blev friare inom små avsnitt inom slagen, men i det stora hela var helheten den samma som när klassiska musiker spelar samma stycke. På frågan om klassiska musiker har svårt att byta mellan olika stilar (wienklassisk, romantisk osv.) svarade Szymczyńska att det inte är några problem, att det bara är som att stoppa in en diskett i huvudet. Men när jag frågar om barockmusik blir Szymczyńskas bild annorlunda: Hon säger att det är jättesvårt att spela barockmusik eftersom många drillas från första början i notläsande och konsten att improvisera försvann när kadenser började skrivas ut. Det är enligt Szymczyńska många som inte spelar barockmusik av rädsla för att de inte kan hitta på saker.

Edén drar rytmiska paralleller mellan barockmusik och folkmusik och säger att begreppet *inégal* inom barockmusiken är rätt likt det folkmusikaliska rytm-tänkandet. Von Heijne, Jacobs, Klingfors och Öhrwall (1985) skriver att *inégal* innebär att en följd av toner med samma tidsvärde spelas olika: Den första tonen blir lite längre och starkare än den andra och får lite av den andras tidsvärde. Som medelvärde brukar förhållandet 3:2 anges och de skriver att detta är mer kännbart än hörbart. När förhållandet varierar lite av musikerna på samma fras gör denna variation att det låter musikaliskt och inte mekaniskt.

Von Heijne, Jacobs, Klingfors och Öhrwall (1985) skriver också: "I Barockmusiken fungerar ofta betoningshierarkierna som motorisk drivkraft, och otaliga är beskrivningarna hur man måste förändra de noterade rytmerna för att musiken ska klinga levande och tala till lyssnarna." (s. 130) vilket väl stämmer överens med beskrivningarna av hur man ska förhålla sig till noterad folkmusik. De skriver vidare att notbilden var tänkt som en skiss på det rytmiska förloppet och att "notreproduktion var något för nybörjare och amatörer." (s. 132)

3.6 Förhållandet till noter i klassisk musik

Ahlbäck (Jernberg och Ahlbäck 1986) skriver att den tekniska sidan, som handlar om hur man tekniskt ska bära sig åt för att få musiken att låta på ett visst sätt, har inom västerländsk konstmusik från 1700-talet och framåt i allt högre grad kommit att anges i noterna. Därför kan notbilden i modern konstmusik vara mycket 'svart' och krävande att läsa. Ahlbäck skriver att det under 1700-talet och tidigare inte var så; "Då överlämnades mer åt utövarens stilkunnighet, stilkänsla och goda smak" (Jernberg och Ahlbäck 1986, s. 70). På frågan varför utvecklingen inom konstmusik har utvecklats på det viset skriver Ahlbäck att musiksamhället från 1700-talet och framåt blev mer splittrat och internationellt. Det blev fler musikaliska stilar som fanns, sida vid sida. Därför kunde inte kompositörerna längre räkna med att musikerna spelade musiken i samma stil och anda som kompositören hade tänkt

sig. Det blev helt enkelt så många stilar samtidigt att musikerna inte kunde lära sig samtliga, och tack vare spridningen av noter kunde inte kompositörerna övervaka instuderingen av deras musik. Därav fick den tekniska utförandestilen större utrymme i noterna. Ahlbäck (Jernberg och Ahlbäck 1986) skriver vidare att det blev en annan inställning till kompositörernas betydelse där kompositörernas uttrycksvilja hamnade mer i fokus. I de stora orkestrarna blev musikerna mer utförare av kompositörens skapelse och stor del av improvisationen försvann.

3.7 Förhållandet till noter i folkmusik

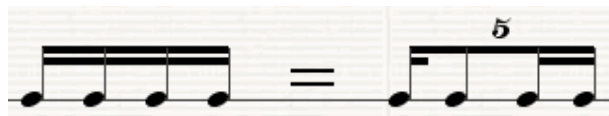
Om folkmusikens förhållande till noter skriver Ahlbäck (Jernberg och Ahlbäck 1986)

I 1800-talets folkmusikliv behövdes inga noter. Alla spelmän, dansare, lyssnare, växte upp i samma musikkultur och hade direkt kontakt med varandra. Man behövde inte kunna beskriva skillnaden mellan olika stilar, eftersom det var ovanligt att man träffade på väsensskilda sådana. (s. 70).

I början av 1800-talet började ett antal personer resa runt i Sverige för att göra uppteckningar på Svensk folkmusik, det vill säga skriva ner musiken på noter. Om noteringen av folkmusik skriver Ahlbäck (Jernberg och Ahlbäck 1986) att olika låttyper främst får sin karaktär genom sin metriska struktur och markeringar. Hur låttypen ska utföras brukar vanligtvis inte skrivas ut i noterna, förutom tempo- och taktartsbeteckningar samt låtens rubricering. Man måste veta hur låttypen ska utföras eftersom det inte finns information i noterna som talar om detta. De enda markeringar som sätts ut är dem som avviker från den generella utförandep Praxisen. "Det förutsätts alltså att man kan stilen och vet vad namnet på respektive låttyp innebär!" (Jernberg och Ahlbäck, 1986, s. 72)

3.8 Folkmusikens rytmer i noter

Spelar man folkmusik exakt efter noterna låter musiken inte "rätt" – enligt traditionen. Edén berättar och visar hur Ahlbäck har skrivit en grundfigur, en generalisering på hur sextondelsfigurer i folkmusiktraditionen egentligen spelas:



Notexempel 1: Ahlbäcks sextondelsgeneralisering.

Edén säger att denna figur fungerar bra och att det är ungefär så man spelar, men man skriver inte ner det så för då är det ingen som vill spela låten. Han säger att det är ganska personligt hur man väljer att tolka notbilden, men man gör det hela tiden i förhållande till traditionen. Edén säger att en rak figur försöker man ofta dra åt triolhållet, och en triolfigur försöker man göra rakare och då hamnar man mitt emellan. "Det är väl det att det uppstår lite spänning i svänget, det blir roligare."

Ahlbäck (Ramsten 2003) skriver om Einar Övergaard som gjorde uppteckningar med folkmusik i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. Övergaard hade problem med vilken taktart vissa låtar från ett område hade. Först skrev han ner låten i $2+1\frac{1}{2}/4$ -takt vilket han senare ändrade till $\frac{1}{2}+2/4$ -takt för att till sist ändra det till $3/4$ -takt med en kort etta och en lång tvåa. Om man idag säger till en folkmusiker att en låt har *kort etta* förstår de flesta vad man menar. Så här beskriver Ahlbäck (Ramsten 2003) *kort etta* (fri översättning från engelska): Om man gör en underdelning av det andra slaget får man två lika långa delar som har samma längd som det första slaget. Det tredje slagets längd är någonstans mellan det första och andra slagets längd. Detta längdförhållande kan skrivas som en rytmisk figur eller fras med taktarten $2+4+3/16$:



Notexempel 2: Ahlbäcks notering i 2+4+3/16-takt. (Ramsten 2003, s. 178)

Denna metriska modell ger en generell bild av hur längden av de tre slagen förhåller sig till varandra och det är inte ett sätt som används för att notera musiken. Varför har Ahlbäck utvecklat denna modell? Han säger att den generella principen med ett andra slag i takten som är dubbelt så långt som det första och ett tredje slag som är ungefär 1,5 gånger som det första ger ett annorlunda och mer tydligt sätt att förstå denna rytmiska figur. Det traditionella sättet att skriva rytmen (som finns i uppteckningar och liknande) ger inte någon förståelse av förhållandet mellan längden på slagen – då notbilden ser ut så här:



Notexempel 3: Vanlig traditionell förenklad notering.

Lundberg och Ternhag (1996) beskriver samma rytmisering med hjälp av, vad de kallar, *stortriol notering* – där tvåan flyttas fram och "lånar" tid av ettan. De skriver att Ahlbäcks notering, som de kallar *asymmetrisk notering*, har en i grunden annorlunda framställning där den ojämna tidsgrupperingen är utgångspunkt, till skillnad från *stortriol noteringen* där 3/4 -indelningen med "lånad tid" är utgångspunkt.

<i>Notering med "stortriol"</i>	<i>Asymmetrisk notering</i>
1 - 2 - 3 -	1 - 2 - 3 -

Notexempel 4: Lundberg och Ternhags (1996, s. 106) två noteringssätt där den andra egentligen är Ahlbäcks och bör ha taktarten 2+4+3 /16.

Ahlbäck (Ramsten 2003) skriver att i vissa områden i Sverige finns det starka bevis (genom uppteckningar och inspelningar) på att denna typ av rytmiska asymmetri fanns för omkring hundra år sedan. Under 1900-talet minskade användandet av denna rytmisering, vilket sammanföll med att man i större utsträckning lärde sig folkmusik efter noter, i samband med att folkmusiksamlingar på noter gavs ut, med *Svenska låtar* i spetsen. *Svenska låtar* är ett samlingsverk som började ges ut 1922 och sista delen gavs ut 1940. Folkmusik från olika delar av Sverige samlades landskapsvis i olika böcker. Kjellberg och Ling (1991) skriver såhär om *Svenska låtar*: "Avsikten var inte vetenskaplig utan praktisk-musikalisk. Även om kritik har riktats mot *Svenska låtar* både beträffande uppteckningarnas kvalitet och urval skulle spelmans-Sverige utan denna samling vara ett fattigt land" (s. 180). Detta eftersom musiken tack vare *Svenska låtar* på ett effektivt sätt kunde spridas till många människor.

När man sedan fann Övergaards uppteckningar blev, enligt Ahlbäck (Ramsten 2003), användandet av den asymmetriska rytmiseringen (*kort etta*) populär igen, vilket spred sig på 1970- och 1980-talens folkmusikscen. Han skriver att idag används 2+4+3 /16 - rytmiseringen och variationer på den flitigt, men nuförtiden har den blivit en mer fast och fixerad rytmisering jämfört med de gamla inspelningarna med spelmän som hade mycket större variation i längden av slagen.

3.9 Fotstamp

Szymczyńska säger att man i klassisk musik inte ska stampa med foten: "rytmen finns inom mig och pulsen måste finnas någonstans i kroppen (...) Inte stampa, men den kan finnas i stortån eller något sådant".

Inom folkmusiken har fotstampandet en viktig roll som en del av musiken. Edén hänvisar igen till Ellika Frisell som sade: "jag är solist, min fot är basen och dansarna är kompet". Foten stabiliserar musiken och den är viktig både för musikern/musikerna och för dansarna. Edén berättar om flera skivinspelningar han

gjort där han av inspelningstekniska skäl inte fick stampa med foten, han fick då ta på sig ylleraggsockor för att dämpa ljudet, "för man måste stampa ändå, du kan inte bara sitta och spela, det fungerar inte, det är en slags stabilisator". Edén spelar i gruppen *Groupa* där de bland annat har en slagverkare, jag frågar Edén om fotstampandet har samma funktion där och han säger att det har det för honom, men kanske inte utåt. Han säger att det är ett sätt att mellan musikerna ha ett gemensamt sväng. Ibland kan Edén börja en fras på exempelvis tvåan istället för ettan i takten och då är fotstampandet ett sätt att visa för de andra musikerna att det är medvetet och korrekt.

När Edén lär ut folkmusik till elever och studenter som är ovana att spela folkmusik försöker han tidigt få med fotstampandet eftersom foten och stråken ofta följer varandra.

4. Metod

Detta arbete har en hermeneutisk grund – som enligt Patel och Kvale (2003) utgår från att "mänsklig verklighet är av språklig natur, att man genom språket kan skaffa sig kunskap om det genuint mänskliga" (s. 29). De skriver vidare att den hermeneutiske forskaren har ett subjektivt sätt att närma sig forskningsobjektet – man gör det utifrån sin egen förförståelse. Förförståelsen är de tankar, intryck, känslor och kunskap som forskaren har, och det ses som en tillgång för att tolka och förstå forskningsobjektet.

Jag har använt mig av kvalitativ forskningsintervju vid mina intervjuer och jag ska utifrån Kvale (1997) berätta vad kvalitativ forskningsintervju innebär. Kvale (1997) definierar den kvalitativa forskningsintervjun så här: "en intervju vars syfte är att erhålla beskrivningar av den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka de beskrivna fenomenens mening" (s. 13). Intervjun bygger på det vardagliga samtalet men det är ett professionellt samtal där parterna inte är likställda eftersom det är forskaren som kontrollerar samtalet genom att bestämma ämnet för samtalet samt att kritiskt följa upp den intervjuades svar på frågorna. Kvale (1997) skriver att det finns kritik att kunskapen som samlas in inte är objektiv eftersom den är för mycket beroende av de intervjuade personerna, men han själv menar istället att det är det som är styrkan hos den kvalitativa forskningsintervjun: "att det kan fånga en mängd olika personers uppfattningar om ett ämne och ge en bild av en mångsidig och kontroversiell mänsklig värld" (s. 14) Syftet är att förstå ämnen från livsvärlden ur den intervjuades eget perspektiv. "Tekniskt sett är den kvalitativa forskningsintervjun halvstrukturerad, det vill säga varken ett öppet samtal eller ett strängt strukturerat frågeformulär." (Kvale 1997, s. 32). Han skriver även om hur man som intervjuare ska vara kunnig, strukturerande, tydlig, vänlig, styrande, kritisk, minnesgod och tolkande, och han skriver dessutom om hur man bör bete sig och vilka typer av frågor man bör ställa. Detta har jag försökt följa i mina intervjuer.

4.1 Personerna i undersökningen

I min undersökning har två studenter deltagit, jag har av sekretesskäl (Patel och Davidsson 2003) valt att kalla dem Anna och Maria. Båda studerar på musikhögskolan i Malmö och spelar klassisk musik på fiol. Anna går i IE1 (skall bli musiklektör på fiol) och Maria går Mu3 (musikerutbildning). Innan jag hade bestämt mig för vad mitt examensarbete skulle handla om frågade Maria mig om jag ville lära henne att spela folkmusik, vilket fick mig att välja detta ämne. Jag frågade då även Anna om hon ville delta eftersom jag visste att hon var intresserad av folkmusik och hade ungefär samma musikaliska bakgrund som Maria.

Anna började spela fiol på kommunala musikskolan och började spela efter noter redan från början. På hennes skola fanns det även en folkmusiklektör och i början av Annas fiolstudier bytte hon (precis som de andra eleverna) lärare varje termin. Detta tycker hon har gett henne en bra grund att lära sig på gehör och kunna noter tidigt. Efter det har hon mest spelat klassisk musik.

Även Maria hade en klassisk start med lite gehörsbaserad utläring i början. Läraren var känd för Suzuki-metoden och lektionerna var, som Maria själv säger, Suzuki-inspirerade. Efter detta har Maria endast lärt sig musik efter noter och är inte van att lära på gehör. Maria har tidigare lyssnat på folkmusik och dansat lite. Båda två är alltså klassiska studenter som i yngre år spelat lite gehörsbaserad musik och som har viss tidigare vana av folkmusik.

4.2 Genomförande

Eftersom jag var intresserad av de första tankarna hos Anna och Maria genomförde jag undersökningen inom en kort tidsrymd; en vecka. Jag hade tre individuella lektioner på vardera en timme. Efter varje lektion skrev jag ner de iakttagelser jag gjort och efter den sista lektionen intervjuade jag Anna och Maria. Iakttagelserna jag skrev ner berörde hur ofta och hur mycket de stampade takten, hur drivande de var i rytmen samt när vi spelade tillsammans om jag stod för det mesta drivet eller om de

hjälpte till och hur stabila de var i rytmen och om jag kunde rubba denna stabilitet. Jag valde att inte spela in dessa lektioner av två anledningar: dels för att jag ville ha en så avslappnad stämning som möjligt eftersom jag tror att det går mycket lättare att göra musikaliska framsteg då. Andra anledningen var att de saker som jag iakttog (som nämndes nyligen) är svåra att i efterhand uppfatta på korrekt sätt eftersom jag oftast spelade med själv, och det då blir svårt att urskilja vad jag gör och vad min elev gör. Anledningen till att jag själv oftast själv spelade med är, återigen, att jag tror att man då får det bästa musikaliska resultatet, folkmusik är gehörsbaserad musik som bygger på att man lyssnar och härmar, spelar man samtidigt blir det lättare för eleven att direkt höra vad skillnaden är och hur eleven ska ändra sitt spel för att få det att låta mer likt, det blir dessutom mer avslappnat.

Jag försökte få lektionerna så lika som möjligt, utan att bortse från de individuella skillnader som måste finnas för att inte kvalitén på undervisningen ska bli lidande.

4.2.1 Lektion 1

Den första låt som Anna och Maria fick lära sig var *Polska från Gräsmark* (se bilaga 1) i Värmland. Den andra låten var *Opp å ud å å*, (se bilaga 1) en slängpolska från Skåne. Dessa låtar lärde de sig vid första lektionstillfället. Jag gav dem inga noter eftersom låtarna då gärna blir mer 'statiska' och inte så levande, speciellt när musikerna är vana att spela efter noter. Fastän det i noterna står en rytm så ska den inte spelas exakt så och det skall finnas utrymme för variation, detta tycker jag blir svårare att uppnå om de som spelar har sett notbilden, då blir man genast mer låst.

4.2.2 Lektion 2

Vid andra lektionstillfället repeterade jag de två låtar som lärdes ut vid första lektionstillfället. Anna och Maria fick även lära sig *Farmors brudpolska* (se bilaga 1) från Dalarna. Först lärde de sig låten som vanligt inom den folkmusikaliska traditionen; på gehör utan att vi pratade någon teori. Sen när låten började sitta visade jag dem följande tre sätt att skriva grundrytmen i den låten (som presenterats

i litteraturgenomgången) och förklarade och diskuterade dessa tre sätt med Anna och Maria.



Notexempel 5: De tre noteringssätten.

4.2.3 Lektion 3

Vid tredje (sista) lektionstillfället lärde de sig ingen ny låt, istället koncentrerade vi oss på att få de tre låtar de lärt sig att bli så bra och 'folkmusikaliska' som möjligt. Jag gav Anna och Maria vanliga lektioner där rytm och fotstampande är en viktig del, men jag fokuserade även på saker som jag inte tar upp i detta arbete.

Jag spelade in intervjuerna som jag sedan skrev ner ordagrant och kategoriserade svaren i tre huvudfrågor som nämns här nedan under *resultat*.

4.2.4 Intervjun

Det var först vid intervjutillfället som Anna och Maria blev informerade om att jag i detta arbete fokuserat på rytmen och fotstampandet. Inget fast frågeformulär användes utan jag hade tre huvudfrågor, som nämns i kapitel 5, som informanterna besvarade och jag sedan, enligt Kvale (1997), försäkrade mig om att jag uppfattat rätt med eventuella följdfrågor.

4.3 Etiska överväganden

Enligt Kvale (1997) ska man redan i arbetets början överväga de etiska frågorna. Det skall vid intervjusituationerna finnas ett *informerat samtycke* vilket innebär att intervjupersonerna får reda på syftet med intervjun och hur den kommer att gå till samt vad resultatet kommer att användas till. Detta *informerade samtycke* har jag fått dels från Anna och Maria samt från Szymczyńska och Edén. De alla har fått reda på syftet och omfattningen av detta arbete samt hur mycket av deras tid arbetet kommer att kräva. Szymczyńska och Edén har dessutom gett tillåtelse till att deras namn och åsikter används i arbetet.

5. Resultat

Förutom inledande frågor om Anna och Marias musikaliska bakgrund intresserade jag mig i intervjuerna på tre huvudfrågor: hur det var att lära sig spela folkmusik, hur det var att stampa takten med foten och vad de tycker är skillnaden mellan klassisk- och folkmusik. Inom dessa tre frågor redovisar jag först det viktigaste som Anna sade och därefter det viktigaste som Maria sade.

5.1 Att lära sig spela folkmusik

Det som Anna tycker är det svåraste med att lära sig en ny folkmusiklåt är att "vända om tankarna till att nu ska jag göra precis det jag inte får göra (i klassisk musik), då blir det mest rätt". Hon säger att hon inte ska tänka så mycket på hur hon spelar, för det är då, när man inte tänker, som de rätta betoningarna kommer. Hon säger att "det gäller att försöka släppa så mycket som möjligt på regler och måsten och bara känna hur kroppen dunkar med, då kommer det naturligt". När jag frågar vad hon tycker om det rytmiska svarar hon att när hon lyssnar på folkmusik låter det inte så rakt men att det finns en väldigt fast grund. Hon säger även "jag känner hur jag kommer tillbaka till känslan då jag var liten, det var så här den var, den naturliga känslan att spela fiol". När jag frågar henne hur det kändes när vi på sista lektionen gick in på detaljer för att få låtarna att låta mer folkmusikaktiga säger hon: "Det var spännande, det var ju helt plötsligt svårare att spela, för att jag som ovan folkmusiker fick ju en sak till att tänka på."

Jag frågade Maria hur det kändes att lära sig på gehör varpå hon sade att första låten (*Polska från Gräsmark*) var den värsta "för då har man inte ett dugg koll på var tonerna sitter. Sen gick det lite bättre, paniken försvann i alla fall." Redan när vi bestämde tid för första mötet uttryckte Maria viss oro och nervositet, vilket jag tolkade var på grund av att hon skulle hamna i en ny musikalisk situation. Maria sade att det som var jobbigast av allt var just att hitta tonerna: "det är frustrerande

för man hör hur det ska vara och känner inne hur det ska vara men man hittar inte på fiolen." När jag sen frågade om rytmen var svår i början svarar Maria att hon mest tänkte på tonerna varpå jag frågar hur det kändes när väl tonerna börjar sitta och då svarar Maria att hon tyckte att "det är svårt att komma loss från välstrukturerat klassiskt tänkande". Inom klassisk musik finns det mycket agogik och där tycker Maria skillnaden är att man "lär sig alltid spela i tempo först och sen gör man undantag". Då frågar jag hur hon känner inför de undantagen, om de också är jobbiga, då svarar hon: "Nej, inte på det sättet, för det är oftast en fras, en linje som man följer så då känns det ganska naturligt." Maria poängterar även då att mycket också sitter i att i folkmusiken är det, en för henne, ovan stråkföring. I klassisk musik får hon "hela tiden öva på att dra stråken jämt, nedstråk får inte låta mer än uppstråk och sånt, och det är svårt att komma ifrån". När jag frågar henne vad skillnaden är när hon och någon van folkmusiker spelar säger hon att det svänger när den vane folkmusikern spelar. Jag frågar då vad det är som svänger, då svarar Maria att det är rytmen och hon tror att det sitter i stråken. Hon säger även: "Jag vet inte vad som passar med drillar eller lösa strängar eller var det passar att lägga om rytmen. Jag kan ju gissa men det behöver ju inte svänga för det."

5.2 Att stampa takten

När jag frågar Anna om hon är van att stampa takten får jag ett väldigt tydligt nej, varpå hon säger: "det får jag absolut inte göra i klassiska världen. (...) Först tyckte jag att det verkade jättesvårt men sen när man, som sagt, återigen slutade tänka på det så kom det ju naturligt." Anna säger också att hon tycker att det är mer naturligt att stampa takten. Hon tycker även att taktstampan det påverkar själva musiken, att hennes spel blir mer likt folkmusik när stampet påverkar betoningar och rytm. Jag frågade henne även om det tar fokus från fiolspelet, hon svarade att det gjorde det i början, men sen när det väl satt sig på plats "då får man liksom dubbel bonus, då

spelar man bättre också. Då menar jag bättre än då man inte stampade och fokuserade bara på att spela fiol”.

Maria sade att det först var väldigt jobbigt att stampa takten eftersom det är tabu i klassisk musik där man inte får visa pulsen i kroppen. Hon sade att hon inte var van vid att använda foten ”Man måste tänka väldigt intensivt på att den ska stampa och när den ska stampa.” Hon tycker att det tar fokus från fiolspelet och för att det ska kännas mer naturligt är det viktigt att man får in rörelsen i hela kroppen ”så går det av sig själv lite mer.” På frågan om hon kände att taktstampandet gav henne något i spelet sade hon att hon blir mer avslappnad i kroppen och om man har rytmen i kroppen behöver man inte tänka lika mycket på den ”och då kan man kanske ta sig lite friheter.”

5.3 Skillnad mellan klassisk- och folkmusik

När jag bad Anna att säga vad hon tycker är den största skillnaden mellan klassisk- och folkmusik tyckte hon att det skulle vara lättare med den största likheten och sade ”jag tänkte att allt är ju skillnad, så det är kanske lättare att hitta någon likhet”. Men efter en liten paus kommer hon inte på någon likhet och säger ”de kanske inte har någon likhet alls (...) allt det som man gör fel i klassisk musik är precis det som man gör rätt i folkmusiken” där hon menar att man i folkmusiken ska betona de rytmer som man ska se upp för att betona i den klassiska musiken. När man spelar folkmusik ska man, till skillnad från den klassiska musicerandet, inte spela vibrato och i lägen och man ska spela med mycket lösa strängar. ”Man ska gärna ha så skärigt ljud som möjligt på fiolen och man ska gärna leva mest rövare, fast ändå få till det här som är det fina i folkmusiken” och det ska man få fram ur, som hon uttrycker det: ”allt det hära gnisslet”. Anna tycker att den klassiska musiken är mycket mer detaljstyrd där toner och takter ska spelas på exakt ett visst sätt. På frågan vad som är lätt med folkmusik svarar hon:

Det är precis det som gör att det blir så svårt med klassisk musik ibland, man kan verkligen sätta dem som yin och yang. Man ska ju släppa på en massa måsten och bara låta musiken komma och flöda, det gör ingenting om du spelar fel. Bara den tanken att veta att det inte gör någonting om du spelar fel gör ju att du spelar mer rätt, faktiskt. Ställer man sig på en scen och spelar upp ett folkmusikstycke så spelar man fyra av fem gånger mer rätt när man spelar folkmusik, även om det är ett lika svårt stycke som det klassiska, just för att när man ska spela klassiskt så ska man spela rätt och det sätter ju pressen, vilket gör att man får betydligt tyngre att klara sig genom stycket felfritt. Så det sitter nog i det psykiska.

Maria tycker att folkmusik är "spontan glädje på något vis" och att folkmusikrytmen är friare. När jag ber henne att jämföra folkmusik med klassisk musik säger hon att klassisk musik är mycket mer behärskad, att det inte är lika lekfullt och att det inte finns samma utrymme för improvisation. Hon säger att man ofta ser på folkmusiker att de har roligt när de spelar, vilket man inte enligt henne så ofta ser på klassiska musiker eftersom det är så mycket koncentration i den klassiska musiken. Maria tycker att mycket sitter i rytmen när det gäller den lekfullhet som hon nämner. Inte så ofta, men ibland känner hon att hon kan hitta den lekfullheten när hon själv spelar. Det som händer för henne då är att "man glömmer bort vad man håller på med och bara hamnar i musiken, man tänker inte att så här går låten snart". Inte heller Maria kan ge något svar på frågan om vad som är likt mellan klassisk- och folkmusik.

Både Anna och Maria tyckte att det i intervjuerna var svårt att särskilja rytmen, de tyckte att det är en för integrerad del av musiken. Speciellt nu när de är så nya på folkmusikgenren. Båda säger också att de har för lite kunskap om hur rytmen ska vara i folkmusik för att kunna uttala sig mer än jag skrivit här ovan.

5.4 Mina iakttagelser

Det viktigaste som jag iakttog med Anna under våra lektioner var följande: Hon var hela tiden mycket säker i pulsen och även fast jag försökte störa henne genom diverse agogik och liknande var hon hela tiden stabil. Hennes folkmusikkänsla förbättrades snabbt under våra tre lektioner. Framåt drivet däremot var svårare, men hon kom igång med det rätt bra och hade vi haft mer tid hade vi troligtvis gjort fina framsteg även på den fronten, men när vi spelade var det hela tiden jag som fick stå för drivet. Vid första lektionstillfället, när jag sade åt henne att stampa takten gjorde hon det lite i början av låten men efter ett kort tag försvann stampandet helt. Vid sista lektionstillfället stampade hon, så vitt jag lade märke till, hela tiden. När jag förklarade sambandet mellan fotstamp och rytmik och betoningar i stråken tog hon det snabbt till sig och det lät genast bättre. Även när jag visade de tre noteringssätten för grundrytmen på *Farmors brudpolska* blev det snabbt en förbättring och hon sade även att hon efter att ha sett dem förstod hon låten bättre.

Med Maria var detta de viktigaste iakttagelserna under lektionerna: På grund av Marias ovana att lära sig på gehör skrattade hon mycket åt sina fel i början. Maria stampade väldigt lite takt och rörelsen var mycket liten i början, foten rörde sig knappt. Stampandet blev efterhand mer och mer samt större och större. Maria puls var inte säker eller jämt drivande, ibland blev det lite för snabbt och ibland – mer sällan – blev det lite för långsamt. På *Farmors brudpolska* fick Maria ett väldigt fint framåt driv och när jag visade henne de tre noteringssätten för grundrytmen gjorde det ingen större musikalisk skillnad eftersom hon redan förstått hur det skulle vara. När vi spelade tillsammans var det mest jag som höll i drivet men hon var hela tiden med. Vid ett tillfälle där jag tappade fokus när vi spelade tog Maria över och drev själv i cirka en takt, efteråt sade hon att hon inte märkte det, men för mig blev det en liten kick.

5.5 Gemensamt mellan Anna och Maria

Det område som Anna och Maria tyckte mest lika var förhållandet till fotstampandet. Ingen av dem har fått stampa takten när de spelat klassisk musik. Båda tyckte att det var jobbigt att stampa takten när de i början spelade folkmusik. De båda tyckte att mycket tankeverksamhet och fokus gick till att få foten att stampa – men efterhand blev det mer naturligt för dem. Både Anna och Maria tyckte även att fotstampandet påverkade deras spel i positiv riktning.

Varken Anna eller Maria kunde komma på någon likhet mellan klassisk musik och folkmusik eftersom de menar att sätten man spelar sig musiken och närmar sig den är så olika. Anna tycker att den klassiska musiken är mer detaljstyrd och ska spelas på ett visst sätt medan Maria säger att folkmusikrytmen är friare än den klassiska musiken som är mer behärskad.

När Anna och Maria berättar hur de upplevde att lära sig nya folkmusiklåtar berör de ovanan de har inom den folkmusikaliska traditionen. Anna säger att det är som att göra tvärt om jämfört med den klassiska traditionen och släppa regler och måsten. Ändå finns det i folkmusiktraditionen många regler som bör följas, fast oftast kallas dem inte för regler. Maria pratar om ovana att hitta toner på gehör, ovan stråkföring och att hon inte vet vad som passar in i folkmusiktraditionen.

6. Diskussion

6.1 Likheter mellan mina, Annas och Marias erfarenheter

Det som Anna tyckte var svårast med att lära sig en ny folkmusiklåt var att vända om tankarna till att göra tvärt om mot vad man får göra i klassisk musik. Jag känner själv igen denna känsla. När man ofta i klassisk musik blivit tillsagd att, till exempel, spela så lite lösa strängar som möjligt är det nästan fysiskt omöjligt i början att göra det så mycket som man traditionellt gör i folkmusik. Samma sak är det med stråkföringen som Maria tyckte var svår.

Maria sade att det svåraste för henne var att inte veta var tonerna sitter på fiolen. Även detta känner jag igen från när jag själv började med folkmusik, eftersom man i noterna hela tiden får reda på vilka toner man ska spela är man inte van att själv tänka framåt på vad som kommer och var de tonerna sitter. Det blir därför lätt frustrerande eftersom man vet hur det ska vara men man hittar det inte på fiolen, precis som Maria sade.

6.2 Fotstampande

Szymczyńska säger dels att man inte ska stampa med foten och dels att pulsen ska finnas inom en, till exempel i stortån. Det ska alltså finnas en puls, men den får inte synas. Det har alltså egentligen bara med storleken på rörelsen att göra; den får gärna vara där, men den ska inte synas. Det var troligtvis därför som Marias fotstamprörelser i början var väldigt små, innan hon vände sig vid att stampa med så stora rörelser som man brukar göra i folkmusiktraditionen.

Edén säger först hur viktig fotstampandet är som en del av musiken, sedan berättar han hur han själv på skivinspelningar gått med på att det inte ska få höras. Han anser alltså inte att fotstampandet är så viktigt att den skulle höras på hans skivor – det är där endast för hans egna behov; ej hörbart.

6.3 Ingen exakthet

Både Szymczyńska och Edén säger att musiken i deras genre inte ska spelas rytmiskt exakt. Szymczyńska säger att man ska följa en human puls och ingen metronomisk puls. Edén säger att en som spelade rytmiskt exakt ansågs som dålig. Von Heijne, Jacobs, Klingfors och Öhrwall (1985) skriver att under barocken var det endast nybörjare och amatörer som spelade exakt som det stod i noterna. Synen på att musiken inte låter bra om man spelar den alldeles rytmiskt exakt är alltså gemensam för både den klassiska- och den folkmusikaliska traditionen.

Szymczyńska säger dock att det inom i skolor är vanligare att man är mer exakt och spelar efter noterna exakt som där står, att man ska kunna reglerna för att sedan bryta dem. Eftersom många barn lär sig spela klassisk musik med detta tankesätt tror jag att det kan ge den klassiska musiken ett sämre rykte än det borde ha. Om eleverna tidigare fick bryta regler och det blev större plats för personligt uttryck tror jag att anseendet skulle bli bättre. Både Anna och Maria säger att folkmusiken är friare än den klassiska musiken, men även stor del av den klassiska traditionen tycker jag bör ha stora friheter.

6.4 Betydelsen av notspridningen

När den klassiska musiken i större utsträckning började spridas via noter i större upplagor och över större områden blev notskriften tydligare och så heltäckande som möjligt, vilket gjorde att musiken kunde spelas likt kompositörens intentioner. När folkmusiken spreds via noter gjordes istället förenklingar i notskriften, vilket gjorde att musiker som spelade den musiken inte kunde veta hur den lät från början (Övergaard's uppteckningar var ju uppenbart mer avancerade och bör därför ses som ett undantag). Edén sade att man förenklar eftersom annars är det ingen som vill spela låten. Frågan är hur folkmusikklimatet hade sett ut om uppteckningarna, i till exempel *Svenska låtar*, hade haft samma noggranna inställning till notskriften som den klassiska traditionen fick. Noterna hade blivit mer 'svarta' och svårlästa men

samtidigt mer korrekta. Kunskapen om rytmnönster som *kort etta* hade inte försvunnit (som tur är blev det inte bortglömt), men troligtvis hade folkmusiken inte lockat lika många utövare.

6.5 Historiska influenser mellan genrerna

Enligt Ling (2006) har uttrycken *klassisk musik* och *folkmusik* först på 1900-talet fått den betydelse de har idag. Folkmusiken i sig är en blandning mellan bondesamhällets musik och städernas populärmusik och konstmusik och har därför viktiga influenser från den klassiska traditionen. Folkmusiken skulle inte kunna existera i den form den har idag utan den klassiska musiken. Vissa delar av den klassiska traditionen hade låtit annorlunda och fått en annan utveckling om den inte hade influerats av folkmusiken.

Dessa influenser åt båda håll visar att musiker och kompositörer genom tiderna blivit influerade och inspirerade av varandra. Edén sade att de gamla spelmän som han känner till hade stor respekt för de klassiska musikerna.

6.6 Reflektion över detta arbete

Eftersom detta arbete är en fallstudie på endast två personer kan inga direkta generaliseringar göras. Jag tror överlag att det är farligt att göra för mycket generaliseringar när det gäller undervisning och hur elever tar till sig eftersom det är så individuellt. Har man inte ett öppet synsätt att lära ut på flera sätt kan man missa någon elev. Däremot kan det vara viktigt att känna till de vanligaste förhållningssätten. Eftersom att resultatet från Anna och Maria är ganska lika och inte har några större motsägelser tror jag att deras åsikter väl kan representera vad studenter som hamnar i deras situation kan tänka.

Anna och Maria hade svårt att urskilja rytmen när de var så nya på folkmusik – detta var något jag inte hade förutsett, jag trodde att de skulle kunna reflektera mer

på de rytmiska skillnaderna. Det är nog min viktigaste lärdom från detta arbete: att det kan vara svårt för nybörjare (i det här fallet på folkmusik) att dela upp musiken i olika delar av rytm och toner med mera eftersom det för dem hänger så tätt ihop.

6.7 Vidare forskning

Som vidare forskning skulle det vara intressant att studera hur skillnaderna är mellan att lära sig musik på gehör kontra efter noter med fokus på inlärningsprocessen.

Litteraturlista

- Aare, Cecilia. (2005). Längtan, tema: Nordisk klang. tidsskriften *Opus* 2005:1, Interpress.
- Brodin, Gereon. (1985). *Musikordboken*. Borås: Forum.
- Jernberg, Anton och Ahlbäck, Sven. (1986). *Jernbergslåtar*. Gävle: Läns museet i Gävleborg län.
- Kjellberg, Erik och Ling, Jan. (1991). *Klingande Sverige*. Göteborg: Akademiförlaget AB.
- Kvale, Steinar. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lamb, Andrew. (2006). 'Waltz; 2. Revival and heyday', *Grove Music Online* ed. L Macy (hämtad 2006-12-01) <<http://www.grovemusic.com.ludwig.lub.lu.se>>
- Ling, Jan. (2006). 'Folkmusik, konstmusik & klassisk musik', *Nationalencyklopedin Online*. (hämtad 2006-12-01) <<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se>>
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Smedjebacken: Gidlunds förlag.
- Patel, Runa & Davidsson, Bo. (2003). *Forskningsmetodikens grunder*. Lund: Studentlitteratur.
- Ramsten, Märta. (red.)(2003). *The Polish Dance In Scandinavia And Poland*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Stridh, Nina. (2006). *Klassiskt violinspel eller folkmusikaliskt fiolspel*, C-uppsats Luleå tekniska universitet, Musikhögskolan i Piteå.
- Telemann, Georg, Philipp. (1954). *Konzert e-moll für Blockflöte, Querflöte, zwei Violinen, Viola und Basso continuo*. Utgivare Herbert Kölbl. Kassel: Bärenreiter.
- Von Heijne, Ingemar; Jacobs, René; Klingfors, Gunno & Öhrwall, Anders. (1985). *Barockboken*, AB Carl Gehrman's musikförlag.

Intervjuer

Med lärare på Malmö Musikhögskola

Edén, Mats. (oktober 2006) Forskningsintervju av Mikael Frisk. Malmö.

Szymczyńska, Wiesława. (oktober 2006) Forskningsintervju av Mikael Frisk. Malmö.

Med studenter på Malmö Musikhögskola

“Anna” (oktober 2006) Forskningsintervju av Mikael Frisk. Malmö.

“Maria” (oktober 2006) Forskningsintervju av Mikael Frisk. Malmö.

Undervisningstillfällen

Forskningsundervisning inom ramen för examensarbetet. 6 gånger á 60 minuter.

Bilaga 1 – låtarna

Polska från Gräsmark – Trad. från Värmland

The image shows a musical score for 'Polska från Gräsmark' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first two staves form the first phrase, and the last two staves form the second phrase. The second phrase includes a triplet of eighth notes in the second and fourth staves, marked with a '3' below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Spår 1 på skivan: Låten spelad av Jens Ulvsand på Bouzouki. (Privat inspelning med tillstånd av Jens Ulvsand)

Opp å ud å å – Trad. efter Inga Persdotter, Skåne

The image shows a musical score for 'Opp å ud å å' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains the first phrase, and the second staff contains the second phrase. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Spår 2 på skivan: Låten spelad av mig (Mikael Frisk) på fiol. (Privat inspelning)

Denna låt finns inspelad med bland annat gruppen *filarfolket* på albumet *Birfilarmusik från Malmö* (AM 16), samt som bonusspår på albumet *Smuggel* (AM 71) från 1988.

Farmors brudpolska – Trad. efter Evert Ås, från Älvdalen i Dalarna.



Spår 3 på skivan: Låten spelad av notediteringsprogrammet *Sibelius* på datorn – rytmiskt som det är skrivet enligt traditionell förenklad modell för att skriva ner rytmen.

Spår 4 på skivan: Låten spelad av Mats Edén på fiol – rytmiskt som den traditionellt spelas. (Privat inspelning med tillstånd av Mats Edén)

Denna låt finns inspelad med bland annat gruppen *Hoven Droven* på albumet *Hia Hia* (Xoucd 110) från 1994.