



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE, 15 högskolepoäng
Vårterminen 2012
Läroprocesser i musik
Johan Pålsson

Flamenco

Läroprocesser och strategier vid undervisning av flamencogitarr

Handledare: Anna Houmann

Sammanfattning

Titel: Flamenco – Läroprocesser och strategier vid undervisning av flamencogitarr

Författare: Johan Pålsson

Syftet med detta examensarbete är att undersöka flamenco som musikstil och konstform ur ett teoretiskt, historiskt och musikpedagogiskt perspektiv. Det finns liten eller ingen flamencolitteratur skriven på svenska. Detta gör att flamencoutövare i Sverige som inte har någon kunskap i spanska har svårt att tillgodogöra sig den litteratur som finns i ämnet. Följaktligen har jag valt att lägga stor vikt vid teoridelen. Anledningen till detta är att jag har haft som mål att möjliggöra för svenskar att kunna ta del av flamenco ur ett teoretiskt och historiskt perspektiv. Något som jag anser vara fundamentalt för förståelsen av denna konstform. Ett annat mål med studien har varit att undersöka flamenco ur ett undervisningsperspektiv. Studien baseras på kvalitativ forskning och enkätundersökning. En viktig forskningsfråga har varit att undersöka vad som betraktas som det svåraste moment inom flamencogitarr för svenskar. Slutsatser som kan dras av detta visar att gitarrtekniken och taktarterna anses som det mest krävande att lära sig. Den visar också på vikten av att lyssna mycket och att totalt hänge sig åt flamenco för att kunna förstå och uppskatta den till fullo.

Sökord: *flamenco, flamencogitarr, flamencohistoria, flamencoteknik, flamencoteori, läroprocesser, undervisning*

Abstract

Title: Flamenco - Strategies in the teaching and learning process of flamenco guitar

Author: Johan Pålsson

The purpose of this study is to investigate the flamenco style of music as an art form and from a theoretical, historical and musically educational perspective. There is little or no flamenco literature written in Swedish. This means that flamenco performers in Sweden, that have no knowledge of the Spanish language, have trouble assimilating the literature of the subject. Therefore, I have chosen to place great emphasis on the theoretical side of flamenco. My main reason for choosing this goal is to make it possible for Swedish people to understand flamenco from a theoretical and historical perspective, not just musical. This is something that I believe is fundamental to the understanding of this art form. Another objective of this study was to investigate flamenco from the perspective of the teacher. The study is based on qualitative research and survey research. An important research question has been to investigate what are considered the most difficult elements in flamenco guitar for Swedish people. Studies show that the guitar technique and rhythm are considered the most challenging to learn. They also show the importance of totally devoting yourself to flamenco to understand and appreciate it in its entirety.

Keywords: *flamenco, flamenco guitar, flamenco history, flamenco technique, flamenco theory, teaching process, learning process*

Resumen

Título: El Flamenco - Los procesos de aprendizaje y estrategias en la enseñanza de la guitarra flamenca

Autor: Johan Pålsson

El propósito de esta tesina es el de investigar el flamenco como música y arte desde una perspectiva teórica, histórica y pedagogía musical. Existe muy poca o casi ninguna literatura sobre el flamenco escrita en sueco. Esto hace que los que ejecutan o aprenden algunas de las ramas de este arte en Suecia y no tienen ningún conocimiento del español, tengan dificultades para sacar provecho de la literatura que hay sobre el tema. Por consiguiente, he querido poner gran énfasis concretamente en la parte teórica. La principal razón es el objetivo de proporcionar una mejor asimilación del flamenco, desde una perspectiva teórica e histórica, algo que creo que es fundamental para la comprensión de este arte. Otro objetivo de este estudio es investigar el flamenco desde la perspectiva pedagógica. El estudio está basado en una investigación cualitativa y en una investigación de encuesta. Una cuestión importante ha sido averiguar qué consideran los suecos que es la mayor dificultad en la guitarra flamenca. Algunas de las conclusiones que pueden extraerse de este estudio, demuestran que la técnica y el compás son considerados como las partes más difíciles de aprender. También se muestra la importancia de escuchar mucho y dedicarse por completo al flamenco para entender y apreciarlo en toda su plenitud.

Palabras claves: *flamenco, guitarra flamenca, historia del flamenco, técnica del flamenco, teoría del flamenco, procesos de enseñanza, aprendizaje de la guitarra flamenca*

Innehållsförteckning

| | |
|---|-----------|
| 1. Inledning | 1 |
| 1.1 Syfte och frågeställningar..... | 3 |
| 1.2 Avgränsningar..... | 3 |
| 2. Bakgrund | 4 |
| 2.1 Flamencons historia..... | 4 |
| 2.1.1 Romer/zigenare..... | 4 |
| 2.1.2 Hur det började | 5 |
| 2.1.3 Hur Andalusien såg ut vid zigenarnas ankomst..... | 6 |
| 2.1.4 Geografiskt område | 7 |
| 2.1.5 Flamencons utveckling i historiska perioder | 7 |
| 2.1.6 Los cafés cantantes | 8 |
| 2.1.7 Flamenco på teatern och på operan | 8 |
| 2.1.8 Tablaos Flamencos | 9 |
| 2.1.9 Flamencons renässans..... | 9 |
| 2.2 Vad är flamenco? | 10 |
| 2.2.1 Etymologi | 10 |
| 2.2.2 Flamenco; en konstart eller folkmusik?..... | 11 |
| 2.2.3 El cante; sången | 11 |
| 2.2.4 El baile; dansen..... | 11 |
| 2.2.5 El toque; gitarrspelet..... | 12 |
| 2.2.6 Palmeros | 12 |
| 2.2.7 Jaleos..... | 12 |
| 2.3 Att vara eller inte vara Flamenco..... | 13 |
| 2.3.1 El cante jondo; den djupa sången | 13 |
| 2.3.2 Concurso de cante jondo; tävlingen i djup sång | 14 |
| 2.3.3 El duende | 14 |
| 2.4 De olika musikstilarna inom flamenco..... | 15 |
| 2.4.1 Seguiriya | 15 |
| 2.4.2 Soleá | 16 |
| 2.4.3 Tangos..... | 16 |
| 2.4.4 Fandangos | 17 |
| 2.4.5 Cantiñas | 18 |
| 2.4.6 Bulerías | 18 |
| 2.4.7 Cantes de ida y vuleta | 19 |
| 2.5 Undervisning av flamenco..... | 20 |
| 2.5.1 Undervisning av flamenco i Spanien..... | 20 |
| 2.5.2 Undervisning av flamenco i Sverige..... | 20 |
| 2.6 Lärandeprocesser i musik..... | 21 |
| 2.6.1 Kognitiva kunskapsformer/schematyper | 22 |
| 2.6.2 Motoriska kunskapsformer/schematyper..... | 22 |
| 2.6.3 Emotionella och estetiska kunskapsformer/schematyper | 22 |
| 2.6.4 Sociala och existentiella kunskapsformer/schematyper | 23 |
| 3. Metod..... | 24 |
| 3.1 Kvalitativ forskning som metod..... | 24 |
| 3.2 Intervju och frågeformulär som metod..... | 24 |
| 3.3 Frågornas grad av standardisering och strukturering..... | 25 |

| | |
|--|-----------|
| 3.4 Valet av informanter..... | 25 |
| 3.4.1 Informanterna | 26 |
| 3.5 Studiens genomförande..... | 27 |
| 3.6 Analys och kategorisering..... | 27 |
| 3.7 Studiens trovärdighet och tillförlitlighet..... | 28 |
| 3.8 Etiska överväganden..... | 29 |
| 4. Resultat..... | 29 |
| 4.1 Strategier vid läroprocesser av flamenco ur ett lärarperspektiv..... | 29 |
| 4.2 Strategier vid läroprocesser av flamenco ur ett elevperspektiv..... | 31 |
| 4.3 De svåraste momenten inom flamencogitarr..... | 32 |
| 4.4 Synen på flamenco före och efter studier..... | 33 |
| 5. Resultatdiskussion, slutsatser och rekommendationer..... | 33 |
| 5.1 Vad innebär flamenco som levd erfarenhet? | 33 |
| 5.1.1 Identiteter inom flamenco | 33 |
| 5.1.2 Attityder inom flamenco | 35 |
| 5.1.3 Tillhörighetskänsla | 35 |
| 5.2 Strategier för lärande av flamenco..... | 37 |
| 5.2.1 Lärarstrategier och kunskapsformer | 37 |
| 5.3 Läroprocesser och undervisning i flamenco..... | 38 |
| 6. Slutord..... | 40 |
| 6.1 Skillnader i musikundervisning..... | 40 |
| 6.2 Studiens resultat som grund för undervisningsmaterial..... | 41 |
| 6.3 Framtida forskning..... | 42 |
| 7. Referenser | 43 |
| Litteraturlista..... | 43 |
| Referenser till elektroniskt material..... | 44 |
| Bilagor | 45 |
| Bilaga 1 | 45 |
| Bilaga 2..... | 46 |
| Bilaga 3 | 48 |

Förord

Det finns ett par personer som jag vill tacka och som på olika vis har varit mycket betydelsefulla för realiseringen av detta examensarbete. Jag vill börja med att tacka min handledare Anna Houmann för hennes konstruktiva råd och tålamod samt för hennes positiva sätt att handleda. En annan viktig person som jag vill tacka är Claes Ottelid. Han har gett mig både inspiration och ovärderliga råd inom flamenco under mina år på Musikhögskolan i Malmö. Sist men inte minst vill jag tacka min sambo för hennes stora stöd och förståelse under långa perioder av sömnlöshet, skrivande och övande.

1. Inledning

Sangría, vino, cerveza, tapas, fiesta, sol, playa, guitarra, los toros, flamenco, ¡Olé!

Stereobilden av Spanien är fortfarande stark. Den säljer. Men är det verkligen så i Spanien? Är det bara fest, vin och tjurfäktning som de håller på med där nere? Ruiz (2007) menar att om de spanska företagarna kunde, skulle de sätta en gitarr i handen på trafikpolisen för att de skulle dirigera trafiken med den. Gitarr säljer. Turisterna älskar gitarren, dansen, klänningarna, maten, solen; de älskar flamenco!

Bilden av flamenco i Sverige är exotisk men okunskapen är ofta stor. Vad visste jag egentligen själv om flamenco innan jag åkte till Sevilla? Ytterst lite. Faktum är att om man inte själv letar efter flamenco så är sannolikheten stor att man inte kommer i kontakt med den i Sverige. Jag har studerat musik under hela mitt liv på många olika skolor i Sverige: grundskolan, gymnasiet, kommunala musikskolan, folkhögskolan, samt på Musikhögskolan i Malmö. Jag har uppfattningsvis haft ett 15-tal olika professionella och kompetenta gitarrlärare under åren utan att jag någon gång har blivit introducerad till flamenco. Hur är detta möjligt? Flamenco och gitarr är ju synonymer, det är ju samma sak!

Jag upptäckte flamencon genom spanskan. Då syftar jag inte på det ständigt återkommande kulturkapitlet i någon gammal spansk lärobok från gymnasiet. Där de bockar av flamenco med några rader och en bild på en dansös som täcker halva sidan. Nej, det var inte det som skapade min nyfikenhet. När jag började på Musikhögskolan i Malmö 2004 valde jag två-ämneslinjen. Jag ville förutom musik ha ett mer rent teoretiskt ämne. Språk hade alltid varit ett stort intresse och jag valde spanska. 2006 tog jag ett sabbatsår och åkte till Sevilla i Spanien för att studera spanska under ett läsår. Eftersom jag alltid har varit en ganska nyfiken musiker så tvekade jag inte när jag såg en annons på en lyktstolpe någonstans i Sevilla. *Gitarrlektioner i flamenco*. Det måste ju vara något för mig. Jag hade visserligen tidigare redan hemma i Sverige köpt mig Paco de Lucías skiva *Entre dos aguas*, men dock aldrig riktigt förstått hur det fungerade, hur det var uppbyggt. Jag investerade snabbt i ett lektionspaket om tio lektioner och satte igång. Första lektionen kommer jag antagligen aldrig att förglömma. Det var närmast en chockartad upplevelse och jag kände att mina då tio år som gitarrist nästan var som bortblåsta. Det var mer eller mindre som att börja om med att spela gitarr på nytt. Högerhanden var katastrofal och de olika rytmerna och takterna var fullständigt främmande för mig. Det tog emellertid inte många veckor innan jag var hänförd, betagen och helt oemotståndligt förtjust i denna konstform.

Ett år i Sevilla var snabbt över och jag hade blivit introducerad till flamencovärlden. Jag hade egentligen bara hunnit skrapa på ytan, men jag var fast besluten om att en dag åka tillbaka. Vilket jag också gjorde. Efter två år hemma i Sverige, och efter en hel del teknikövande och flamencolyssnande, anmälde jag mig till *La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco*. En flamencoskola i Sevilla på heltid. Nu skulle jag komma i kontakt med likasinnade från hela världen. Människor som hade lämnat allt i sina hemländer för att kunna studera och spela flamencogitarr dag som natt. Vilken lycka. Det blev emellertid inte riktigt som jag hade föreställt mig. Att studera flamenco var ju inte bara att ha kul och *lira* gitarr. Det var något helt annat. Det var framförallt en annan pedagogik och didaktik än vad jag var van vid. Här var det många timmars studier varje dag som man fick räkna med om man ville lyckas. Här var det tentor och uppspel med resultat på en tiogradig skala som hängdes upp på skolans anslags-tavla för allmän beskådan. Jag kände att det inte fanns någon som helst integritet. Jag blev

dock intresserad av hur undervisningen fungerade. Pedagogiken och didaktiken skilde sig ljusår från den som jag var van vid från musikundervisningen i Sverige. Jag fick börja tänka och studera på ett helt nytt sätt. Helt plötsligt så blev jag bedömd och fick vid första uppspelet 6,8 i gitarr. Hur kan man bedöma ett musikaliskt framträdande så konkret? Som om det vore ett matteprov. En helt ny upplevelse. Jag blev tidigt intresserad av flamencons historia. Av sångerna och dess innehåll. Av mystiken. Av att flamenco verkade vara så mycket mer än bara en musikstil. Av attityderna som fanns mellan flamencomusiker. Jag ställde mig ofta frågan om man någon gång skulle kunna bli accepterad som flamencomusiker om man är utlänning. Jag stannade på flamencoskolan i två år. Jag försökte leva flamenco fullt ut. Jag tog alltid med mig gitarren vart jag än gick och jag försökte ta in alla intryck jag fick. Mina personliga erfarenheter från min tid i Sevilla kommer att ha en betydande del i denna uppsats. Detta varvat med musikpedagogisk forskning på bland annat mina egna elever i flamencogitarr och med litteraturstudier i flamencoteori, flamencohistoria samt läroprocesser i musik. Ett av mina mål med denna studie har varit att underlätta för svenskar som inte har haft möjligheten att komma in i flamenco på det djupet som jag har fått göra, och att de härigenom ska få en inblick i vad flamenco är för något. Både historiskt, teoretiskt och musikpedagogiskt samt som koncept, konstform och innebörd.

1.1 Syfte och frågeställningar

Det finns en stor svensk litterär ofullständighet inom flamenco. Att utvecklas som flamencomusiker bosatt i Sverige är svårt. Om man därutöver inte heller talar eller förstår spanska, är det genast avsevärt mycket svårare. Genom att försöka fylla igen detta gapande litterära tomrum, är det min förhoppning att denna studie således ska hjälpa främst gitarrister, men även den intresserade allmänheten, till att förstå denna konstform. I detta arbete kommer intervjuer och frågeformulär att användas på både lärare och elever. Syftet med att intervjua både lärare och elever är att undersöka om det finns olika strategier vid läroprocesser inom flamenco, samt att ur ett elev- och lärarperspektiv undersöka vilka moment inom flamencogitarr som anses som de svåraste och mest krävande att lära sig. Förhoppningen är att genom denna studie kunna ta fram ett undervisningsmaterial som kan användas i flamencogitarrundervisning och då med syftet att underlätta läroprocessen i dessa moment. Ytterligare ett syfte med denna studie är att studera vad flamenco innebär ur ett socialt och existentiellt perspektiv. Med termen existentiellt perspektiv avser jag innebörden av flamenco utifrån individens livsvärld. Att undersöka identiteter och attityder samt om det går att skapa sig en tillhörighetskänsla till flamenco om man aldrig har bott i Spanien och inte behärskar det spanska språket.

Forskningen är musikvetenskaplig och musikpedagogisk samt behandlar ämnen som: läroprocesser i flamencogitarrundervisning, flamencoteori och flamencohistoria.

Forskningsfrågorna är följande:

- Vad innebär flamenco? Både som begrepp och ur ett existentiellt perspektiv.
- Vilka strategier används när man lär sig och undervisar i flamencogitarr?

1.2 Avgränsningar

Denna studie kommer att ge en stor inblick i flamencons historia. Den kommer även att visa vad flamenco innebär både som begrepp och ur ett existentiellt perspektiv. Flera sånger kommer att presenteras och lärandeprocesser i flamencoundervisning kommer att belysas. Kvalitativ forskning som metodologisk ansats kommer att redogöras och informanterna och intervjuernas tillvägagångssätt kommer att beskrivas samt dess resultat. Tillhörighetskänsla, identitet och attityder inom flamenco kommer att diskuteras och det kommer även att ges förslag till framtida forskning. Detta arbete kommer emellertid inte att ge en bild av flamenco ur ett dans- eller sångperspektiv, utan behandlar flamenco ofta med gitarren som utgångspunkt samt ur ett mer generellt perspektiv. I avsnittet där sångerna presenteras kommer många sånger inte kunna beredas någon plats. Teoridelens begränsning medför en fokusering på de vanligaste men möjligtvis viktigaste flamencostilarna, med tillhörande rytmer och textexempel. Av tidsmässiga skäl fanns inte heller möjlighet att göra en ordbok med begreppsförklaringar, vilket var intentionen från början, utan de genomgående spanska orden och uttrycken förklaras istället i den löpande texten.

2. Bakgrund

I detta kapitel kommer jag att sammanfatta och redogöra för litteraturen som jag har tagit del av i förståelsen för mina problemområden. Huvudparten av den tillägnade litteraturen är på spanska och alla texttolkningar samt översättningar är gjorda av mig. För eventuella fel och brister i detta område kan således bara jag lastas.

I detta avsnitt kommer följande rubriker att presenteras: Flamencons historia, Vad är flamenco? Att vara eller inte vara Flamenco, De olika musikstilarna inom flamenco, Undervisning av flamenco och Lärandeprocesser i musik.

Rubrikerna och dess ordning samt struktur i det här arbetet är utformade för att ge en klar och översiktlig bild av flamencons evolution utifrån ett kronologiskt perspektiv, för att sedan gå över till ämnen som: *undervisning av flamenco* och *lärandeprocesser i musik*. Följaktligen är det min förhoppning att läsaren uppfattar arbetets struktur som relevant, tydlig och logisk.

2.1 Flamencons historia

I följande avsnitt kommer flamencons historia att få en djup genomgång. Min uppfattning är att det är fundamentalt att ha kunskap om flamencons historia för att kunna uppnå en förståelse för denna musikstil. I detta avsnitt kommer termerna *romer/zigenare* att studeras. Det kommer att redogöras för flamencons geografiska uppkomst och vilka folkgrupper som kan anses som skapare till denna konstform samt de olika förutsättningarna i Andalusien som kan ha gett grogrund till flamencons skapande. Även flamencons utveckling i historiska epoker kommer att beskrivas.

2.1.1 Romer/zigenare

I detta arbete kommer framförallt beteckningen *zigenare* att användas. Anledningen till detta är för att i flamenco så är *zigenare*, (*gitano* på spanska), en beteckning som vanligtvis används utan någon som helst pejorativ betydelse. Faktum är att vara *gitano/zigenare* är något som i flamenco förknippas med stolthet och styrka. Cederberg (1998) skriver: "Det finns ingen entydig av alla accepterad benämning som innefattar alla grupper som definierar sig som "romaní" – utom ordet *zigenare*. Alla *romer* är *zigenare*, men alla *zigenare* är inte *romer*" (s. 2).

I den spanska flamencolitteratur som jag tagit del av används uteslutande termen *gitano*. Al-margo (2007) skriver angående detta att ordet *gitano* kommer från en gammal sägen då man trodde att *zigenarna* kom från Egypten. Således skedde en språklig förvanskning av *egipcianos* till *gitanos*. Detta kommer från när *zigenarna* på 1300-talet hade uppehållit sig i en region i Grekland som kallades för Pequeño Egipto eller Egipto menor, det vill säga Lilla Egypten. I själva verket var Lilla Egypten *Peloponnesus* i Grekland, dit de först kom i Europa. Notera också att det engelska ordet *gypsy* härstammar härifrån.

2.1.2 Hur det började

Varifrån kommer flamencon och vilka har skapat den? För att få svar på denna fråga så kan man ställa sig en annan: – vart åker man för att lyssna och se på flamenco? Åker man till Indien? Eller kanske till Nordafrika? Nej. Man åker till Andalusien i södra Spanien. Många påstår att flamenco är en zigenisk musikstil, och detta framförallt när man talar med just zigenare i Spanien. Här vill jag med hjälp av litteratur och med logiska resonemang försöka reda ut detta eviga diskussionsämne. Att zigenarna har bidragit till hur flamencon ser ut i dag, rymmer inga tvivel, men tillhör musikstilen enbart dem? För att förstå hur allt började så åker vi tillbaka ca 1000 år i tiden. Cederberg (1998) menar att det numera är allmänt vedertaget att zigenarnas ursprung finns i Indien, närmare bestämt i Sind och Punjab i dagens Indien och Pakistan. Det finns olika teorier om varför de begav sig ut på sin långa resa men Cederberg (1998) påstår att de flydde från ett anfall av *ghaznaviderna*, som var ett muslimskt folk av turkiskt ursprung från nuvarande östra Afghanistan. En halv miljon av befolkningen gjordes till slavar. Zigenarna, som var en indisk folkgrupp, motstod de muslimska anfällen och lyckades fly. Via Persien, Armenien och Bysans tog sig de flyende så småningom till Europa. Deras ankomst till Europa brukar beräknas till omkring år 1300.

År 1322 noteras deras närvaro på Kreta. De kommer till Spanien i början på 1400-talet och till Andalusien, genom Jaén, 1462. Många stora zigeniska områden kom till, framförallt i Triana (Sevilla), Santiago y San Miguel (Jerez de la Frontera), La Viña y Santa María (Cádiz) och Sacromonte (Granada). Var det nu med zigenarnas ankomst som flamenco helt plötsligt kom till? Hade de med sig flamencon ända från Indien? Zigenarna hade en stor förmåga att absorbera musiken som fanns i länderna dit de kom. Om man jämför med Östeuropa eller med andra länder där zigenarna har hängivit sig åt musiken, så kan man se att samma fenomen har skett där. I exempelvis Ungern så spelar de en musik som kallas för *cingaro-húngara* och på samma sätt kallas flamenco ofta för *gitano-andaluz*. Almargo (2007) refererar till Bernard Leblon (1991), en stor forskare inom det zigeniska folket, som påstår att zigenarna hängav sig åt musiken ända sedan de anlände till Spanien. Bernard skriver: "I allmänhet har zigenarna egenskapen att förvandla all musik de spelar, tills den punkt då den nästan är oigenkännlig (...) Denna musik är inte något annat än några element från den Iberiska halvöns folkmusik, framförd på zigeniskt vis" (Bernard, 1991, refererat i Almargo, 2007, s. 23).

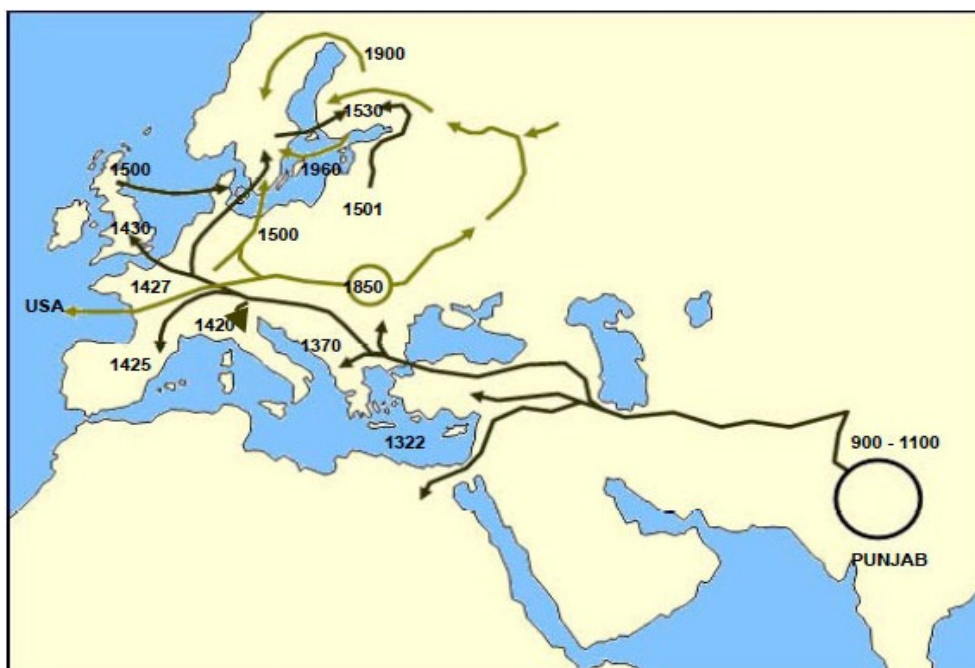


Figura 1. Principales rutas de migración de los gitanos.

2.1.3 Hur Andalusien såg ut vid zigenarnas ankomst

Sánchez (2006) har i sitt flamencokompendium ett diagram som visar Andalusiens olika folkslag och kulturella influenser genom århundradena:

| | |
|---|--------------------------------------|
| Tarteserna, ibererna och kelterna (avancerad musikkultur) | Infödda |
| Feniciernas erövring | 700-talet f.Kr. |
| Romarnas erövring (judarnas närvaro, avancerad musikkultur) | 100-talet f.Kr. till 400-talet e.Kr. |
| Grekisk närvaro | 600-talet f.Kr. |
| Visigoterna | 400-talet |
| Arabernas erövring (avancerad musikkultur) | 700-talet – 1400-talet |
| Zigenarnas ankomst | 1400-talet |
| Kastilien och Aragonien enas | 1400-talet (Spanien som nation) |

(s.23)

Dessa kulturer har haft en stark påverkan på Andalusien och när zigenarna kommer på 1400-talets andra hälft så är Andalusien en kulturell smältdegel med bland annat morisk, judisk och kristen musik. Under arabernas styre i Andalusien är zigenarna ett fritt folk och fria från juridiska problem och de blandas med de andalusiska människorna. På så sätt assimileras de in i de spanska och andalusiska traditionerna. På 1500-talet när Spanien hade enats ville Kastiliens kungadöme utvisa landets minoritetsgrupper för att på så sätt uppnå ett slags religions och rasrenhet. Judarna och muslimerna som inte ville konvertera till kristendomen blev således utvisade likaså zigenarna som inte ville ta jobb. Dessa lagar blev styrkta av Inkquisitionen. De här tre förföljda kulturerna stod emellertid tillsammans upp mot den spanska övermakten och till dem kom även kristna flyktingar och hemlösa. Oavsett att detta är fyra helt olika kulturer så hade de många gemensamma aspekter: låg social status, fattigdom och hungersnöd.

Det finns många teorier angående vilka folkgrupper och kulturer som mest har bidragit till flamencons utveckling. Att flamenco inte enkom tillhör zigenarna kan man dock finna bevis på om man belyser följande: Under deras över 400-åriga resa från Indien till Spanien kan man inte hitta flamenco i något annat land de har vistats i. Dessutom har inga flamencostilar namn på *caló*, vilket är zigenarnas språk i Spanien (en blandning av romanes och spanska), utan alla har de rent spanska namn. Ruiz (2007) menar att flamenco antagligen uppstod någon gång efter att zigenarna hade kommit till Andalusien, men att det framförallt var för att det var just till Andalusien de kom. Han menar också att zigenarna inte skapar eller ha skapat något själva utan att de tar något som redan finns och gör det till sitt eget. Sánchez (2006) menar att det troligen borde ha funnits ett slags andalusisk folkmusik som var lik flamenco långt innan den blev känd som just *flamenco*. Som en sammanfattning vill jag citera den erkände flamencove-taren Grande (1999) som skriver: "Oavsett vilka ursprung de olika musikstilarna hade som bidrog till sångens uppkomst, var den avgörande faktorn blandningen; och denna blandning skedde bara i Andalusien (s. 81).

2.1.4 Geografiskt område

Flamencon uppkom alltså i Andalusien och mer specifikt i ett geografiskt område mellan Sevilla, Cádiz och Jerez. Ruiz (2007) menar att Andalusien under århundraden hade varit utsatt för åtskilliga invasioner; tarteser, fenicier, greker, kartager, romare, visigoter och araber och att detta hade gjort invånarna där till människor med öppna sinnen och som därför tog väl emot det zigeniska folket. De städer med störst andel zigenisk befolkning var Sevilla, Jerez, Córdoba, Granada, Málaga, Huelva, Jaén och Almería.

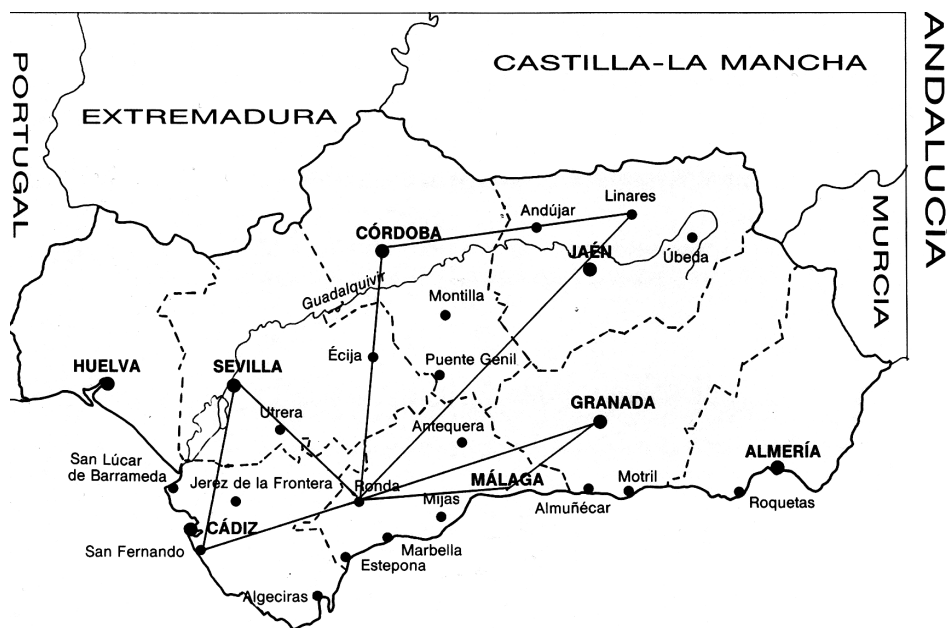


Bild 2: Flamencons geografiska uppkomst

2.1.5 Flamencons utveckling i historiska perioder

I dag vet vi att flamencon i den form som vi känner till den föddes på andra halvan av 1700-talet. Martín (2006) påpekar att inte ens de första utövarna av denna musikstil visste att det var just flamenco de sjöng. En musikstil som skapades ur folkulturen så fritt att benämningen *flamenco* den inte fick förrän långt efter den uppstått. Ruiz (2007) menar att man kan tala om flamencons utveckling i två delar: *förhistoria* och *flamencohistoria*. Med förhistoria räknas allt in som har med flamenco att göra från dess uppkomst till dagen då de första inspelningarna såg sitt ljus. Flamenconsångens förhistoria skulle då innebära allt som vi egentligen inte vet något om. Det är sångerna som vi har hört talas om eller har läst om men som ingen med säkerhet vet hur de var. Hur var egentligen sångaren El Planetas *seguriya* eller *los caba-les* som El Fillo sjöng? Det är omöjligt att veta. Dessa legendariska sångare hade aldrig möjlighet att spela in vilket medför att vi aldrig exakt kommer att få veta hur deras sånger egentligen var. Enligt Ruiz (2007) börjar alltså *flamencohistorian* år 1901, då de första inspelningarna i flamencovärlden gjordes.

2.1.6 Los cafés cantantes

Ca 1860-1920

Under andra hälften av 1800-talet kommer de så kallade *los cafés cantantes*, sångkaféerna. Under denna tidsepok är sångkaféer på modet i Europa och Amerika med former som; music-halls, café-concerts, varieté, kabaré etcetera. Innan detta förknippas flamenco med människor med låg social status men nu med *los café cantantes* ändras denna bild avsevärt. Dessa sångkaféer blir mycket populära och publiken är väldigt blandad. Martín (2006) skriver: ”publiken bestod av en heterogen grupp, alltifrån studenter till festprissar, från fyllekajor till sprättar” (s. 43-44).

Det första sångkaféet öppnas på *Calle Rosario* i Sevilla av Silverio Franconetti, som för övrigt anses som en av de största flamencosångarna genom alla tider. Det är nu som flamencosången professionaliseras och som Ruiz (2007) menar: både på gott och ont. Flamencosångaren lär sig att bygga upp en repertoar, dansösen vänjer sig vid att mäta sig med andra dansöser och gitarristen blir nu på riktigt och definitivt ackompanjatören till sång och dans. Gitarren utvecklas på så sätt både tekniskt, rytmiskt och harmoniskt för att så bra som möjligt kunna ackompanjera både sång och dans. Flamenco expanderas nu över hela Spanien.

Almargo (2007) radar upp ett antal viktiga händelser och artister som kom fram på grund av los cafés cantantes:

A: Sånger som *la soleá, la bulería, las cantiñas, los tientos* och *los tangos* utvecklas framförallt med dansen. En ”flamencofiering” av många andalusiska folksånger inleds, till exempel *fandangos, serranas, malagueñas, rondeñas, granainas, peteneras*, och även andra sånger från norra Spanien och från Latinamerika: *la farruca, el garrotín, la guajira* och *la milonga*.

B: Flamencodansen utvecklas tekniskt och nu kommer även den kända och typiska flamenco-dräkten fram för kvinnan, ”la bata de cola”. Den manliga dansen fokuseras framförallt på fötterna. Flera av de sånger som nu föds har som avsikt att ackompanjera dansen, till exempel: *las alegrías, la soleá, las bulerías* och *los tangos*.

C: Flamencogitarren blir nu som ovan nämnt det huvudsakliga och nästan exklusiva instrument som ackompanjerar sången och dansen, detta tillsammans med handklapp, ”las palmas”. De mer traditionella folkmusikinstrument som tidigare hade fungerat som ackompanjemang, som exempelvis: violin, bandurrias och tamburin etcetera, försvann.

2.1.7 Flamenco på teatern och på operan

1920-1950

Nu kommer flamencon till teaterscenerna och puristerna vrider på sig. Många ställer sig frågan: Vad kommer nu att hända med den äkta flamencon? Flamencon invaderar teatrarna och enligt sägnen så är det Don Antonio Chacón som tar den dit efter att själv ha sjungit länge på los cafés cantantes. Ríos (enligt Ruiz, 2007) säger: ”inget har skadat sången så mycket som scenen” (s.18). Ruiz (2007) instämmer och menar att till en början behåller dock sången sin äkthet men förändras till slut till en sofistikerad virtuositet utan något som helst djup. Nu kommer också den så kallade flamencooperan. De mest aktiva och populära sångarna var bland andra: Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Rafel Farina, Pepe Pinto och Antonio Mo-

lina. Almagro (2007) menar att detta får mycket kritik på grund av att flamencon ändras radikalt. Den stora publikmassan får vad de vill ha: *fandangos*, *fandanguillos*, *cuplés* och *cantes de ida y vuelta*, det vill säga lättare flamencosånger både från andalusisk folkmusik och latinamerikansk sådan. De mer äkta och djupa sångerna som *seguiriya* och *soléa* fick inte längre samma plats. Pepe Marchena är den störste sångaren under denna period och han sjunger med en så kallad *cante bonito*, vilket innebär en mycket ljus röst, ofta i falsett och med många melismer. Sánchez (2006) menar att det som karakteriserar denna period är att många purister ser just denna *cante bonito* som nederlaget för den äkta flamencon. Sánchez (2006) menar också att deras kritik är subjektiv och baserad på okunskap.

2.1.8 Tablaos Flamencos

1950-

En Tablao är en lokal där man kan ta del av diverse flamencoshower. Man skulle kunna säga att det är en moderniserad variant av dåtidens *cafés cantantes*. Efter andra världskrigets slut väller det in turister till Spanien, framförallt till Andalusien, som letar efter solen, värmen och stränderna. Små fiskebyar blir till turistparadis och Spaniens ekonomi blomstrar. Flamencoartisternas ekonomi likaså då de nu kan spela, dansa och sjunga för en helt ny publik. På dagens tablaos är publiken fortfarande till övervägande del turister och utbudet kan vara all möjlig flamenco, men framförallt med stor vikt på dansen. Det är just det visuella med dansen i fokus som turisterna vill se och den djupa sången hamnar något i skymundan. Sánchez (2006) berättar om hur turistministeriet under 70-talet drar nya riktlinjer för hur dessa tablaos ska fungera och att många shower således görs om till en *gastronomisk* upplevelse ackompanjerad av sång och dans.

2.1.9 Flamencons renässans

På 1950-talet är oppositionen stark mot hur flamencon har utvecklats. Martín (2006) berättar om hur ett stort projekt med att spela in en antologi med flamencosånger som håller på att falla i glömska, sätts igång. Den kände och rutinerade flamencogitarristen från Jerez; Perico del Lunar, blir koordinator till skivinspelningen och spelar in sånger med vid den tiden ännu inte speciellt kända sångare såsom: Rafael Gallina (El Romero), Bernardo de Los Lobitos, Pepe de La Matrona, El Chaqueta och Pericón de Cádiz med flera. Hoppet för flamencon börjar nu gradvis att komma tillbaka. 1955 skriver författaren González Climent, *Flamencología*, det vill säga; läran om flamenco. Med den boken myntades begreppet flamencologi. 1956 firas den första nationella sångtävlingen i Córdoba och som för övrigt vanns av den framstående och då unge sångaren Fosforito. 1958 skapas *La Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera*, som är en institution där man fortfarande studerar och forskar i och runtomkring konstarten flamenco. Nu skapas också åtskilliga *Peñas Flamencas*, sångtävlingar och flamencofestivaler med syftet att bevara den *äkta* flamencon. På den senare halvan av 1900-talet kommer det fram mängder av skickliga artister, både sångare, dansare och gitarrister som i dag anses som de stora klassiska flamencostjärnorna och som har hjälpt till att bevara flamencon och i flera fall även sprida den långt utanför landsgränserna.

2.2 Vad är flamenco?

I följande avsnitt kommer ordet *flamenco* att försöka härledas. Det kommer att studeras huruvida flamenco bör betraktas som en konstform eller som folkmusik. Sången, dansen och gitarren som begrepp kommer också att få en kortfattad beskrivning.

*Flamenco är lätt att förstå, så länge du är född i den
Det har inget att göra med de tusentals uppsatser som flamencologerna skrivit
det är mycket lättare än så, det är som att andas, som att...*

–Paco de Lucía, 1976, Radiotelevisión Española.

2.2.1 Etymologi

Var kommer egentligen själva ordet *flamenco* ifrån och vad betyder det? Faktum är att ingen vet. Teorierna är många och stundtals även en aning fantasifulla. Behovet och viljan av att försöka härleda ordets ursprung är relativt nytt. Det är när flamenco på något sätt börjar normaliseras på 1800-talet som teorierna börjar komma. Martín (2006) nämner bland annat att några då tror att *flamenco* har med fågeln flamingo att göra, som även den heter flamenco på spanska, och då med jämförelsen med en fågel som är slank och elegant. Andra fokuserar på ordets rot, *flama*, och kopplar så ihop ordet med eldflamma med betydelsen av en passionerad och eldig konst. Blas Infante (enligt Martín, 2006) skriver att flamenco torde komma från arabiskans *felah mengus* med betydelsen ”kringflackande bonde”, även om detta påstående avvisas av både kvalificerade araber som historiker. Andra förslag från arabiskan är *fellah-mangu* med betydelsen ”sjungande bonde”. Man har hittat ordet flamenco i böcker från slutet av 1700-talet och i teaterverk som då refereras till bland annat knivar i diverse bråk som var vanligt på den tiden. Martín (2006) menar också att det är möjligt att kniven får flamenco som namn genom att flamenco vid denna tid är synonymt med något pråligt, pretentiöst eller skrytsamt. Flamenco kan mer förknippas med ett sätt att vara eller ett beteende, och inte till en konkret varelse eller ett sätt att klä sig etcetera. Martín (2006) skriver: ”Termen *flamenco* används i början inte till att referera till musikstilen utan snarare som ett pejorativt uttryck för att beskriva en viss sorts nattmänniskor; grälsjuka skojare från fattiga förorter”(s.18). Den välkände Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, (i Martín, 2006) säger: ”Zigenarna kallar andaluserna för gachós (icke-rom) och dessa i sin tur kallar zigenarna för flamencos, utan att vi vet orsaken till denna benämning” (s.19). Flamenco är alltså i många fall synonymt med zigenare. Lite kurios är också att det fortfarande finns idiomatiska uttryck i spanskan som exempelvis *ponerse flamenco* som mer eller mindre betyder: mopsa sig/bli arrogant, otrevlig.

2.2.2 Flamenco; en konstart eller folkmusik?

Först kan man börja med att diskutera om flamenco är en konstform eller om det är folkmusik. Almargo (2007) menar att flamenco utan tvekan är det mest djupa artistiska uttrycket från Andalusien. Således bör man inte tala om flamenco som folkmusik, även om dess rötter kommer därifrån. Först och främst så är flamenco en personlig skapelse även om skaparna har blivit inspirerade och influerade av folkmusiken. Exempelvis så är den traditionella muntliga överföringen som sker och har skett i flamenco mellan exempelvis förälder till barn, typiskt från folkmusikvärlden. Enligt Almargo (2007) så är stora skillnader mellan folkmusik och en konstart den höga kvalitén, den musikala komplexiteten och tekniska svårigheten. Flamencos universella dimensioner och det faktum att den är beundrad över hela världen gör den automatiskt till en konstart. Detta då folkmusik vanligtvis är av en mer folklig, lokal eller regional karaktär. Att flamencon hela tiden utvecklas skiljer den också markant från folkmusiken som vanligtvis står still på grund av den traditionsenliga och konservativa karaktären.

Almargo (2007) skriver: "man kan definiera flamenco generellt som en sammansättning av musikstilar med zigenst-andalusiskt ursprung som uttrycks genom sången, dansen och gitaren" (sid. 15).

2.2.3 El cante; sången

Almargo (2007) menar att sången är det äldsta uttryckssättet av flamenco. Det är en speciell sångstil som kännetecknas av en rad karakteristiska drag. En sång inleds ofta med en så kallad *salida*, som består av ett *ayeo* där sångaren intonerar sig med gitarren. Här använder han eller hon melismer, där man hör starka arabiska influenser och som innebär att sjunga många olika toner på en stavelse, till exempel på *ay*. Traditionellt är sången på ett sätt improviserad. Sångaren sjunger de olika verserna i den ordning han kommer på dem och lägger ofta till personliga detaljer; som improviserade avslut, egna kadenser etcetera. I den aktuella och mer moderna flamencon saknas en del av denna improvisation på grund av att man försöker sjunga sångerna, text och melodi, exakt så som de är inspelade.

2.2.4 El baile; dansen

Flamencodansen har sina rötter i den så kallade *bailes de candil* och i boleroskolan som finns i Andalusien sedan 1700-talet. Almargo (2007) menar dock att det inte är förrän under *los café cantantes* som dansen börjar utkristallisera sig, alltså i mitten av 1800-talet. Precis som med sången så karakteriseras även dansen av starka speciella uttryck. Den otroliga styrkan, passionen i uttrycken, en rytmisk virtuositet, handrörelser och klackdansen. Almargo (2007) menar också på att dansen har en individuell karaktär och faktum är att grupp- och pardanser inom flamenco är få.

2.2.5 El toque; gitarrspelet

Det är Antonio Torres, gitarrbyggaren från Almería från mitten på 1800-talet, som definitivt skapade det som vi i dag känner till som den spanska gitarren. Flamencogitarren är en variant av denna och kännetecknas av att gitarrkroppen är något smalare, att träslaget ofta är av cypress för att få en något mer genomträngande och kortare ton, och att det också finns en *golpeador*, ett slags ”nagelskydd”, i form av en plastbit ditlimmad på gitarrkroppen. Gitarren har fungerat som ackompanjemang åt spanska sånger och danser ända sedan 1600-talet men som tidigare nämnt fick den sin definitiva roll som flamencoackompanjatör åt sång och dans under *los cafés cantantes*. Under 1900-talet fick gitarren också en roll som soloinstrument och Almargo (2007) belyser hur man nu kan tala om två olika sorters gitarrister: kompgitarristen och konsertgitarristen.

2.2.6 Palmeros

Palmeros är de personer som fungerar som handklappare. Det är ofta två eller flera som klappar olika rytmer för att på så sätt färga musiken och hjälpa både sångaren, gitarristen och dansaren med att få det att svänga. Handklapp används främst i de mer festliga och snabbare stilmarna såsom: *bulerías*, *tangos* och *alegrías*. Det finns många som har synpunkter på just handklapp; Ruiz (2007) jämrar sig över turisterna och deras vilja att försöka klappa i händerna i olika flamencosammanhang och skriver:

Klappa i händerna är inte lätt och enbart de som vet hur man gör bör våga göra det. Det finns inget som är mer löjligt, groteskt och ohyfsat än att se en turist som försöker följa takten till en sång genom att klappa i händerna helt utan anledning. (s.98)

2.2.7 Jaleos

Jaleos kommer från verbet *jalear*, som i sin tur betyder att uppmuntra och stimulera den som sjunger, dansar eller spelar. Det kanske vanligaste och mest kända ordet är *olé*, som enligt Molina och Mairena (i Ruiz, 2007) menar verkar härleda från arabiskans *wala* med betydelsen *por dios*, som på svenska betyder *för guds skull*, och som här uttrycker en passionerad hänförelse åt artisten eller det han precis har gjort. Andra vanliga uttryck är: ¡eso es! ¡arsa! ¡vamos ya! ¡agua! ¡fuego! ¡toma que toma! etcetera.

2.3 Att vara eller inte vara Flamenco

Jag har nu gjort en översiktlig genomgång om vad flamenco som begrepp är för något. Många gånger när författare, musiker, sångare och dansare försöker förklara vad just flamenco är så sker det ofta i en filosofisk anda. Det finns mycket inom flamenco som är höljt i dunkel och ofta när någon viktig artist för frågan om de kan förklara denna konstform blir de genast filosofiska. Detta bidrar i sin tur till att mystiken om flamenco ytterligare späds på. Men vad innebär det att *vara flamenco*? Vilka är egentligen *flamencos*? Är alla som utövar flamenco, flamencos? Candelori och Diaz (1998) menar att *vara flamenco* inte automatiskt betyder att man är en tolkare av denna konstform. Inte heller betyder det att om man spelar, dansar eller sjunger flamenco så är man med automatik *flamenco*. Jag vill sammanfatta med min översättning av ett poem av Tomás Borrás (1891-1976) (refererad i Candelori & Diaz, 1998) där han ger sin beskrivning och tankar om innebörden av att *vara flamenco*:

Flamencosångarens klagodikt (Elegía del cantaor)

*Att vara flamenco är att ha ett annat kött, en annan själ, andra passioner, annan hud,
andra instinkter och längtan;
Det är att se världen med andra ögon;
Ödet i medvetandet, musiken i nerverna;
Självständig vildhet, glädje med tårar;
Och smärtan, livet och kärleken mörknar;
Att vara flamenco är att hata det slentrianmässiga, metoden som omintetgör;
Att försjunka i sången, i vinet och kysarna;
Att förvandla livet till en odefinierbar, nyckfull och fri konst;
Att ej acceptera medelmåttighetens bojar;
Att satsa allt på ett kort;
Glädjas, hänge sig, känna sig, leva! Så är det.*

2.3.1 El cante jondo; den djupa sången

Martín (2006) förklarar att om nu flamenco har med själva formen att göra, det vill säga med det estetiska uttrycket, så kan man säga att den så kallade *djupa sången* har med transcendens att göra. Det handlar om det man inte kan se eller ta på, det som inte är en fysisk form och att detta "djup" är en reflexion av de känslor som flamencon uttrycker. Ríos (2002) menar att *el cante jondo* är ett uttryck som används subjektivt när man vill referera till de flamencostilar som har allvar, enkelhet, djupsinnighet och uttrycksfull kraft som uttrycks genom tolkarens känslor och färdigheter. *El cante jondo* betraktas därför som det mest äkta och fundamentala inom konstarten flamenco.

2.3.2 Concurso de cante jondo; tävlingen i djup sång

Som en reaktion mot den kommersiella flamencon som hade uppkommit och med rädsla för att det äkta skulle glömmas bort, anordnar därför en grupp intellektuella, med Federico García Lorca och Manuel Falla i spetsen, en sångtävling i *cante jondo* i Granada 1922. Med cante jondo vid denna tid avses enbart *cantes gitanos*, alltså zigeniska sånger. Så i letandet efter det mest *äkta* finns det två fundamentala kriterier: Sångaren får inte vara professionell och denna får enbart sjunga zigeniska sånger som ingen längre sjöng. Detta får mycket kritik och flamen-covetaren José Blas Vega (enligt Ríos, 2002) skriver: ”Sedan dag ett kunde man utröna de två huvudsakliga misstagen: en tävling organiserad av intellektuella och förbudet mot profession-ellas medverkan” (s.59-60).

2.3.3 El duende

El duende är flamencons mysterium i sin fulla prakt. I Andalusien talar folk konstant om detta fenomen. Men vad innebär *el duende*? Den som bäst anses har kunnat förklara *el duende* är Federico García Lorca. Denne mångfacetterade poet från Granada, 1898-1936, som efter Cervantes är den mest universellt erkände spanske författare genom alla tider. Lorca höll för första gången sin föreläsning; *juego y teoría del duende*, i Buenos Aires, Argentina, 1933. Jag har valt att använda just denna föreläsning som grund i förklaringen till *el duendes* innebörd. I Andalusien hör man ofta uttryck som; *esto tiene mucho duende* (det här har mycket duende) när någon har sjungit eller spelat osedvanligt bra. Lorca (1933, 2010) refererar till Manuel Torres som lär ha sagt till en sångare: "Du har rösten, du kan stilarna, men du kommer aldrig att triumfera för du har inte duende" (s.10). Lorca citerar sångaren el Lebrijano som en gång sade: "Dagarna då jag sjunger med duende, finns det ingen som kan besegra mig" (s.10). Manuel Torres lär ha uttryckt följande när han hörde Fallas poem *Nocturno del Generalife*: "Allt som har mörka toner har duende" (s.11). Och Goethe förklarade *el duende* så här när han talade om Paganini: "Mystisk kraft som alla kan känna men som ingen filosof kan förklara" (s.11). Lorca hade också hört en gammal gitarrist säga: "El duende finns inte i halsen; el duende kommer upp inifrån, ända från fötternas fotsulor" (s.11). Med detta menar han att duende inte är fråga om röstresurser, utan om äkta levande; av blod, gammal kultur och samtidigt skapande i stunden. Lorca menar på att alla konstformer är i stånd till duende, men att där den finner sig mest naturlig är i musiken, dansen och i talad poesi. Detta eftersom *el duende* kräver en levande kropp som tolkare. Alla konstformer är i stånd till duende. Lorca menar att varje konstform naturligt har ett slags duende, fast i olika uttryck och form. Men att allt enar dem i en punkt: de mörka tonerna. Och för att finna *el duende* finns varken karta eller övningar.

2.4 De olika musikstilarna inom flamenco

Följande avsnitt kommer att ägnas åt de olika musikstilarna inom flamenco, *los palos de flamenco*. Generellt sett brukar man säga att det finns ca ett 50-60 tal olika flamencostilar, men det kan också vara många fler, beroende på hur man räknar. Indelningen av dem har genom åren varit många. Det är ett komplicerat arbete att klassificera och indela dessa eftersom många är oeniga om vad som ska räknas till vad. Att göra detta översiktligt och lättförståeligt är en utmaning som många författare och flamencokunniga genom åren har tagit på sig.

Ruiz (2007) menar att man kan tala om två olika sorters sånger: *cantes básicos*, bassånger och *fandangos* med dess avledningar. Historiskt sett så har man ofta talat om *el cante grande*, den stora kraftfulla sången, och *el cante chico*, den mindre, lättsamma sången. Ruiz (2007) menar att det egentligen är sångaren i sig som bestämmer om en sång är *grande* eller *chico*, beroende på sångarens röstresurser etcetera. Oavsett detta så har det historiskt sett varit bassångerna, dessa stora, äkta och djupa flamencosångerna, som har sjungits i majoritet av zigenare medan de andra sångerna; framförallt *fandangos* med dess avledningar har sjungits i majoritet av *payos*, det vill säga icke-zigenare från Andalusien. Med tidens gång så förändrades emellertid detta synsätt och det blev även vanligt att se icke-zigenare sjunga *cantes grandes*. Ruiz (2007) påpekar också att de två förmodligen största flamencosångarna genom alla tider, Silverio och Chacón, inte var zigenare.

För att ge ett exempel på svårigheten med att ge en lättöverskådlig indelning av sångerna kan vi ta exempelvis *los fandangos*. Det finns olika *fandangos* beroende på om de kommer från Almería, från Málaga, från Lucena eller från Huelva. Kommer de till exempel från Huelva måste man göra ytterligare en undergruppering beroende på vilket område i Huelva de kommer ifrån: Alosno, Valverde, Almonaster, Calañas etcetera.

I detta arbete kommer sju olika sånger att studeras: *seguiriyas*, *soleá*, *tangos*, *fandangos*, *cantiñas*, *bulerías* samt *cantes de ida y vuelta*. Dessa sånger kommer att presenteras utifrån ett historiskt och etymologiskt perspektiv samt med tillhörande rytmer och textexempel.

2.4.1 Seguiriya

Seguiriya anses som en utav de viktigaste stilarna och kanske den mest representativa för *el cante jondo*, den djupa sången. Seguiriya härstammar etymologiskt från den klassiska spanska seguidillan. Det är därför, på grund av fonetisk förvanskning, som seguiriya skrivs på många olika sätt: *siguiriya*, *segiriya*, *sigiriya*, *sigeriya*, *siguediya*. Detta är en *palo* som kom till någon gång i slutet av 1700-talet alternativt början av 1800-talet och som anses härstamma från *las tonás*. Texterna i *las seguiriyas* är tragiska och smärtskyllda och behandlar ofta tunga ämnen som döden, ödet, fatalism etcetera. Ricardo Molina (i Ruiz, 2007) beskriver *seguiriyas* så här: "det är sången av en man som är dödligt sårad av ödet" (s.66). Ruiz (2007) menar också att man inte kan lära sig att sjunga *seguiriyas*. Det är bara om man kan *känna* *seguiryan* som man kan sjunga den.

| | |
|--|-----------------------------|
| <i>Si algún día yo a ti llamara</i> | / Om jag ringde dig en dag |
| <i>y tú no vinieras</i> | / och du ej skulle komma |
| <i>la muerte amarga, compañerita mía</i> | / den bittra döden, min vän |
| <i>yo la apeteciera</i> | / den skulle jag önska mig |

Takt

Takten till seguiriyas är den som kanske kan skapa mest huvudbry. Det traditionella sättet att räkna är:

1 å 2 å 3 å så 4 å så 5 å

Här utgör varje nummer och stavelse en åttondel. Fetstil betecknar betoning.

Om vi ser det utifrån en 12/8 så börjar vi räkna på 8:an:

8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7

2.4.2 Soleá

Manuel Machado kallade soleán för ”La madre del cante” alltså *sångens moder*. Soléa anses tillsammans med seguiriyas, tonás och tangos vara en av de fyra byggstenarna till *cante jondo* och till flamenco generellt. Etymologiskt kommer soleares, eller soleá, från det spanska ordet *soledad* som betyder ensamhet. Sångens uppkomst räknar man till början alternativt mitten av 1800-talet och då som en sång med huvudsaklig uppgift att ackompanjera dans. Soleares tar upp många olika sorters teman men de huvudsakliga är: kärlek, hat, svartsjuka, hämnd, personliga upplevelser etcetera.

| | |
|---------------------------------------|---|
| <i>Sólamente con mirarte</i> | / Bara genom att se på dig |
| <i>comprenderás que te quiero</i> | / kommer du att förstå att jag vill ha dig |
| <i>también comprenderás</i> | / du kommer också att förstå |
| <i>que quiero hablarte y no puedo</i> | / att jag vill tala med dig men inte förmår mig |

Takt

Soléa uppvisar den typiska *flamencotakten* som kommer igen i många olika palos. Det är en blandtakt och egentligen uppbyggd på två 3-takter och tre 2-takter.

Rytmschemat är följande:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2.4.3 Tangos

Tangos anses som ytterligare en av de fundamentala bassångerna inom flamenco. Sångens uppkomst beräknas till mitten av 1800-talet under tiden med *los cafés cantantes*, och även den med huvudsaklig uppgift att kompa dansen. Först och främst är det viktigt att kommentera att los tangos flamencos inte har något att göra med tangos från Argentina. Det finns många olika teorier angående sångens ursprung. Ruiz (2007) menar att den möjligtvis uppkom ur en afrikansk dans. Inne på samma spår är Gamboa och Núñez (2007) som menar att tangon från bör-

jan är en afrokubansk dans. Ríos (2002) menar däremot att tangon är en av de absolut äldsta flamencostilarna och som finner sitt ursprung i gamla andalusiska folkvisor. Oavsett ursprung så kan vi konstatera att tangon tillhör en av de så kallade *cantes festeros*, festsånger. En uppskattad flamencostil som sällan lyser med sin frånvaro varken på fester eller på flamencoscenerna.

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Péinate tú con mis peines</i> | / Kamma dig med mina kammar |
| <i>que mis peines son de azúcar,</i> | / ty mina kammar är gjorda av socker |
| <i>quién con mis peines se peina</i> | / den som med mina kammar sig kammar |
| <i>hasta los dedos se chupa</i> | / till och med sina fingrar slickar |

Takt

Tangon skiljer sig både från soleá och från seguiriya eftersom den är uppbyggd på en 4-takt.

Betoningen ligger på 2:an och 4:an.

1 2 3 4 (Vid palmas, alltså handklapp, är 1:an ofta stum.)

2.4.4 Fandangos

Etymologiskt menar Ruiz (2007) att den verkar härleda ur det portugisiska ordet *fado*, med betydelsen ”typisk sång och dans”. Från början var fandangon en dans som blev känd under 1700-talet i Andalusien. Ursprunget till denna dans är osäkert men anses av vissa författare vara arabisk. *Flamencofieringsprocessen* av fandangon sker i slutet av 1800-talet alternativt i början av 1900-talet. Från början var som sagt dansen det fundamentala i fandangon men som nu sällan dansas utan enbart sjungs med gitarrackompanjemang. Ur fandangon har många viktiga stilar uppkommit. Från Málaga har vi fått *la malagueña* och från Granada; *la granaina*.

Även en hel grupp av sånger som kallas för *Cantes de Levante*, sånger från öst, har kommit till genom diverse lokala fandangos. I denna grupp hittar vi: *tarantas*, *tarantos*, *cartagenera*, *minera*, *murciana*, *levantica* och *fandangos mineros*.

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>Blanca paloma te traigo</i> | / En vit duva tar jag med mig till dig |
| <i>que del nío la cogí</i> | / från fågelnästet jag tog den |
| <i>la mare se queó llorando</i> | / modern lämnades gråtande |
| <i>como yo lloré por ti</i> | / såsom jag grät på grund av dig |
| <i>La solté y se fue volando</i> | / jag släppte den fri och iväg flög den |

Takt

Fokuserar vi på takten så kan vi dela in fandangon i två grupper:

- 1) Fandangos personales eller naturales
- 2) Fandangos locales, regionales eller populares

I grupp 1 finner vi de fandangos som under tidens gång förlorade sin rytm och detta för att kunna ge sången ett mer djup. Även om de nu sjungs *ad libitum* kan man ändå känna att en viss rytm finns där, även om den inte markeras.

I grupp 2 finner vi den mest primitiva fandangon som är utspridd över hela Andalusien. De går i 3-takt. Den mest typiska för denna grupp är Fandangos de Huelva.

2.4.5 Cantiñas

Cantiñas är ett samlingsnamn för sånger som kommer från Cádiz och dess hamnar. Till denna grupp räknar vi framförallt: las cantiñas, las alegrías, el mirabrás, las romeras och los caracoles. Det är en festlig och snabb sångstil som är outhärlig på flamencofester, framförallt i Cádiz. Den här sångstilen, som även denna från början hade som syfte att ackompanjera dans, triumferade på flamencoscenerna under tidsepoken med *los café cantantes*. Den utan tvekan mest kända och spelade sångstil i denna sånggrupp är *las alegrías*. Alegría betyder glädje och det är också det fundamentala budskapet som vill förmedlas i denna stil. I detta fall är det alltså glädje, fest och lättsamhet före det djupa och tragiska som exempelvis soleá och seguiriya förmedlar. Ett typiskt kännetecken för denna stil är *la salida*, introt, som sångaren inleder med. Almargo (2007) nämner att legenden berättar om en sångare från Cádiz, Ignacio Espelleta, som glömde bort texten under en konsert och istället sjöng «tirititrán tran tran». Ett intro som har gått till historien och som ofta används för att inleda just alegrías.

| | |
|-------------------------------|--------------------------|
| <i>Cuando se entra en Cai</i> | / När man går in i Cádiz |
| <i>por la bahía</i> | / via bukten |
| <i>se entra en el paraíso</i> | / glädjens paradys |
| <i>de la alegría</i> | / man kommer till |

Takt

Samma som i soleá förutom att tempot är snabbare.

1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**

En vanlig variant är att betona 7:an och 8:an istället för 6:an:

1 2 **3** 4 5 6 **7** **8** 9 **10** 11 **12**

2.4.6 Bulerías

Bulerías är en zigenskt festsång i sin fulla majestätiska prakt. En relativt ung sång, från slutet av 1800-talet, och med hemort i Jerez de la Frontera. Det är den mest flexibla, spontana och rytmiska flamencosången och tillåter alla olika sorters improvisationer. Dottersång till Soléa. Namnet bulería kommer antagligen ur en förvanskning av ordet burlería, eller möjligtvis från bolera. Det finns olika teorier om sångens uppkomst; sägnen är att sångaren El loco Mateo, från Jerez, avslutade sina soleares med en kraftig ökning av tempot, som då blev till det vi i

dag kallar bulería. En annan teori är att den kommer från gamla spanska jaleosånger och danser, *boleraía*.

*A dios le pido un favor
que la quiten de mi presencia
que va a ser mi perdición*

/ Jag ber gud om en tjänst
/ att de avlägsnar henne från min närvaro
/ ty hon mitt fördärv kommer att bli

Takt

Takten är samma som i soleá, men i ett livligare tempo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Man brukar även räkna den som två stycken 6/8, och handklappet lämnar då ofta en stum 1:a:

1 **2** 3 **4** 5 6

Traditionellt räknar man den också som 3-takt och även här lämnas 1:an stum vid handklapp:

1 **2** **3**

2.4.7 Cantes de ida y vuleta

Avsnittet om de olika musikstilarna inom flamenco avslutas med några ord om sånggruppen som kallas för *cantes de ida y vuelta* som skulle kunna översättas till: *tur- och retursånger*. Efter Europas upptäckt av Latinamerika, 1492, flyttar spanjorerna dit med sina kulturer, seder och vanor. De hade med sig sin egen musik, bland annat: romances, décimas, contradanzas etcetera, och under 1800-talet hade de också med sig flamencosånger. Denna musik assimileras med de inföddas musik från de olika latinamerikanska länderna men även med de afrikanska slavarnas musik och rytmer som fanns där, exempelvis: habaneras, contradanzas, guarachas, danzones, son, montuno etcetera. Sammanfattningsvis kan man säga att *los cantes de ida y vuelta* är andalusisk musik som har gått genom ett filter av den latinamerikanska och afrikanska musiken. På så vis har deras folkmusik smittats av sig på den andalusiska. Traditionellt sett räknas *guajiras*, *milongas*, *colombiana* och *rumbas* till denna grupp. Detta kan dock diskuteras. Bland annat så anser många att la colombiana inte borde ha plats i denna grupp, då den inte har något med Colombia eller ens *importerad sång* att göra. Ruiz (2007) menar att det är en sång skapad av Pepe Marchena på 30-talet, en sång som aldrig ens har varit utanför Spaniens landsgränser. Däremot anser många att både *tangos*, *peteneras* samt *cabales* borde finnas med här på grund av sina klara latinamerikanska och afrikanska influenser. Det här är bara ytterligare ett bevis på svårheten med indelningen av flamencosångerna.

2.5 Undervisning av flamenco

I följande avsnitt kommer en kortfattad redogörelse om hur flamencogitarrundervisning går till på La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco i Sevilla respektive på Musikhögskolan i Malmö.

2.5.1 Undervisning av flamenco i Spanien

I Spanien kan man studera flamenco i alla dess former vid åtskilliga skolor och akademier. Mina personliga erfarenheter av flamencoundervisning i Spanien kommer från två års gitarrstudier på *La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco* i Sevilla och från privatlektioner samt från flamencostudier på *Taller Flamenco*, Sevilla.

La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco har varje år ett hundratal elever. Det erbjuds undervisning inom gitarr, sång och dans. Inom varje inriktning finns det tre nivåer: grundnivå, mellannivå och avancerad nivå. Varje nivå motsvarar i sin tur ett akademiskt läsår. Gitarrklassernas storlek varierar från år till år beroende på antal sökande men på ett ungefär är det 15 elever per klass. Schemats innehåll varierar beroende på nivån men ett typexempel är följande: Varje dag inleds med en tekniklektion vilket innebär ungefär 1,5 timme med olika teknikövningar. Eleverna sitter som i en rektangel i ett klassrum, med läraren på ena kortsidan. Med metronomen inkopplad i högtalarsystemet spelar alla tillsammans övningar efter övningar. Allt under lärarens övervakning.

Nästa lektion är sångackompanjemang. Lektionen är utformad på samma sätt fast nu ofta med en annan lärare och med en sångare som var och en ska kompa. Sångstilen som man intensivt arbetar med under ca en månads tid avslutas med ett slags ”tentamen”. Denna tenta, eller uppspel, påminner väldigt mycket om en sedvanlig audition. Eleven sitter bredvid sångaren han ska kompa. Framför eleven sitter ofta två lärare. Efter att alla är färdiga sätter huvudläraren upp resultaten på skolans anslagstavla. De använder ett siffersystem från 0-10 där 5 är godkänt. Dagens sista lektion är dansackompanjemang och denna fungerar precis som sånglektionen fast nu med dans och en annan lärare. Vid ett par tillfällen i veckan är det också *compás*-lektion, alltså rytmövningar och handklappsövningar. Det finns också teorilektioner på schemat, ca två gånger i veckan, där man främst går igenom sångernas uppbyggnad och melodier men även flamencohistoria och flamencoteori.

2.5.2 Undervisning av flamenco i Sverige

Vill man studera flamencodans i Sverige så finns det många skolor att tillgå. Till hösten 2012 erbjuder bland annat Medborgarskolan i Malmö och Lund över tio olika flamencodanskurser för barn och vuxna. Vill man däremot studera flamencogitarr eller flamencosång blir det avsevärt mer begränsat. Min erfarenhet av flamencogitarrundervisning i Sverige är enbart en tillvalskurs i flamenco vid Musikhögskolan i Malmö som jag valde i början av min utbildning. Denna kurs innebar en 30 minuters individuell lektion i veckan. Den erbjöd grundläggande flamencokännedom och detta med tillhörande teknik, takt och rytmövningar, falsetas, samt kunskaper om olika sångstilar. Min kunskap om hur flamencoundervisning i Sverige går till är därför begränsad till denna kurs.

2.6 Lärandeprocesser i musik

Rostvall och West (1998) menar att när man talar om lärandeprocesser i musik kan man belysa fyra olika sorters kunskapsformer:

Musikaliska kunskaper kan ses som:

- Motoriska och kinestetiska kunskapsformer/schematyper – såväl instrumentspecifika som att behärska grundläggande fingersättningsmönster på gitarren, eller mer allmänmusikaliska kunskaper som att till exempel känna och kunna gå i takt med en puls.
- Kognitiva och begreppsliga kunskapsformer/schematyper: Att känna igen och själv kunna utföra strukturer i musiken som exempelvis harmoniska förlopp. Att kunna begrepp för musikaliska företeelser. Att kunna tolka och skriva musikaliska symboler.
- Emotionella och estetiska kunskapsformer/schematyper: Skönhetsupplevelser; att kunna känna igen och tolka skilda uttryck och känslor i musik.
- Sociala och existentiella kunskapsformer/schematyper: Identitets- och tillhörighetskänslor; musikens användning i skilda sociala sammanhang; till exempel samspel och gemenskap i en ensemble, eller mellan musiker och publik. (s.55)

Rostvall och West (1998) menar att musikaliska kunskaper, upplevelser och handlingar bara delvis kan beskrivas med hjälp av språket och att musiken som konstform ger möjlighet till emotionella, estetiska, kognitiva och kinestetiska upplevelser utan ord. Musikaliska kunskapsformer kan antingen vara medvetna och verbaliserade, eller så är de omedvetna för den som spelar, det vill säga musikern kanske kan utföra den musikaliska handlingen utan att själv i ord kunna förklara vad han gör eller varför han spelar på ett visst sätt.

Som ett exempel på hur man lär sig olika rörelsescheman beskriver författarna hur det går till att lära sig att cykla. De menar på att ingen kan lära sig att cykla bara genom att enbart prata om hur man gör. För att kunna lära oss behöver vi egna upprepade erfarenheter. Första gångerna vi kliver upp på cykeln är vi fullt upptagna med att försöka hålla balansen, styra, trampa eller bromsa. Rostvall och West (1998) menar att då är det svårt att samtidigt hålla uppsikt över trafiken eller prata, eftersom medvetandet är fokuserat på uppgiften att automatisera färdigheten "cykling". "Efter tillräcklig träning har rörelsemönstren "fastnat i ryggraden", och vi kan istället börja njuta av omgivningen etcetera, det är det som på fackspråk kallas att internalisera kunskap eller automatisera scheman" (s. 56).

Rostvall och West (1998) menar att förmågan att lära sig genom att bilda scheman verkar variera starkt hos olika människor, men att den även varierar vid vilken tidpunkt och i vilken situation vi ska lära oss något. Ofta förklarar man människors olika förmågor att lära med deras olika medfödda anlag. Rostvall och West (1998) skriver angående etableringen av nya scheman:

Studier visar att de första fem–sex timmarna efter ett övningspass med ett nytt moment är särskilt kritiska för att ett nytt schema ska kunna etableras. Man riskerar att fördröja eller t.o.m. förstöra möjligheten att konsolidera det första mönstret om man under denna tid försöker öva på ytterligare nya moment. Nervsystem och hjärna behöver tid till att bearbeta och flytta det nya mönstret till vad vi ofta kallar långtidsminnet. Konsolideringen fortsätter även när man inte övar. (s. 59)

Rostvall och West (1998) refererar till en undersökning angående övning i morsekod som gjordes under andra världskriget, beskriven av Woodworth och Schlosberg (i *Experiment Psychology*, 1954) som visade att en lång övningstid till och med kan ge sämre resultat än en betydligt kortare. Studien visade att de som hade övat fyra timmar om dagen uppvisade efter fem veckors träning lika bra resultat som de personer som fick sju timmars övning per dag.

Efter ytterligare tre veckor var de som fick fyra timmars daglig övning avsevärt bättre än de som övat sju timmar om dagen.

2.6.1 Kognitiva kunskapsformer/schematyper

"När vi bildat kognitiva scheman blir det möjligt att uppfatta, sortera, tolka och minnas stora mängder information utan att fundera över hur vi gör" (Rostvall & West, 1998, s. 59). Ett exempel på utveckling av musikaliska kognitiva scheman inom flamenco kan vara då man lär sig att känna igen ackordföljder, till exempel en andalusisk kadens (Am-G-F-E). Första skedet innebär att känna igen ackordföljder, i ett senare kan det bli möjligt att benämna dem, i ytterligare ett går det att skriva ner dem med notsymboler.

Kritiska faser i lärande och utveckling

Rostvall och West (1998) menar att ett problem kan vara att undervisning ofta börjar processen från fel håll, det vill säga att man utgår från den abstrakta, teoretiska förklaringsnivån.

2.6.2 Motoriska kunskapsformer/schematyper

En förutsättning för att man ska kunna vara medveten om andra processer än de motoriska skeendena är att de motoriska mönstren automatiserats. När man har lärt sig en fingersättning till en melodi utantill, exempelvis genom gehörspel eller härmning, kan man spela själv utan att tänka på hur man gör. Fingrarna verkar röra sig av sig själva. Rostvall och West (1998) menar att en melodi som man har lärt sig på detta sätt ofta fastnar i minnet och är ofta möjlig att komma ihåg flera år efter inlärningsstillfället. Rostvall och West (1998) skriver: "Motoriska scheman kan inte läras in enbart genom att man talar om dem – kunskapsformen förutsätter egna upprepade erfarenheter" (s. 61).

Kritiska faser i lärande och utveckling

Rostvall och West (1998) menar att ett problem i musikundervisning kan vara att den motoriska träningen blandas samman med träning av andra kunskapsformer och att detta gör schemabildningen mindre effektiv. Ytterligare problem får man om läraren ersätter elevens egen träning med att i ord försöka förklara hur man ska göra. Instrumentalspel förutsätter ofta att man automatiserar ett stort antal rörelsemönster för att sedan kunna fokusera medvetandet på andra aspekter av musicerandet som frasering, samspel, klang etc. Rostvall och West (1998) skriver också att: "teknikträning via notbild kan försena eller till och med förhindra processen, eftersom det förutsätter att man fokuserar medvetandet på tolkningen av notbilden istället för på hur man gör och hur det låter" (s. 62). Med detta menar författarna att läraren då fokuserar elevens uppmärksamhet mer på symboltydningen än på utförandet. För att undvika detta kan lärare hjälpa elever att automatisera rörelsemönster genom att t.ex. "öva på ett rörelsemönster i taget, samt undvika att visa teknikövningar i noter" (Rostvall & West, 1998, s. 63).

2.6.3 Emotionella och estetiska kunskapsformer/schematyper

Rostvall och West (1998) menar att de flesta kan känna igen många musikstilar, utan att i ord kunna förklara vad det är som är utmärkande för varje stil. För att kunna känna igen olika

musikstilar räcker det inte med att känna igen intervall, rytm eller harmonik, vi behöver även lära oss känna igen specifika uttryckssätt. Dessa så kallade *scheman* bildas genom upprepande erfarenheter och vårt estetiska lärande sker även när vi är omedvetna om det. Rostvall och West (1998) skriver: "Rika musikupplevelser i form av musiklyssning kan ge elever möjlighet att utveckla emotionella/estetiska scheman för musikaliskt uttryck, men utan funktionell motorik kan eleven helt enkelt inte uttrycka det han eller hon vill" (s. 64). Motoriska och emotionella/estetiska scheman förutsätter varandra för att vi ska kunna musicera uttrycksfullt, oavsett musikstil och svårhetsgrad.

Kritiska faser i lärande och undervisning

Svårigheten med att lyssna efter frasering och uttryck kan bero på om man måste lägga ned mycket tid på notläsning och på att tekniskt lära in ett stycke. Stycket är då alltför avancerat och förutsätter att underliggande scheman automatiserats. Rostvall och West (1998) skriver: "Om eleven tvingas dela upp koncentrationen på såväl notläsning som på det tekniska utförandet blir musicerandet ofta mekaniskt" (s. 65).

2.6.4 Sociala och existentiella kunskapsformer/schematyper

Genom erfarenheter formas scheman som utgör grunden för utvecklingen av identiteten. Rostvall och West (1998) skriver: "Musik och musicerande verkar ha särskilt stark inverkan på skapandet av identiteten hos barn och ungdomar. Genom att utveckla sin förmåga att uttrycka sig skapar man en identitet; i samspel med andra anpassar man sig till det som anses vara viktigt inom gruppen" (s. 65). Att forma sin identitet genom musik är en långvarig process. Det är viktigt att få positiva erfarenheter, så att känslan för den egna kapaciteteten förstärks. I personlighetsutvecklingen är det väsentligt att lära känna sig själv, och sina positiva som negativa sidor. Rostvall och West (1998) menar att genom att få diskutera musik och olika uttryckssätt ges möjlighet att utveckla jag-känslan. Elever behöver i denna process få spegla sig själva och sina upplevelser gentemot andra människor. Detta är en känslig process, eftersom musiksmak utvecklas genom personliga erfarenheter. Det är således viktigt att verkligen respektera varandras erfarenheter och skönhetsupplevelser. I musikaliskt och språkligt samspel i grupper kan de egna åsikterna formas och prövas mot andras.

Kritiska faser i lärande och utveckling

Alla erfarenheter som elever får i sin musikundervisning är viktiga. Rostvall och West (1998) menar att dessa erfarenheter kommer att formas till mönster för hur man senare uppfattar sig själv i situationen. Lärarens bemötande av eleven är alltså en mycket viktig faktor. Det är väsentligt att läraren kan avläsa olika situationer ur elevens perspektiv, så att till exempel givna uppgifter varken väsentligt överskrider eller underskrider elevens aktuella kapacitet. Att få känna att man lyckas med uppgifter är en viktig erfarenhet som stärker motivationen och självkänslan. Upprepade misslyckanden kan leda till motsatsen, det vill säga att man allt mer betvivlar den egna förmågan att lära sig. Rostvall och West (1998) belyser det positiva med gruppundervisning där tillfälle ges för eleverna att även lära sig av varandra:

I en sådan situation ges de tid att tänka själva genom att titta och lyssna på sina kamrater utan att själva stå i centrum för lärarens instruktioner. Eleven ges ett eget mentalt utrymme, där de egna tankarna och känslorna om musiken och lärandet kan växa. (s. 68)

3. Metod

I detta kapitel kommer jag att beskriva de metoder som jag valde att arbeta med. Jag kommer även att beskriva hur själva genomförandet gick till. Min undersökning har varit *kvalitativ* och jag har använt mig av både *lågt* och *högt strukturerade* intervjufrågor. Även *standardiseringen* av frågorna har varit av både hög och låg grad beroende på informant. Intervjugruppen bestod av totalt sex personer. Fyra av dessa har blivit inspelade med hjälp av en mp3-spelare. Jag har i resterande två fall enbart använt mig av frågeformulär på grund av brist på möjlighet att göra enskilda intervjuer.

3.1 Kvalitativ forskning som metod

När man arbetar kvalitativt arbetar man oftast med textmaterial, till exempel bearbetning av text efter intervju, bok, artikel dagbok etcetera. Även analysering av video eller ljudinspelning är vanligt. Slutproduktionen av en kvalitativ bearbetning är ofta en text där citat från intervjuer eller observationsanteckningar varvas med egna kommentarer. Patel och Davidson (2008) skriver att man "med kvalitativt inriktad forskning menar forskning där datainsamlingen fokuserar på "mjuka" data, till exempel i form av kvalitativa intervjuer och tolkande analyser, oftast verbala analysmetoder av textmaterial" (s.14). För att förstå vad som menas med termen "mjuka" data kan det vara bra att sätta det i kontrast med sin antonym, det vill säga "hårda" data. Kvantitativ metod handlar om kvantifierbara data, alltså siffror (hårda data), procentandelar, mängder, mått, kronor och ören och så vidare. Kvalitativ metod handlar om icke kvantifierbara data, utan om kvalitativ data, alltså våra vanliga ord (mjuka data). Patel och Davidson (2008) menar att det är genom dessa ord som vi får berättelser och det är dessa som forskaren försöker tolka på olika sätt. I analysen av kvantitativ data använder forskaren istället statistiska dataprogram med vars hjälp han/hon gör sina tolkningar.

3.2 Intervju och frågeformulär som metod

Både intervjuer och frågeformulär är tekniker för att samla information som bygger på frågor. Patel och Davidson (2008) menar att intervjuer vanligtvis är sådana som är personliga i den meningen att intervjuaren träffar intervjupersonen och genomför intervjun, men att intervjuer också kan genomföras via telefonsamtal. Patel och Davidson (2008) menar att man oftast förknippar formulär med något som skickas per post, men de skriver att det också finns "enkät under ledning" där man tar med sig formuläret och besöker den person som ska besvara den så att man kan hjälpa till och eventuellt förtydliga i vissa avseenden. I en kvalitativ intervju är intervjuare och informant båda medskapare i ett samtal och Patel och Davidson (2008) skriver: "för att lyckas med den kvalitativa intervjun bör intervjuaren hjälpa intervjupersonen att i samtalet bygga upp ett meningsfullt och sammanhängande resonemang om det studerade fenomenet" (s. 78).

3.3 Frågornas grad av standardisering och strukturering

Två aspekter är viktiga att beakta när vi ska förbereda en intervju- eller enkätundersökning. Den första kallas för *standardisering* och innebär hur mycket ansvar som intervjuaren ska ha när det gäller frågornas utformning och inbördes ordning. Den andra kallas för *strukturering* och innebär i vilken utsträckning frågorna är fria för intervjupersonen att tolka fritt beroende på sin egen inställning eller tidigare erfarenheter. Låg grad av standardisering eller helt ostandardiserade frågor gör vi när vi själva formulerar frågorna under intervjun och anpassar ordningen till intervjupersonen. Vid hög grad av standardisering använder vi likalydande frågor i samma ordning till alla personer. När det gäller strukturering handlar det om vilket "svarutrymme" intervjupersonen får. En helt strukturerad intervju lämnar lite utrymme för intervjupersonen att svara inom och i en ostrukturerad intervju har intervjupersonen avlämnas maximalt utrymme att svara inom. Frågor med fasta svarsalternativ är helt strukturerade frågor. I öppna frågor är graden av strukturering beroende på hur vi har formulerat frågan. Till exempel: "Vad anser du om..." Detta är en öppen fråga med låg strukturering (Patel & Davidson, 2008).

3.4 Valet av informanter

Kriteriet i denna undersökning var att mina informanter måste spela flamencogitarr. Detta oavsett erfarenhet och nivå. Jag har använt dels mina egna elever, men även andra musiker som spelar flamencogitarr. En av informanterna i detta arbete är en gitarrlärare som arbetar på en svensk musikhögskola och som har stor erfarenhet av flamencogitarrundervisning.

Jag underrättade mina informanter kring syftet med studien samt syftet med deras deltagande. De blev informerade om rätten att vara anonyma och en av mina informanter hade önskemål om att inte figurera under sitt eget namn. Jag har sålunda valt att inte använda namn på några personer som har medverkat i min undersökning.

Alla mina informanter i denna uppsats är män. Anledningen till detta är att det finns förhållandevis få kvinnliga flamencogitarrister och att jag således tyvärr inte har haft möjlighet att intervjua några kvinnliga informanter i denna studie.

3.4.1 Informanterna

Här följer en kort beskrivning av mina informanter:

Informant 1

Informant 1 är lärare på en svensk musikhögskola. Han har gett kurser i flamencogitarr som enskilt tillval sedan slutet av 1990-talet. Han ger numera även universitetskurser i flamencogitarr. Dessa kurser är en introduktion till flamencogitarr och ges i grupper om fyra till fem elever.

Informant 2

Informant 2 har aldrig varit i Spanien. Han har studerat spanska på gymnasiet men har enligt egen uppgift obefintliga kunskaper i språket. Han började spela klassisk gitarr vid 18 års ålder och har nu spelat flamencogitarr i ungefär fem år. Informanten spelade för en gitarrlärare under en kort period men har framförallt spelat själv. Han fick sitt intresse för flamenco genom gitarrtrion: Paco de Lucía, John McLaughlin och Al Di Meola. Han påpekar dock att det är oundvikligt att komma i kontakt med flamenco om man spelar gitarr

Informant 3

Informant 3 har ett sommarställe i Spanien sedan 14 år tillbaka. Han förstår och pratar bra spanska. Han började spela gitarr för 32 år sedan i sitt hemland, Iran, men sedan hade han uppehåll i 25 år. Han började spela klassisk gitarr för fem år sedan och har nu spelat flamencogitarr i ungefär två till tre månader. Hans första möte med flamenco var på en restaurang i Torrevieja i södra Spanien. Det var en duo som dansade. Detta var 13 år sedan och det var då han "blev förälskad i flamenco". Både i dansen och i gitarren.

Informant 4

Informant 4 har aldrig varit i Spanien. Han studerade spanska på högstadiet men menar att han varken talar eller förstår någon spanska. Han började spela gitarr för ca åtta år sedan och då främst rock, blues och jazz. Han har nu spelat flamencogitarr i ungefär två till tre månader. Han kom i kontakt med flamenco framförallt via filmen "Vengo" av Tony Gatliff och genom sina bröder som är musiker och spelar världsmusik i Israel.

Informant 5

Informant 5 har varit i Spanien sammanlagt några månader men har mycket begränsade kunskaper i spanska språket. Han började spela gitarr för åtta år sedan och då inom genrerna pop, rock och blues. Han har nu spelat flamencogitarr i ungefär tre månader. Han kom i kontakt med flamenco via en kurs på musikhögskolan.

Informant 6

Informant 6 började spela klassisk gitarr och har nu under flera års tid hållit på med flamenco. Flamencostudierna har dock varit osammanhängande och de har varit i perioder. Han påbörjade en kurs i flamencogitarr för ett par månader sedan. Informanten kom i kontakt med flamenco via en konsert med Paco de Lucía som visades i Sveriges television, 1989.

3.5 Studiens genomförande

Intervjuerna genomfördes under november och december 2011 och i januari 2012. De genomfördes individuellt och ett frågeformulär (bilaga 3) fungerade som underlag för frågorna. Formuläret var synligt både för informanten och för mig vid intervjutillfället och frågorna ställdes i den ordning som de är strukturerade på formuläret.

Med informant 1 valde jag att göra en ostrukturerad djupintervju med ostandardiserade frågor, det vill säga ej förbestämda frågor. Informant 1 är lärare i flamencogitarr sedan många år tillbaka och frågorna i formuläret var således inte relevanta. Syftet med denna intervju var att skapa en diskussion angående läroprocesser i flamencogitarrundervisning. Denna intervju tog plats i informantens undervisningssal under december 2011. Intervjun tog cirka 25 minuter och spelades in på en Mp3-spelare.

Med informanterna 2-4 valde jag att göra en lågt strukturerad djupintervju med frågor med hög grad av standardisering. Frågeformulären användes som underlag och frågorna ställdes i den ordning som de är strukturerade på formuläret. Intervjuerna spelades också in för att på så sätt kunna fånga upp eventuella sidospår och möjliggöra för informanterna att kunna tala fritt inom varje fråga. Syftet med dessa intervjuer var att ur ett elevperspektiv undersöka vilka strategier de använder sig av vid inläring av flamencogitarr samt att undersöka vilka moment som uppfattas som mest krävande att lära sig. Informanterna 2-4 är mina elever och intervjun tog plats i slutet av deras ordinarie lektion under december 2011 och under januari 2012. Intervjuernas tid var ca 10 - 15 min.

Informanterna 5 och 6 var elever på en grupplektion som jag besökte i november 2011 och på grund av brist på tid kunde ingen inspelning eller individuell intervju genomföras. Efter grupplektionen fick de varsitt frågeformulär att skriva på som lämnades tillbaka direkt efter. Syftet med dessa intervjuer var att ur ett elevperspektiv undersöka vilka strategier de använder sig av vid inläring av flamencogitarr samt att undersöka vilka moment som uppfattas som mest krävande att lära sig. Det tog cirka fem minuter för informanterna att skriva ner sina svar. Jag var närvarande när informanterna skrev formulären och på så vis kunde jag hjälpa till och även förtydliga frågorna vid behov.

3.6 Analys och kategorisering

Intervjuerna med informanterna 1-4 spelades in på en Mp3-spelare. Dessa transkriberades till text i ordbehandlingsprogram. Med informanterna 5 och 6 fanns ingen inspelningsmöjlighet, följaktligen är deras egenskrivna text på frågeformulären underlaget i denna studie. Jag har analyserat mitt inhämtade material genom att läsa det ett flertal gånger. Jag har tittat på likheter och skillnader och jag har tittat på vad mina informanter säger och inte säger. Sedermera har mitt datamaterial kategoriserats som följande:

- Strategier vid läroprocesser av flamencogitarr ur ett lärarperspektiv.
- Strategier vid läroprocesser av flamencogitarr ur ett elevperspektiv.
- De svåraste och mest krävande momenten att lära sig inom flamencogitarr.
- Synen på flamenco före och efter studier.

Intervjun med informant 1 återges i ett eget kapitel och utgör grundstommen i resultatet angående läroprocesser i flamencoundervisning ur ett lärarperspektiv. Resultatet av informanterna 2-6 återges även dem i ett eget kapitel och utgör resultatet angående läroprocesser i flamencoundervisning ur ett elevperspektiv. Resultaten återges i löpande text och varvas med citat och analyser utifrån mina texttolkningar.

3.7 Studiens trovärdighet och tillförlitlighet

Enligt Patel och Davidson (2008) är det viktigt att säkerställa studiens trovärdighet genom att reflektera över om den undersöker just det som den hade för avsikt att studera. Sedan måste man fastställa att undersökningen görs på ett tillförlitligt sätt.

I denna studie har jag försökt att sträva efter både hög trovärdighet och tillförlitlighet genom att använda mig av konkret och relevant utformade frågor. Detta har varit möjligt eftersom jag är väl förtrogen i ämnet. Intervjuerna var således väl förberedda och intervjuerna höll sig alltid till temat och forskningsämnet. Patel och Davidson (2008) menar att intervjuer och enkäter ofta innehåller för många frågor som gör det tröttsamt för intervjupersonerna. Jag använde mig av enbart nio frågor för att undvika just detta. Med informanterna 1-4 användes ljudinspelning och det finns både för- och nackdelar med detta tillvägagångssätt. Patel och Davidson (2008) menar att fördelen är att allt registreras exakt men att nackdelen är att närvaron av bandspelaren kan påverka de svar man får. Med informanterna 5 och 6 använde jag mig av något som kallas för "enkät under ledning". Detta innebär att jag befann mig i samma rum som informanterna när de fyllde i sina formulär för att på så sätt kunna hjälpa till och även förtydliga frågorna vid behov.

Informanterna 2-4 är mina elever i flamencogitarr. Detta kan ha medfört en risk för studiens trovärdighet och tillförlitlighet framförallt vid frågorna som berörde övningstid och hur de övar. Risken skulle då vara att de möjligtvis uppgav en längre övningstid än den verkliga. Resultatet vittnar emellertid inte om detta, följaktligen är jag av den uppfattningen att alla deltagare i denna studie har gett trovärdiga och uppriktiga svar. Intervjuerna har transkriberats ordagrant men har i vissa fall bearbetats språkligt när de tas upp i resultatdelen.

Alla mina informanter är som tidigare nämnt enbart män. Anledningen till detta är att jag tyvärr inte känner till någon kvinnlig flamencogitarrist som är verksam i Sverige. Jag är dock av den uppfattningen att studiens trovärdighet och tillförlitlighet inte påverkas av detta eftersom strategier och läroprocesser i flamencogitarr bör vara lika oavsett kön. Det hade emellertid varit intressant för denna studie att kunna få ta del av olika tankar om flamenco, både från män och från kvinnor, något som dessvärre var ogenomförbart. Läsaren rekommenderas därför att ha i åtanke att denna studies informanter enbart är manliga flamencogitarrister.

Informanterna 3-6 är nybörjare i flamencogitarr. För denna studie innebär det att de enbart kan ge ett nybörjarperspektiv på flamencoundervisning, läroprocesser och strategier. Studiens trovärdighet och tillförlitlighet behöver emellertid inte påverkas av detta, däremot är det viktigt att läsaren är medveten om att dessa fyra informanter inte kan ge en djupgående beskrivning av flamencoundervisning.

3.8 Etiska överväganden

Vid mötena med mina informanter informerades de om syftet med studien och om syftet med deras deltagande. De blev då också informerade om rätten att vara anonyma. En av mina informanter föredrog att vara anonym i denna studie. Vid författandet av den här uppsatsen valde jag mellan att ge ett fingerat namn till den berörda personen, och låta övriga nämnas vid riktiga namn, eller låta samtliga informanter vara anonyma. För att vara konsekvent och för att i bästa mån försvåra en eventuell identifiering valde jag sedermera att inte nämna någon av mina informanter vid namn. De har istället fått ett nummer: *informant 1, 2, 3* etcetera.

4. Resultat

I detta kapitel kommer jag att redovisa resultatet av den enkät och de intervjuer som ligger till grund för min studie. Syftet med mina intervjuer och min enkätundersökning var att få kunskap om vilka strategier som används vid läroprocesser i flamencogitarr och detta utifrån två infallsvinklar: lärarens och elevens. Syftet var också att undersöka vilka moment som uppfattas som mest krävande att lära sig och utifrån dessa kunskaper utforma ett studiematerial (bilaga 1) som med förhoppning kan komma att utgöra en bas och underlätta vid studier av dessa moment. Ett annat syfte med intervjuerna var att undersöka om och hur synen på flamenco har förändrats efter studier i ämnet och om hur man kan utveckla en tillhörighetskänsla till flamenco.

4.1 Strategier vid läroprocesser av flamenco ur ett lärarperspektiv

Informant 1

Jag inleder med att fråga vilket informanten uppfattar som det svåraste momentet för sina elever inom flamenco. Han menar att flamencogitarren har en hel rad tekniker som skiljer sig åt från det klassiska spelet och från alla sorters fingerspel på nylonsträngad gitarr. Han menar att få till de teknikerna gör man inte i en handvändning. Att det är ett stort arbete. Det är alltid mycket arbete för att visa hur handställningen skiljer sig och hur man kan öva *rasgueado* etcetera. Han påpekar också att tummens arbete är krävande. Sen nästa stora moment är naturligtvis att förklara *compasen*. Detta är något informanten anser att man måste vara väldigt noggrann med.

Men det finns en likhet med alla andra genrer, eller problemen med alla andra genres inläring eller utläring, och det är att man måste lyssna mycket på själva musiken för att kunna förstå känslan i det hela och vad uttrycket går ut på. Man måste helst lära sig uppskatta sången, innan man har gjort det har man inte förstått flamenco.

Han menar också att många av hans studenter redan har spelat mycket i någon annan genre men har blivit intresserade av flamenco från gitarrhållet. De har till exempel hört Paco de Lucía spela och på så sätt blivit fascinerade av det och de vill också spela som han, men utan att inse att han har börjat i en helt annan ände. ”Man börjar med att ta dem till en plats som är långt ifrån det som har gjort dem intresserade av flamencon, eller det som de tror är flamenco.”

Han menar att det är hela uttrycket egentligen i flamencon som det handlar om. Det är som det alltid är med musik man har lyssnat tillräckligt mycket på, man har lyssnat så mycket så man förstår på ett djupare plan vad det uttrycker. Man behöver kanske inte förstå texterna utan man kan förstå något slags *urkänsla* som ligger under alltihop. Han menar att innan man har det så krasar man bara på ytan, att man aldrig kommer åt flamencons essens och riktiga innebörd.

Vi talar om samhörigheten inom flamenco här i Sverige och han menar att den kan vara rätt så bräcklig på grund av att det inte spelas flamenco på var och varannan bar här vilket gör att man inte kan gå någonstans och *digga* tillsammans med de andra *aficionados*, (hängivna flamenckoälskare), som finns här. Han menar att det kan vara svårt att hitta fram till andra människor som också gillar flamenco och att dessa människor också ser väldigt olika ut.

En del är helt inne på dansen och de som är inne på dansen är ofta ganska dåliga på att lyssna på musik utan de vill bara dansa. Det är samma sak i argentinsk tango, stor skillnad på de som vill spela och de som vill dansa. Och de som vill spela är ofta väldigt fokuserade på sitt instrument, det är inte givet att man kommer dit.

Vi pratar om hans undervisning och vikten av att lyssna på flamenco och han säger att från början när han undervisade så hade han ofta enstaka studenter som hade gjort ett slags tillval, och då var det individuella lektioner. Men dessa lektioner var då oftast bara en halvtimme och det innebar att man inte hade tid att lyssna så mycket. Han försökte göra det ändå men han menar att man inte hann så mycket på den där halvtimmen. Att lyssna i 5 – 10 minuter kändes som att ta en rejäl bit av den lektionen. Men nu när han har universitetskurserna, har han en grupp på 4-6 personer i 1,5 timme. Detta ser han som mycket positivt för där kan man verkligen ta sig tid, både på att lyssna på musiken och att lyssna efter *compasen* etcetera. Att berätta saker om artisterna, om textinnehållet och allt möjligt.

Vi pratar om hur det var att undervisa flamenco förr och nu och han påpekar att det var säkert 10 – 15 år sedan han hade sin första elev och då var det under den så kallade *pre-internettiden*. Nu är det lättare med internet. Han menar att han kan skicka filer eller kanske säga: gå in på youtube och lyssna på det och det. Men innan så var det inte alls samma sak, det fanns inte någon flamenco att få tag på. Han påpekar att han kanske hade band etcetera som de fick kopiera men att allt var mycket stökigare.

Vi pratar vidare om skillnaden på individuell undervisning och undervisning i grupp och där menar han att skillnaden är stor. När det var en och en så kunde han inte utnyttja möjligheterna att sitta och jobba med *compás* i grupp. Att på ett ganska enkelt sätt jobba med fot och handklapp i grupp. Som läxor ger han dem i uppgift att lyssna och försöka hitta *compasen* i det de lyssnar på. Han säger att de till exempel har fått filer med *soleá* att lyssna på. Sedan när de har suttit och lyssnat på dem tillsammans så har han visat betoningarna och därefter försöker han få dem att göra detta hemma. Han menar att det är olika hur ambitiösa de är, om de verkligen gör det. Jag frågar honom om han hinner se hur mycket eleverna hinner lära sig på en kurs, om han hinner se en förbättring i deras *compás*. Han tycker att med dem som han jobbar i grupp med får en ganska effektiv inläring. Han menar att det naturligtvis kan vara individuellt, men han tycker att de snappar det ganska bra. Samma gäller för dem som han har enskilt, att det är individuellt hur det är. Han menar att han har haft studenter som inte för sitt liv har kunnat begripa hur en *seguriya* fungerar. Som inte har kunnat känna hur den fungerar trots att de har jobbat mycket med det. Han påpekar att detta ändå kan vara duktiga musiker i andra sammanhang, men att de har för lite referens. Han

menar att skälet till detta inte i första hand är begåvning, utan att man inte lyssnar på flamenco så som *aficionados*, lyssnar. Man jobbar för mikroskopiskt, man ser bara den lilla grejen man håller på med och skaffar inte sig den stora överblicken. Han menar att om man verkligen gillar flamenco då har man inom kort en stor samling skivor och känner till 30 sångare och 40 gitarrister från nu och förr. ”Det är det som är skillnaden och då börjar man också känna massa saker.”

Jag frågar honom om vilka strategier han anser vara de bästa vid läroprocesser i *compás*. Det uppfattar han som att det är i grupp. ”Man ska vara några stycken så man tillsammans sitter och gör det man nu håller på med.” Han sitter och visar och får igång dem. Om någon inte klappar så kan de driva på varandra lite och så småningom komma igång. Någon kan få spela lite gitarr, det blir lite sammanhang, inte bara att man berättar.

Han brukar även ge dem lite nedskrivet på noter var handen och foten ligger. Men han påpekar att det viktiga är att man gör det återkommande många gånger, och att det är något man ska envisas med. Och exempelvis när det gäller *alegrías* så låter han dem också sjunga lite grann och klappa. Då får de till exempel sjunga inledningen; «tirititrán tran tran».

Jag avslutar intervjun med att fråga om han tror att kunskap i spanska är viktigt för förståelsen av att kompa sång. Han menar att det hjälper väldigt mycket. Men påpekar också att så länge som vi befinner oss i Sverige så är tillgången på sångare väldigt begränsad. Vilket i sin tur gör att flamencogitarristens utveckling inom det området är begränsad. Avsaknaden av naturligt flamencosammanhang rent musikaliskt gör också att ens utveckling kan bli väldigt ryckvis. Allt beroende på om man har tillgång till en sångare som kan sjunga i *compás*.

4.2 Strategier vid läroprocesser av flamenco ur ett elevperspektiv

Informanterna 2-6

I genomsnitt övar informanterna 2-6 ca 30 min flamenco om dagen. Informant 2 skiljer på övning i flamenco och övning i andra musikstilar. Han menar på att han övar ca en timme om dagen och då försöker han spela klassiska stycken felfritt. När han övar flamenco försöker han använda metronom och han påpekar att han ibland även spelar till diverse flamencoskivor. Informant 3 menar att övningen går upp och ner men att han försöker spela 20 - 30 minuter om dagen. På frågan hur han övar svarar han "jag övar bara på läxan som du ger mig" (informant 3). När informant 4 får frågan om hur mycket han övar så menar han på att han övar ungefär en halvtimme om dagen och spelar ungefär en timme. "Jag spelar mycket mer än jag övar" (informant 4). Jag frågar honom om han inte anser att spela också är en sorts övning. Han svarar: "Alltså om jag sitter med de här grejerna så övar jag, men om jag spelar så spelar jag." Jag spinner vidare på detta och frågar om det inte är en övning även om man spelar saker man tycker om. Informant 4 säger:

För mig är att öva... målet med det jag då gör är att jag ska försöka lära mig något nytt, något jag inte kan, eller bli säkrare. När jag spelar tänker jag inte, jag bara spelar. Så övning cirka 30 min per dag och sedan spelar jag cirka ytterligare en timme per dag.

Vi pratar om övningstid och informant 4 menar på att han inte tycker om att öva i långsamt tempo:

Jag hatar att spela långsamt men jag vet att jag borde. Men oftast så spelar jag i den hastigheten som jag tycker att det börjar låta som musik. Sen så övar jag där tills jag klarar det. Vilket är ett sjukt dåligt sätt att göra det på men det är så jag alltid gjort för jag hatar att spela långsamt, för jag vill att det ska låta bra.

Jag frågar honom hur han övar och han menar på att han förstår idén bakom att öva långsamt och att använda metronom men påpekar att det inte är något för honom. "Jag nöter på till det börjar bli något" (informant 4). Han säger också: "Jag övade på de där klapparna du gav mig precis efter förra lektionen men jag har inte tagit upp det igen."

Informant 5 övar cirka tre timmar flamenco i veckan och han skriver att han övar intensivt ca en timme i taget på övningarna från lektionerna. Informant 6 övar ungefär en till två timmar om dagen varav 15-20 minuter flamencogitarr. Informant 5 och 6 har dock inte specificerat sina respektive övningsmetoder.

Mina informanters ambitioner med flamenco är att de främst vill spela för sig själva. Informant 2 påpekar att han främst spelar för eget intresse men han säger också: "Jag vill lära mig flamenco för att utveckla både gehöret och rytmkänslan". Informant 3 menar att han främst vill spela för sig själv men påpekar att han gärna skulle vilja spela med andra musiker men att han tyvärr inte känner så många likasinnade. Informant 4 menar att det inte behövs ett helt band för att det ska låta effektivt om man spelar flamenco och att det är varför han vill lära sig. "Man sitter med gitarren och spelar själv, och det låter väldigt effektivt. Man kan inte riktigt spela rock själv, man behöver bandet. I flamenco känner jag att man inte behöver bandet" (informant 4). Informanterna 5 och 6 menar båda två att de främst vill lära sig teknikerna för att sedan kunna applicera dem i andra musikstilar.

4.3 De svåraste momenten inom flamencogitarr

Samtliga informanter ansåg att tekniken och *el compás*, alltså de olika takter som förekommer inom flamenco, uppfattas som de absolut svåraste momenten inom flamencogitarr. Informant 2 menar på att "hålla compás" är det svåraste. Informant 3 påpekar att tekniken och att byta ackorden snabbt är det svåraste. Informant 4 menar på att högerhanden är svårast. Han säger:

Att få full kontroll över fingrarna, mellan fingrarna i högerhanden, det är det svåraste för mig. En stor anledning till att jag inte klarar av att spela rytmiskt är att jag behöver tänka så mycket på högerhanden.

Han påpekar dock att detta är det som också är lättast att öva upp. Informant 5 skriver att fingerspelet är det svåraste och syftar på högerhandens olika tekniker. Informant 6 menar att tummens olika tekniker är det som är det mest krävande att lära sig. I detta kapitel, angående vilka de svåraste momenten inom flamenco är, överensstämmer både eleverna och lärarens tankar och åsikter. Informant 1 påpekar att flamencogitarren har en hel rad unika tekniker och att detta medför ett stort arbete för hans elever. Han påpekar också att tummens arbete är krävande och att *compasen* är ett stort moment att jobba med.

4.4 Synen på flamenco före och efter studier

Flera av informanterna började ta lektioner i flamencogitarr när en lärare blev tillgänglig. Detta visar på avsaknad på gitarrlärare i flamenco men att det faktiskt finns ett intresse hos svenska musiker att lära sig flamenco. Mina informanters syn på flamenco efter att de har börjat ta lektioner är att de ganska snabbt verkar ha förstått hur flamencon fungerar. Detta i sig genererar ett större intresse och de påpekar alla att de nu uppskattar flamencon ännu mer. Informant 2 menar att han har utvecklat en förståelse för kulturen efter det att han började studera flamenco. Han berättar om sången och säger: "Sången uppfattade jag först som gnällig och det är väl den som folk ofta reagerar på. Men nu efter jag har börjat studera flamenco och spela och lyssna mycket så har jag fått mer förståelse för sången." Informant 3 menar på att han har blivit mycket mer fascinerad av flamenco och uppskattar det på ett helt annat sätt nu när han har förstått hur flamenco fungerar. Informant 4 säger att han har fått en mycket bredare kunskap och intresse. Han påpekar att han lyssnar på flamenco på fritiden och att han har börjat sortera bort det han inte tycker om. Han har upptäckt att flamenco är en bred musikgenre med många olika stilar och att han tycker om vissa delar mer än andra. Informant 5 skriver att hans uppfattning var allmänt vag men att han nu uppfattar musiken som mer begriplig. Informant 6 menar på att det är roligare nu. Han belyser också vikten av att kompa och spela tillsammans med andra musiker.

5. Resultatdiskussion, slutsatser och rekommendationer

I följande avsnitt kommer jag att diskutera resultatet av studien och sätta den i relation till den teoretiska bakgrund som presenterats i teorikapitlet. Avsnittet är indelat i två huvudrubriker: "Vad innebär flamenco som levd erfarenhet?" och "Strategier för lärande". I det förstnämnda kommer jag att diskutera identiteter inom flamenco, attityder och tillhörighetskänsla. Under kapitlet "Strategier för lärande" kommer jag att diskutera lärarstrategier och kunskapsformer vid inläring av flamenco samt undervisning av flamenco.

5.1 Vad innebär flamenco som levd erfarenhet?

I följande avsnitt kommer identiteter och attityder inom flamenco samt utvecklingen av tillhörighetskänsla till flamenco att diskuteras.

5.1.1 Identiteter inom flamenco

Precis som inom många yrken och konstformer såsom: musik, litteratur och konst finns det ofta olika sorters hierarkier. Mina erfarenheter och observationer är att inom flamenco så förekommer det ibland hierarkier mellan zigenare och spanjorer, eller *payos* (icke-zigenare), som är just zigenarnas benämning på spanjorerna. Som nämnt i teoridelen så talar man traditionellt sett ofta om de *äkta* tunga zigeniska sångerna och sätter dem i kontrast med de lättsamma *oäkta* spanska sådana. Exempelvis så förknippade, som tidigare visat, Federico García Lorca och Manuel Falla *den djupa sången* med zigeniska sånger. Det ter sig naturligt att detta medför en viss betydelse för de olika utövarnas status inom flamencovärlden, trots att några av de mest erkända och största flamencosångarna inte var zigenare, som Ruiz (2007) påpekade. Ännu längre ner på den hierarkiska skalan hittar vi emellertid de utländska utövarna, exempelvis de som har åkt till Spanien under en begränsad period för att studera vid

någon flamencoskola.

Det är sedan lätt att se hur attityden är mot turisterna om vi läser hur Ruiz (2007) uttryckte sig när han talade om dem i diverse flamencosammanhang:

Klappa i händerna är inte lätt och enbart de som vet hur man gör, bör våga göra det. Det finns inget som är mer löjligt, groteskt och ohyfsat än att se en turist som försöker följa takten till en sång genom att klappa i händerna helt utan anledning. (s.98)

Jag har under mina år i Spanien sett och träffat åtskilliga *utlänningar* med både djupare teoretisk och historisk kunskap, bättre taktkänsla och teknik än både infödda spanska som zigeniska flamencoutövare. Detta verkar dock sakna betydelse i sammanhanget. Flamenco är inte bara en musikstil, utan en djup identitet. En identitet som zigenarna och spanjorerna har skapat sedan barnsben. Att få känna tillhörighet och samhörighet till musik är viktigt för alla, oavsett genre. Emellertid så verkar det vara otroligt viktigt för framförallt zigenarna att denna samhörighet hålls inom det egna folket. Detta kan ha sina förklaringar om man ser på det ur ett historiskt perspektiv. Som vi såg i teoridelen så är och har zigenarna under flera hundra år varit ett förföljt folk. Ett folk som många gånger levt i fattigdom och misär. Ett folk som fortfarande får utstå fördomar och diskriminering. Men inom flamenco är de unika. Få kan uttrycka smärta och lidelse på ett mer trovärdigt sätt än de kan. De ser flamenco som sin musik, det är där de känner en enorm samhörighet. Det är den musiken de hör sedan barnsben, det är den musiken deras föräldrar, far- och morföräldrar, bröder, systrar och kusiner utövar. Detta kan vara en förklaring till varför de ser med fördomsfulla ögon på spanjorer och framförallt *utlänningar* som kommer för att studera flamenco under några månader. Som om de vore inkräktare på deras territorium.

Slutsatser som kan dras ur detta visar på att flamenco i vissa fall kanske mer är en identitet eller livsstil än det är en musikgenre. I kapitlet 2.3 kunde vi läsa vad Candelori och Diaz (1998) sa angående detta: "Att *vara flamenco* betyder inte automatiskt att man är en tolkare av denna konstform. Inte heller betyder det att om man spelar, dansar eller sjunger flamenco så är man med automatik *flamenco*". Att *vara flamenco* är alltså en livsstil, och något som man till och med kanske måste födas in i. Eller åtminstone ha *levt* flamenco så pass länge och på ett sådant djup att det inte finns något annat som har betydelse. Detta betyder att om man någon gång har ställt sig frågan om man *är flamenco*, så är man det antagligen inte. Däremot att vara flamencomusiker, flamencosångare/sångerska, flamencodansare/dansös är en annan sak. Här syftar man på att man utövar en viss typ av musikstil på hög nivå, och det är något som alla kan bli, oavsett nationalitet, bakgrund eller sociokulturell status.

*Flamenco är lätt att förstå, så länge du är född i den
Det har inget att göra med de tusentals uppsatser som flamencologerna skrivit
det är mycket lättare än så, det är som att andas, som att...*

–Paco de Lucía, 1976, Radiotelevisión Española.

När Paco de Lucía uttryckte följande förklaring på frågan om vad flamenco är för något, styrker det mina ovanstående slutsatser. Jag är emellertid av den uppfattningen att även den person som inte har möjligheten att födas in i flamenco, kan uppnå hög förståelse och känsla för flamenco. Men bara under förutsättning att denna totalt hänger sig åt konstformen under lång tid.

5.1.2 Attityder inom flamenco

Att det finns fördomar inom den kulturella världen tar jag för allmänt känt. När vi talar om litteratur i Sverige används ibland begreppet: "fin" litteratur. Vilkens motsats då automatiskt blir en "dålig" sådan. Inom teater, film, konst och musik används ofta liknande begrepp. Varför skulle det vara annorlunda inom flamenco? Purister och snobbar finns inom många områden; från språk till konst. Men, är det negativt med människor som strävar efter renhet och förenkling? Kanske är det till och med motsatsen? Att det istället är oerhört viktigt med konservativa personer som på något vis försöker hålla tillbaka de moderna strömningarna för att flamencons kärna, flamencons själ inte ska försvinna. I kapitlet 2.3.2 kunde vi läsa om när Federico García Lorca och Manuel Falla 1922 anordnade den berömda sångtävlingen i *djup sång*. Detta då som en reaktion mot den kommersiella flamencon som hade uppkommit och med rädsla för att det äkta skulle glömmas bort.

Visserligen så utvecklas musiken hela tiden i takt med tidens gång och det är ju bland annat tack vare att experimentella gitarrister som Paco de Lucía, vars insats för flamencons universella spridning saknar jämförelse, som många utanför Spanien kommer i kontakt med flamencon. Informant 6 berättade att det var just Paco de Lucía som fick honom att bli intresserad av flamenco och informant 2 påpekade att det var den kända gitarrtrion med Paco de Lucía, John McLaughlin och Al Di Meola som fick honom intresserad. Även informant 1 nämnde att många av hans studenter hade kommit i kontakt med flamenco från gitarrhållet där de hört Paco de Lucía spela.

Men faktum är att det måste finnas en stark tradition för att kunna bryta mot den. Om traditionen upphör att finnas till finns det inget att göra motstånd mot och risken att en konstart försvinner blir stor. Jag anser emellertid att det är viktigt att poängtera att när vi i dag lyssnar på en skiva från 60-talet så tycker vi att de spelar harmoniskt enkelt, traditionellt och äkta; de spelar *puro*. Vi tycker detta på grund av att vår referensram är stor; vi jämför således dem med moderna flamencosammansättningar där det kan ingå både el-bas och trumset. Detta gör vi med automatik utan att reflektera över att de musikerna också var innovativa och moderna för sin tid.

5.1.3 Tillhörighetskänsla

Det viktigaste för att uppnå en tillhörighetskänsla till flamenco verkar vara sammanhang. Att spela tillsammans med andra, utbyta tankar och erfarenheter. Informant 1 menade att man även måste lyssna mycket på själva musiken för att förstå känslan i det hela och för att förstå vad uttrycket går ut på. Han påpekade att det fundamentala är att man måste lära sig uppskatta sången, och innan man gjort det har man inte förstått flamenco. Fast kan man uppskatta sångerna utan att kunna spanska? Om man inte skulle kunna det, innebär det då att man aldrig kommer att kunna känna tillhörighet till flamenco?

Flamenco är ett uttryckssätt och min uppfattning är att man både kan uppskatta och förstå detta uttryck utan kunskaper i det spanska språket. Detta till trots, att behärska spanska är utan tvekan fördelaktigt vid förståelsen av sångerna. Det är bara då man kan ta till sig texterna som sjungs. Det är bara då man kan ta till sig den oerhörda mängd litteratur, dokumentärer och fakta som finns i ämnet. Men som svar på frågan om det går att skaffa sig en tillhörighetskänsla till flamenco som svensk, är svaret; självklart. Informant 1 påpekade att kunskaper i spanska hjälper väldigt mycket när man ska ackompanjera sång, men att tillgången till sång-

are i Sverige är väldigt begränsad, vilken i sin tur gör att den svenske flamencogitarristens utveckling likväl är begränsad, med eller utan kunskaper i spanska.

För att skapa tillhörighetskänsla krävs det alltså sammanhang. På frågan om vad informanterna 2-6 har som ambition med flamenco, svarade tre av fem att de främst vill spela för sig själva. Detta ser jag som problematiskt både i den musikaliska utvecklingen såsom utvecklingen av en tillhörighetskänsla till flamenco. Min uppfattning är att flamenco helst ska uttryckas i samspel med andra, vare sig det är med sångare, dansare eller med andra gitarrister. Anledningen till mina informanters inställning beror förmodligen på avsaknaden av naturligt flamencosammanhang i Sverige.

Informant 6 belyste emellertid vikten av att kompa och spela tillsammans med andra musiker. Jag anser att detta har stor betydelse i utvecklingen av tillhörighet och samhörighet. Informant 1 visade på vikten av att lyssna mycket på flamenco och ser stora fördelar med längre lektionspass i grupper om 4-6 personer. På så vis finns det möjlighet att lyssna på olika artister och leta efter olika takter. Det finns tid att prata om artisterna, om texterna och dess innehåll. Informant 1 får medhåll från Rostvall och West (1998) som visade på det positiva med gruppundervisning då eleverna där lär sig genom varandra:

I en sådan situation ges de tid att tänka själva genom att titta och lyssna på sina kamrater utan att själva stå i centrum för lärarens instruktioner. Eleven ges ett eget mentalt utrymme, där de egna tankarna och känslorna om musiken och lärandet kan växa. (s. 68)

Han menade att skillnaderna mellan individuell undervisning och undervisning i grupp är stor. I grupp utnyttjar han möjligheten att öva taktarterna i grupp, och att detta är en mer effektiv inlärningsmetod. Andra fördelar med undervisning i grupp är att det blir sammanhang, det blir mer på riktigt; någon klappar, en annan spelar gitarr och en tredje sjunger.

Att musik och musicerande har en stark inverkan på skapandet av identiteten hos människor är allmänt känt och detta styrks även hos Rostvall och West (1998). Inom flamenco är behovet minst lika starkt som i någon annan musikstil. Att forma sin identitet genom musik är dock en långvarig process. Därför måste tid ges under lektionstid till att få diskutera musik och olika uttryckssätt. Rostvall och West (1998) visade på att alla erfarenheter som elever får i sin musikundervisning är viktiga. Dessa erfarenheter formas till mönster för hur man senare uppfattar sig själv i situationen.

Informant 2, som är en av de informanter som har studerat flamenco under längst tid, menade på att han har utvecklat en större förståelse för kulturen efter det att han började studera flamenco. Även informant 3 och 4, som enbart har studerat flamenco under några månader, menade på att de redan har fått en större förståelse och kunskap för musiken. De har blivit mer fascinerade och uppskattar det på ett helt annat sätt. Detta kan uppfattas som en väldigt snabb process. Min uppfattning är emellertid att det inte nödvändigtvis behöver ta märkbart lång tid för att uppnå en viss förståelse för kulturen, musiken och sångerna. Anledningen till detta är att kunskapen om flamenco är minimal, ibland obefintlig, bland helt nybörjare. Efter enbart tre månaders studier, vilka ofta är relativt intensiva, skapar sig eleven snabbt en kunskapsbas där både viss kultur, historia, sånger, rytmer och taktarter ingår. Det skulle kunna jämföras med intensiva språkstudier i ett helt för eleven främmande språk. Efter ett par månader har både viss vokabulär, grammatik och kultur förvärvats, om än på en mycket elementär nivå. Detta förhållningssätt kan appliceras på läroprocesser i flamenco. När kunskapen växer genereras ofta med automatik ett större intresse och eleven kan då uppfatta sina förhållandevis elementära kunskaper som stora. Detta ter sig emellertid naturligt när eleven, på kort tid, går

från obefintlig kunskap till att kunna spela flera olika sångstilar, klappa olika rytmer och till och med ha fått viss kunskap om flamencons historia.

Sammanfattningsvis så är min uppfattning att både teoretisk, praktisk och historisk kunskap är fundamentalt för att uppnå en tillhörighetskänsla till flamenco. Bristen på kunskaper i det spanska språket och det faktum att det, vid min vetskap, inte finns någon svenskskriven flamencolitteratur, hämmar således en viktig komponent i deras utveckling. Sålunda är det min förhoppning att den här studien kan bidra till att motverka detta.

5.2 Strategier för lärande av flamenco

I följande avsnitt kommer lärarstrategier och kunskapsformer som används inom flamenco att diskuteras. Jag kommer också att diskutera läroprocesser och undervisning i flamenco.

5.2.1 Lärarstrategier och kunskapsformer

Informant 1 påpekar att flamencogitarren har en hel rad med tekniker som skiljer sig åt från det klassiska spelet och från alla sorters fingerspel på nylonsträngad gitarr och att detta tar lång tid att lära sig. Men att det är där man måste börja. Angående övningspass i teknik så visade Rostvall och West (1998) att när vi bildar nya rörelsescheman så måste internaliseringen av kunskap få ta sin tid. De refererade till en studie som visade att de som hade övat morsekod fyra timmar dagligen uppvisade betydligt bättre resultat efter tre veckor än de som övat sju timmar om dagen. Min uppfattning är att detta utmärkt kan appliceras på teknikövning inom flamencogitarr. Det vill säga att dagligen öva teknik en till två timmar efter ett givet schema är bättre än fem till sex timmar om dagen. Detta eftersom konsolideringen även fortsätter när man inte övar och att möjligheten till att automatisera scheman sker på ett säkert sätt. Inom flamenco används både de kognitiva, motoriska, emotionella/estetiska och de sociala/existentiella kunskapsformerna. Att utöva flamencogitarr kräver dock ett stort utvecklat motoriskt schema och det är detta som nybörjare måste arbeta mycket med från början. Detta gäller allmänt inom instrumentalspel där det ofta förutsätts att man automatiserar ett stort antal rörelsemönster för att sedan kunna fokusera medvetandet på andra aspekter av musicerandet som frasering, samspel, klang etcetera. Rostvall och West (1998) skrev att "teknikträning via notbild kan försena eller till och med förhindra processen eftersom det förutsätter att man fokuserar medvetandet på tolkningen av notbilden istället för på hur man gör och hur det låter" (s. 62). Man bör således undvika att visa teknikövningar i noter av den orsaken att om det för tidigt fokuseras på notläsning kan detta hämma utvecklingen. Rostvall och West (1998) menade på att de emotionella och estetiska kunskapsformerna bildas genom rika musikupplevelser i form av musiklyssning, men utan funktionell motorik kan eleven helt enkelt inte uttrycka det han eller hon vill. Detta visar på vikten av att lyssna mycket på flamenco. Det är så eleven lär sig kunna förklara vad som är utmärkande för varje specifik flamencostil genom att känna igen både takt, rytm, harmonik och inte minst genom uttryckssättet. Dessa scheman bildas genom upprepande erfarenheter och viktigt att komma ihåg är att vårt estetiska lärande även sker när vi är omedvetna om det.

Det är emellertid viktigt att kommentera att Rostvall & Wests uppfattning om att notläsning ofta hämmar den musikaliska utvecklingen inte är allmänt rådande och oemotsagd. Den motsatta uppfattningen finns, det vill säga att om eleverna inte är tillräckligt tränade på notläsning blir de ofta låsta och därmed inte kan spela fritt. Målet är då att genom teknisk färdighet uppnå ökad musikalisk färdighet.

5.3 Läroprocesser och undervisning i flamenco

I kapitlet 2.2 kunde vi se att flamenco historiskt sett alltid varit en muntlig tradition. Sångarna lyssnade på andra sångare under konserter och försökte komma ihåg deras texter och melodier. Likaså gitarristerna. Ofta lärde man sig flamenco i familjen. Fadern, en storebror eller kanske en kusin spelade gitarr och undervisade på så sätt en yngre familjemedlem. Undervisningssättet utgick ur den så kallade *mästar-lärlingstraditionen*. Eleven sitter mittemot läraren och försöker lära sig på gehör och genom att titta på när läraren spelar. Det fanns inga inspelningsmöjligheter och inte heller några teoretiska kunskaper. Rostvall och West (1998) visade på att en melodi som man har lärt sig genom gehörspel eller härmning ofta fastnar i minnet och är möjlig att komma ihåg lång tid efter inlärningsstillfället.

På samma sätt fungerar det fortfarande, enligt mina erfarenheter, i Spanien. Min uppfattning är att få flamencogitarrister besitter musikteoretiska kunskaper och under min tid i Spanien fick jag aldrig någon melodi eller sång nedskrivna i noter. Den sedvanliga proceduren är att eleven tittar på hur läraren spelar och om eleven har tillåtelse så spelar han eller hon in det på exempelvis en Mp3-spelare. Flamenco är alltså ingen musikstil som skrivs ner i noter som till exempel västerländsk konstmusik. Flamenco är en gehörsbaserad musikstil som tar lång tid att lära sig. De emotionella och estetiska kunskapsformerna verkar således vara de viktigaste, men Rostvall och West (1998) påpekade att de i sin tur är beroende av att musikern har automatiserat ett stort antal motoriska scheman och för att kunna automatisera dessa motoriska scheman är det fördelaktigt att inte använda sig av noter i undervisningen.

Rostvall och West (1998) visade på att notläsning kan hämma utvecklingen framförallt i internaliseringen av de emotionella och estetiska schematyperna. Det centrala i läroprocessen av flamenco är att lyssna mycket på musiken och sångerna. Att spela med olika sångare och dansare. Detta är antagligen det enda sätt man kan lära sig att förstå denna musikstil och så småningom kunna uppskatta den till fullo.

Något som Rostvall & West emellertid inte belyser är det viktiga med lyssnandet och imitation av framstående musiker och pedagoger. Min uppfattning är att en avgörande del i den musikaliska utvecklingen är att få träffa och bli inspirerad av framstående flamencoexperter. Att komma i kontakt med framstående konstnärer och pedagoger är således på något vis avgörande för läroprocesser i musikaliska och konstnärliga sammanhang.

Fördelarna med gruppundervisning redogjordes under kapitlet 5.1.3 där det framkom att tillhörighetskänslan kan utvecklas positivt i gruppspel. Informant 1 såg även stora fördelar med gruppundervisning vid specifika moment och han ansåg att dem som han jobbar med i grupp får en ganska effektiv inläring:

"Man ska vara några stycken så man tillsammans sitter och gör det man nu håller på med. Jag sitter och visar och får igång dem. Om någon inte klappar så kan de driva på varandra lite och så småningom komma igång. Någon kan få spela lite gitarr, det blir lite sammanhang, inte bara att man berättar. (Informant 1)

Det är emellertid viktigt att kommentera att det som den individuella undervisningen ger, är möjligheten att anpassa instruktionen efter de individuella behoven och att på ett djupare sätt uppmärksamma individens behov, styrkor och svagheter. Detta gäller all instrumentalundervisning, och definierar också vad som är svagheter i gruppundervisning, generellt.

Informant 1 påpekade att han har haft studenter som inte har lyckats begripa hur vissa flamencostilar fungerar. Som inte har kunnat känna hur det fungerar trots att de har jobbat mycket med det. Han påpekade att detta ändå kan vara duktiga musiker i andra sammanhang, men att de har för lite referens. Han menar att skälet till detta inte i första hand är begåvning, utan att man inte lyssnar på flamenco så som riktiga flamencoälskare lyssnar. Han säger: "Man jobbar för mikroskopiskt, man ser bara den lilla grejen man håller på med och skaffar inte sig den stora överblicken". Detta är ytterligare ett bevis på vikten av att lyssna mycket och hänge sig åt flamenco för att uppnå maximal förståelse och därigenom utvecklas som musiker.

Informanterna 2-6 uppvisade olika övningsstrategier. Informant 2 menade på att han försöker öva med metronom och spela till diverse flamencoskivor medan informant 4 var tydlig med att han varken tyckte om att öva i långsamt tempo eller till metronom. Det intressanta är att informant 4 samtidigt verkar tycka att hans egen övningsstrategi är dålig:

Jag hatar att spela långsamt men jag vet att jag borde. Men oftast så spelar jag i den hastigheten som jag tycker att det börjar låta som musik. Sen så övar jag där tills jag klarar det. Vilket är ett sjukt dåligt sätt att göra det på men det är så jag alltid gjort för jag hatar att spela långsamt, för jag vill att det ska låta bra. (Informant 4)

Detta är antagligen ett vanligt fenomen, det vill säga att eleven tycker det blir tråkigt att spela och öva sakta. Faktum är att det krävs mycket disciplin för att lära sig flamencogitarrens alla tekniker. Det är en tidsödande utmaning som nybörjareleven står inför och därför krävs det också att läraren är väl medveten om detta och hela tiden stöttar men samtidigt driver på och utmanar eleven. Det bifogade övningsdiagrammet (bilaga 1) har som syfte att hjälpa både eleven och läraren till kontinuerlig teknikövning och uppföljning.

Informant 4 sa angående övningsmetoder: "Jag övade på de där klapparna du gav mig precis efter förra lektionen men jag har inte tagit upp det igen". Detta visar på vikten av att hela tiden upprepa momenten som går igenom under lektionen. Att istället för att vid varje lektion gå igenom nya moment, upprepa gamla för att på så vis hjälpa till i automatiseringen av elevens scheman. Detta stöds av Rostvall och West (1998) som menar på att det krävs många upprepade erfarenheter för att lära sig och internalisera kunskap. Informant 1 påpekade det samma när han talade om inläring av *compás* och sa att det viktiga är att man gör det återkommande många gånger, och att det är något man ska envisas med.

6. Slutord

I följande avsnitt kommer mina egna erfarenheter från musikundervisningen på *La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco* i Sevilla och musikundervisningen på Musikhögskolan i Malmö att mötas. De pedagogiska och didaktiska skillnaderna kommer att belysas och genom mina personliga erfarenheter kommer de olika undervisningsstrategierna för lärande att diskuteras.

6.1 Skillnader i musikundervisning

Under flamencostudierna i Spanien upplevde jag att det inte fanns något som helst integritets-tänk. Detta passar inte alla, men för dem som det passar, går utvecklingsförloppet snabbt. Man kompar sångaren, gör sitt bästa och efteråt ger läraren sin kritik. Denna kritik är inte alltid konstruktiv och lärarna hymlar inte om vad de tycker om elevens insats, och detta medan övriga klassen är där och lyssnar. För att klara av en situation som denna måste man vara ganska stark som person. Som lärarstudent vid Musikhögskolan i Malmö var jag van vid en viss pedagogik, en viss syn på lärosätt, undervisning och didaktik. Jag var van vid kreativitet. Jag var van vid att göra mina versioner, skapa egen musik, det vill säga; använda mitt kreativa sinne. Detta är något som uppskattas här i Sverige men som jag inte upplevde uppskattades i samma utsträckning under flamencostudierna i Sevilla. Där vill man ofta bevara det gamla, det äkta. Lärarna vill att eleverna ska låta flamenco. Eduardo Rebollar, lärare i gitarr, sa vid ett tillfälle: ”om ni vill experimentera så är ni på fel ställe, det kan ni göra i era hemländer. Här ska ni lära er riktig flamenco, inget trams”. Här säger alltså lärarna vad de tycker om elevernas insatser, och stundtals riktas hård kritik. Under lektionerna måste man lära sig att hålla nerverna i styr, då en påtaglig nervositet ofta infinner sig när man spelar inför många kritiskt granskande *musikerögon*. Uppspelens insats bedöms och som senare redovisas och sätts upp på skolans anslagstavla för allmän beskådan.

På musiklärarlinjen i Malmö värnar man däremot om elevens integritet. Hård kritik riktas sällan till enskild elev inför resten av klassen. Detta är sålunda två helt olika världar när det kommer till pedagogisk och didaktisk grund. På Musikhögskolan ska man må bra, spela mycket och utvecklas kreativt. På *La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco* är varken trivsel eller integritet något som står speciellt högt, utan här ska man snabbt bli en bra flamencomusiker. Min uppfattning är att flamencostudier i Spanien skiljer sig avsevärt från musikstudier i Sverige, både på gott och ont. Först var jag skeptisk och ganska negativt inställd. Jag upplevde som sagt att det inte fanns något som helst integritetstänk. Detta passar inte alla, men för dem som det passar, går utvecklingsförloppet snabbt. Riktigt snabbt. Efter första terminen hade runt fem elever hoppat av på grund av för hård press. Jag frågade en god vän som var min klasskamrat om varför han skulle sluta, han svarade: ”Jag vill inte må dåligt när jag betalar mycket pengar för att få göra det jag mest älskar.” När flera elever hoppar av en utbildning där de studerar det de mest tycker om, anser jag att något måste vara fel. Hop-pade eleverna av utbildningen i brist på begåvning? Min uppfattning är snarare att studiesitu-ationen på något sätt var tärande, och när musiken mer och mer upplevs som press, och ång-estliknande känslor börjar infinns, finns det risk att man tappar lite tjuvningen av att studera den. Men jag stannade, och efter en tid började jag vänja mig vid situationerna. Jag försökte göra det till min fördel, dra nytta av allt detta nya och inse att denna utsatthet faktiskt skulle bli en stark erfarenhet att ha med sig i framtiden. Efter en tid börjar de flesta elever släppa på pressen och istället ha en mer ödmjuk inställning till musiken. Man inser att alla ungefär kän-

ner likadant och att uppspelens resultat egentligen inte säger så mycket om hur bra musiker man är. När jag ser tillbaka på musikstudierna i Sevilla så inser jag att jag aldrig har övat så mycket som jag gjorde då. Må det ibland ha varit av hård press, men ändå.

Här möts som sagt två olika syner på pedagogik och didaktik. Viktigt att poängtera med denna jämförelse är att La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco är en ren musikerutbildning, varpå den enskilda musikaliska och tekniska utvecklingskurvan utan tvekan går snabbare. Min utbildning på Musikhögskolan i Malmö är lärarutbildningen, med stort fokus på just undervisning och lärande, pedagogik och didaktik. Trots detta så kan man inte bortse från det faktum är båda två är utbildningar med just musik som gemensam nämnare. Min uppfattning och mina erfarenheter från musikleärlinjen i Malmö är att det ofta finns en mentalitet om att man ska öva när lusten infinner sig. I Spanien däremot ska du öva oavsett om du har lust eller ej. Liknande lärarstrategier i musik, och inställning till övande som i Spanien, kan man även finna på Musikhögskolan i Malmö, men då på programmen som utbildar bland annat blivande orkestermusiker och solister.

Då kommer frågan: var lär man sig mest? Var mår man bäst? Var blir man bäst musiker? Hur mäter man dessa musikkunskaper? På flamencoskolan i Sevilla mäter man dem på en skala från 0-10 där 5 är godkänt. På musikleärlinjen i Malmö använder man sig inte av några mätinstrument. Här anser man att ett sådant sätt att mäta musik är förlegat och gammalmodigt. Faktum är att musikleärlinjen i Malmö inte ens har ett betygssystem som visar om en elev har högre kunskaper än Godkänt. Vad sporrar en elev där till att öva mycket? Hur kan det finnas så pass skilda synsätt på musik? Är det detta som är skillnaden med att studera en konstform mot att studera till exempel matematik, att det inte går att mäta med statistik? I och med att jag har haft privilegiet att studera musik i två så pass skilda världar har jag även lärt mig att allt inte är svart och vitt. Lärarutbildningen på Musikhögskolan i Malmö har svagheter som styrkor. Likadant är det på La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco. I Spanien övar man timmar efter timmar, dag som natt. Man märker hur snabbt utvecklingen går. Det blir så konkret att man nästan kan ta på det. I Sverige går det långsamt, men möjligen utvecklar man ett betydligt mer kreativt sinne. Konsekvenserna ur denna studies resultatsammanfattning, för min framtida yrkesroll som lärare, visar på vikten av att det bör finnas ett samspel mellan hårda, krävande studier och det kreativa skapandet. Det är bara under sådana premisser en elev har möjlighet att utvecklas maximalt, både som hantverksmusiker och som konstnär.

6.2 Studiens resultat som grund för undervisningsmaterial

Förhoppningen var att genom denna studie kunna ta fram ett undervisningsmaterial som kunde användas i flamencogitarrundervisning, och då med syftet att underlätta läroprocessen i de moment som mina informanter ansåg vara de svåraste och mest krävande att lära sig.

Resultaten i min studie visar tydligt att de moment som anses som de svåraste och mest krävande att lära sig inom flamencogitarr är tekniken och taktarterna.

Jag anser att det finns vikt i att kommentera att mina informanter, förutom nr 1 och till viss del informant 2, är så gott som nybörjare inom flamenco. Min uppfattning är att detta kan vara anledningen till att tekniken, med högerhanden i fokus, samt de olika taktarterna upplevs som de svåraste momenten. Deras motoriska kunskapsschema är ännu inte tillräckligt utvecklat för att de ska kunna gå vidare i musiken. En stor och betydande del av det som de nu förknippar med flamenco är just tekniken, rytterna och taktarterna. Nästa steg i flamencomusicerandet

är bland annat att lära sig att uttrycka sig musikaliskt och genom improvisation. Att lära sig att förstå hur sångerna och danserna är uppbyggda för att sedermera kunna ackompanjera dem, något som informanterna 2-6 fortfarande har en mycket begränsad erfarenhet av.

Detta till trots, så visar undersökningen att för nybörjare inom flamenco så uppfattas just tekniken och taktarterna som det mest komplicerade. Jag har därför med detta i utgångsläge skapat och sammanställt ett övningsschema med avsikt att täcka de mest fundamentala gitarrteknikerna som används inom flamenco. I så stor utsträckning som möjligt används dessa tekniker över diverse flamencostilar för att de på så sätt varvas med både olika takter och rytmer. Tanken är att detta schema ska fungera som bas för daglig teknikträning under cirka en timme per övningstillfälle. Övningsschemat ligger som bilaga 1 och de tillhörande instruktionerna som bilaga 2. Den senare kräver emellertid komplettering i form av lärarledd handledning vid första genomgångstillfället.

6.3 Framtida forskning

Föreliggande studie har gett mig intresse av att bedriva fortsatt forskning i detta ämne eftersom det inte finns, i min vetskap, någon annan svensk forskning tillgänglig som behandlar undervisning i flamencogitarr. Min tanke är då att använda mig av aktionsforskning som metodologisk ansats och studien kommer att bedrivas på ett antal nybörjare i flamencogitarr. Det bifogade övningsschemat kommer att användas som bas och därefter kommer resultat och utveckling mätas under och efter en specifik tidsperiod. Exempel på frågeställningar skulle kunna vara: Vilken är den mest effektiva övningsmetoden i flamencoteknik? Hur lång tid tar det för en nybörjare inom flamencogitarr innan han eller hon behärskar de grundläggande teknikerna? Skiljer sig utvecklingskurvan mellan eleverna? Om så är fallet, vilka faktorer ligger till grund för detta?

7. Referenser

Litteraturförteckning

Blas Vega, J. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. Madrid: Hispavox

Cederberg, I. (1998). *Tusen år i Europa: om romerna/zigenarna*. Stockholm: Utrikespolitiska institutet (UI)

Candelori, N., & Fiandrotti Díaz, E. (1998). *Il Flamenco*. Milano: Xenia Edizioni e Servizi S.r.l.

Diego Martín, J. (2006). *Jondo*. Barcelona: Ediciones Barataria

Manuel Gamboa, J., & Núñez, F. (2007). *Enciclopedia de los estilos flamencos: de la A a la Z*. Madrid: Universal Music

García Lorca, F. (1933, 2010). *Juego y teoría del duende*. Barcelona: Nortedur

Grande, F. (1999). *Memoria del flamenco*. Madrid: Alianza Editorial

López Ruiz, L. (2007). *Guía del flamenco* (2. uppl.). Madrid: Ediciones Akal, S. A.

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

Ríos Ruiz, M. (2002). *El gran libro del flamenco: volumen 1, historia y estilos*. Madrid: Calambur

Rostwall, A-L., & West, T. (1998). *Handlingsutrymme: Om utvecklingsarbete i musikundervisning*. Visby: KMH Förlaget.

Sánchez, P. (2006). *Introducción a los palos del flamenco*. Sevilla: La Fundación de Cristina Heeren de Arte Flamenco

Utrilla Almargo, J. (2007). *El flamenco se aprende: teoría y didáctica de la enseñanza del flamenco*. Córdoba: Ediciones Toro Mítico, S.L.

Referenser till elektroniskt material

Bild 1 hämtad 2011-12-27 från *Sociedad Geográfica de las Indias*:

<http://blog.lasociedadgeografica.com/tag/rajasthan/page/2/>

Bild 2 hämtad 2011-12-29 från *La Tierra del Flamenco: Topografía del flamenco*:

<http://hispanoteca.eu/Musik-Spanien/Flamenco/La%20tierra%20del%20flamenco.htm>

Övningsschema flamencogitarr

| | Måndag | Tisdag | Onsdag | Torsdag | Fredag | Lördag | Söndag | BPM | BPM | BPM | BPM |
|--------------------------------------|--------|--------|--------|---------|--------|--------|--------|-----|-----|-----|-----|
| 1. Arpeggio | | | | | | | | 50 | 80 | 100 | |
| 1.1 | | | | | | | | 50 | 80 | 100 | |
| 1.2 | | | | | | | | 50 | 80 | 100 | |
| 2. Pulgar | | | | | | | | 60 | 80 | 100 | |
| 3. Picado | | | | | | | | 60 | 80 | 100 | |
| 3.1 | | | | | | | | 100 | 120 | 140 | |
| 4. Alzapúa | | | | | | | | 80 | 100 | 120 | |
| 4.1 | | | | | | | | 80 | 100 | 120 | |
| 5. Rasgueado | | | | | | | | 100 | 140 | 180 | |
| 5.1 | | | | | | | | 50 | 70 | 90 | |
| 6. Abanico | | | | | | | | 80 | 100 | 120 | |
| 6.1 | | | | | | | | 80 | 100 | 120 | |
| 7. Trémolo | | | | | | | | 70 | 90 | 110 | |
| Bocka av för varje övningstillfälle: | | | | | | | | | | | |

Bilagor

Bilaga 1

Bilaga 2

Instruktioner till övningsschema i flamencogitarr

Viktigt att hela tiden vara uppmärksam på högerhandens position. Spela gärna framför spegel. Stödanslag vid picado och pulgar. Vid picado används alltid alternerade anslag mellan pekfinger och långfinger. Rena toner. Hellre långsamt och rent än snabbt och slarvigt.

P=tumme, I=pekfinger, M=långfinger, A-ringfinger (PIMA)

1. Arpeggio

Ackordprogression: Am – Am/G – F – E – Am – G7 – C – D7/F# – G7 – C7/G – F – F7b5 – E

H.H: P-A-M-I

4-takt

1.1

H.H: P-I-M-A

4-takt

1.2

H.H: P-I-M-A-M-I

3-TAKT

2. Pulgar

Kromatiskt över alla strängar. Börja med ett anslag på varje ton. Lägg sedan till ytterligare ett anslag per ton tills du spelar fyra anslag per ton.

3. Picado

Skalövningar

Frygisk, dur och moll

3.1 Picado + arpeggio

Ackordprogression: Am – G – F – E

H.H: P-A-M-I-P-I-M-A + picado

3-takt

4. Alzapúa

Över tangos, a-frygiskt.
4-takt

4.1

Ackordprogression: Eadd9 – F#m/E – G#m/E – A – G#m – F#m – E
(dubbelslag, på tre olika strängar)
4-takt

5. Rasgueado

Dämpade strängar.
Spela alla fingrar en och en. Sedan alla efter varandra.
4-takt

5.1

Soleá
F – C – F – E
3-takt

6. Abanico

Ackordprogression: Am – G – F – E
P-M-I
Tumme upp, ringfinger och pekfinger ner.
3-takt

6.1

Samma som ovan fast utan tumme. I-A-I (upp-ner-ner)

6.2

P-M/A-P
Tumme upp, långfinger och ringfinger ner samtidigt, tumme ner
3-takt

7. Trémolo

Ackordprogression: Eadd9 – F#m/E – G#m/E – A – G#m – F#m – Eadd9
P – I – A – M – I
Trémolo övas på E, B och G-strängen.
Tummen går mellan tjocka E-strängen, A och D-strängen.
3-takt

Bilaga 3

Intervjuenkät

Namn

Ålder

Vistelser i Spanien

Kunskaper i spanska

- Hur kom du i kontakt med flamenco?
- Hur länge har du spelat flamencogitarr?
- Hur länge hade du spelat gitarr innan du började med flamenco? Vilka musikstilar?
- Vad fick dig att vilja ta gitarrlektioner i flamenco?
- Hur mycket övar du i genomsnitt per dag/vecka?
- Hur övar du?
- Vad är det svåraste med flamencogitarr?
- Vilka är dina ambitioner med flamencon?
- Hur var din syn på flamenco och flamencogitarr innan du började studera jämfört med hur den är nu? Har den förändrats?