



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2012
Läroarbete i musik
Lina Nordin

Ensembleledning i folkmusik

Lärares syn på arbetet med blandade ensembler



Handledare: Jens Ideland

Abstract

A research of teachers' thoughts of ensemble leading in folk music with mixed instrument groups. The research question is: How do some experienced teachers' describe what is important with their work as a teacher in a folkmusic ensemble? The 5 main themes being asked about are folkmusic and folkmusic ensemble as a method, what is important for teaching in folk music ensemble concerning aim and goals, methods in relation to harmony/melody, methods in mixed instrument groups, group dynamics.

The result is that there are no borders to witch kind of settings they can teach. One characteristic with folk music is that you very fast in the process can get to the point of making music together as an ensemble. Folk music is also special in that the melody leads the music, and the accompaniment has to follow. All instrumentalists have to know the melody. The answers from the informants can be concluded as an aim to extend their own and their students' discretionary power.

Keywords: Ensemble, folkmusic, instrument, folkmusic ensemble, ensemble methodic, discretionary power.

Sammanfattning

En undersökning av lärares tankar om ensembleledning i folkmusik med blandade instrumentgrupper. Undersökningen syftar till att ge en inblick i hur några ensembleledare i folkmusik tänker om undervisning i blandade instrumentgrupper utifrån 5 huvudteman: folkmusiken och folkmusikensemble som metod, mål och syfte med undervisningen, undervisningsmetoder och praktiskt genomförande, relationen mellan komp, melodi och arrangemang, ledarrollen och det sociala samspelet. Undersökningen består av 5 kvalitativa intervjuer med yrkesverksamma ensemblelärare. Resultatet är att det inte finns några gränser för vilken slags ensemblesammansättning man kan undervisa, eftersom folkmusiken inte har några givna ramar i den form som här undersöks. Fördelen med folkmusik är att man snabbt kan komma till ett gemensamt musicerande. Folkmusiken utgår alltid från melodin. Det är därför viktigt att alla instrumentalister i ensemblen kan melodin, då alla komp, riff och arrangemang utgår från melodin. Intervjusvaren kan sammanfattas till att lärarnas undervisning syftar till att utöka sitt eget och sina elevers handlingsutrymme, både musikaliskt och socialt.

Sökord: Ensemble, folkmusik, folkmusikensemble, ensembleledning, folkmusikmetodik, handlingsutrymme.

1. Inledning	1
2. Syfte	3
2.1. Avgränsning	3
3. Bakgrund	4
3.1 Folkmusikensemblernas bakgrund	4
Spelmanslagens framväxt	4
Arrangeringstekniker	5
Folkmusikvågen och folkrocken.....	5
Folkmusikens utveckling genom möten med andra genrer	6
Folkmusikens intåg i olika skolformer	7
Folkmusiker- ett bredare begrepp som matchar nya ensembleformer.....	8
Världsmusik	8
Från folkmusikgrupp till folkmusikband	9
3.2 Litteraturgenomgång - Teoretisk bakgrund	10
Formellt/informellt lärande	10
Ett sociokulturellt perspektiv	11
Gruppdynamik och det sociala samspelet.....	12
Ensembleledarens handlingsutrymme	13
4. Metod	15
4.1. Val av metod	15
Kvalitativ forskningsintervju	15
4.2. Informanterna	16
4.3. Intervjuerna	16
4.4. Bearbetning och analys	17
4.5. Etiska överväganden	17
4.6. Giltighet	18
5. Resultat	19
5.1 Folkmusikens och folkmusikensembelns styrkor och svagheter	19
5.2 Syfte och mål med ensemblespel	21
5.3 Undervisningsmetoder och undervisning i praktiken	23
5.4 Komp och melodi och arrangering	28
5.5 Ledarrollen och det sociala samspelet	32
6 Diskussion	34
6.1 Musikaliskt handlingsutrymme	34
6.2 Handlingsutrymme ur ett sociokulturellt perspektiv	36

6.3 Ensembleledarnas pedagogik	39
Läringskap och situerat lärande	39
Förnyande av genren och lärarmetoder	40
Gehörsmetoden	40
Lusten att undervisa	41
6.4 Slutsatser och rekommendationer	41
6.5 Metoddiskussion	43
6.6 Fortsatt forskning	43
Referenser	45

1. Inledning

Yrkeslivet för folkmusiker i Sverige består idag främst av ensembleverksamhet, att frilansa i olika fria grupper och projekt. Frilansandet brukar oftast kombineras med att leda workshops, sommar- och helgkurser, arbete på musik- och kulturskolor, estetiska gymnasier, folkhögskolor och musikhögskolor. Vanligen arbetar man då som instrumentallärare och ensemblelärare. Att leda ensembler i folkmusik är därför en viktig del av en folkmusikers vardag.

Idén till uppsatsen uppstod under min pedagogiska påbyggnadsutbildning¹, en fortsättning på en treårig kandidatutbildning i världsmusik på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.

Under lärarutbildningen praktiserade jag på ett estetiskt gymnasieprogram i ämnet folkmusikensemble. I ensemblerna ingick bland annat elgitarrister, elbas och trumset tillsammans med fioler, klarinetter och dragspel.

Att arbeta med ensembler i den formen var otroligt spännande och roligt, och på samma gång väldigt utmanande. Många frågor och funderingar väcktes under mitt arbete med ensemblen. Jag funderade mycket på hur jag skulle kunna utveckla arbetet och bli en bättre ensemblelärare. Kombinationen av melodiinstrumentalister, vana vid gehörsinläring och folkmusik, och kominstrumentalister som varken spelat eller lyssnat på folkmusik innan skapade stora utmaningar.

Musiker med bakgrund i den rena folkmusikgenren har sällan erfarenhet av instrument med rötterna i pop/rock, såsom elgitarr, elbas och trumset. Traditionellt spelar man fiol eller sjunger. Undervisning och ensemblespel sker vanligtvis på gehör. Det finns mycket sällan tillgång till förstärkning och musicerandet sker helt akustiskt. Så är jag uppvuxen inom folkmusikvärlden. Jag har varit på otaliga spelkurser och spelat låtar i fiolgrupp.

Folkmusiken befinner sig i en ständig utveckling och genren har genomgått stora förändringar under andra halvan av 1900- talet. Både den klingande musiken och själva formen har förändrats i den grad att man nästan kan prata om en helt ny folkmusik (Lundberg & Ternhag, 1996). Detta betyder att många idag aktiva folkmusiker har ena foten i den gamla folkmusiktraditionen och andra foten i den nya, som utvecklats successivt sedan 1970- talet.

Vid en rundfrågning berättade ett antal aktiva folkmusikpedagoger att de själva i sin roll som ensembleledare utvecklat metoder för de blandade ensemblegrupper, som blir allt vanligare, genom att pröva, öva, misslyckas och tillslut kanske lyckas. Många uttryckte att det

¹ LIM, lärare i musik

finns ett behov inom genren av att utveckla och sprida kunskap i ämnet. Mitt syfte är därför att samla och verbalisera kunskaper om ensemblemetodik i folkmusik i den nya formen med blandade instrumentgrupper. För att synliggöra hur andra lärare tänker, har jag valt att intervjua några aktiva ensembleledare i genren folkmusik. Studien kan förhoppningsvis bli ett underlag till framtida metodutveckling.

Undersökningen av ensembleundervisning i folkmusik syftar till att belysa den relativt nya företeelsen med blandade instrumentgrupper, som vuxit fram och successivt börjat ta form under de senaste 10-15 åren. Förhoppningsvis kan detta på sikt leda till att blivande och redan aktiva ensemblelärare i folkmusik kan utöka sitt handlingsutrymme. Min förhoppning är att min uppsats ska inspirera andra till att forska vidare i ämnet.

TACK!

Ett stort tack vill jag rikta till min handledare Jens Ideland för all hjälp, feedback, idékläckande och stöd under skrivprocessen. Tack även till Anki, Sam och Gunnel för korrekturläsning och ett stort tack till Jonas, som stått ut med mig och stöttat mig under skrivprocessen. Tack även till alla er som peppat mig under vägen. Sist men inte minst, tusen tack till ensembleterna som givit mig idén och inspirationen till att skriva denna uppsats och till Olof som varit min handledare under praktiken.

2. Syfte

Studiens syfte är att ge en inblick i ensembleledning i folkmusik för blandade instrumentgrupper genom att undersöka hur några erfarna lärare ser på ämnet.

Min forskningsfråga är:

Vad anser erfarna ensemblelärare är viktigt i arbetet med dagens folkmusikensembler?

2.1. Avgränsning

Jag har valt att begränsa min undersökning till att endast undersöka mina frågor ur folkmusikers perspektiv. En intressant vinkling av ämnet hade varit att intervjua lärare med annan genretillhörighet för att jämföra undervisning i olika genrer med varandra. Detta valdes bort till fördel för en djupare beskrivning av folkmusik. Elevintervjuer och/eller observationer på de intervjuades lektioner hade medfört ytterligare en vinkling av ämnet, som även den valdes bort, eftersom syftet är att endast ge inblick i aktiva lärares tankar om ämnet.

3. Bakgrund

För att ge en bakgrundsbild till undersökningen presenteras här en historisk översikt av ensembleformer i folkmusiksammanhang. I viss mån behandlas även förändringar över tid. Avslutningsvis presenteras ensembleformer som tillkommit under senare år. Begreppen folkmusik och världsmusik diskuteras för att skapa en förståelse för dem. En genomgång av folkmusikens intåg i undervisningen på musikskolor, folkhögskolor och högskolor görs.

I kapitel 3.2 presenteras de teoretiska perspektiv på pedagogik och lärande som används för att kunna förstå och analysera informanternas svar angående synen på ensemblespel.

3.1 Folkmusikensembelernas bakgrund

Spelmanslagens framväxt

I samband med de första spelmanstävlingarna i början av 1900- talet började man, efter den egentliga tävlingen, samla de deltagande spelmännen² för att framföra några låtar gemensamt. Företeelsen kom att kallas allspel. Vid framförandet spelade några melodin och andra spelade en stämma. Detta blev starten för en helt ny sorts allmogeorkester som så småningom ledde till skapandet av spelmansstämmor. Allspelen kan också ses som föregångare till de första spelmanslagen som bildades på 1940- talet (Lundberg & Ternhag, 1996).

Spelmanslagen har vanligtvis en traditionell repertoar vilken spelas i storgrupp. Ett spelmanslag leds av en eller ibland flera formella eller ibland informella spelledare. Spelledaren står oftast för låtvalet. I den mån det finns mer än en spelledare i ett spelmanslag turas de om att leda. Vid framföranden står spelledaren oftast framför gruppen likt en dirigent. Spelledaren leder gruppen spelandes på sitt instrument med kroppsspråk och ett övertydligt spel. Formen är inspirerad av orkestern. Ofta består spelmanslaget nästan enbart av fioler. Nackdelen med spelmanslagen är att nyanser och ornamentik i låtarna slätas ut och försvinner (Ramsten, 1992; Lundberg & Ternhag, 1996). Skillnaden mellan allspel och spelmanslag är att allspelen består av en tillfällig och ofta väldigt stor samling musikanter. Spelmanslaget däremot är en specifik grupp som ses kontinuerligt för att spela tillsammans.

² Benämningen spelman används könsneutralt.

Ännu idag är det väldigt vanligt att spelmannslag till största del består av fioler. Dock finns det numera spelmannslag med andra instrument också, såsom bas, gitarr, dragspel och flöjt.

Studentspelmannslagen har fått ett rejält uppsving de senaste 10 åren, mycket på grund av att man i samband med Linköpings folkmusikfestival startat en ny tävling: VM i studentspelmannslag. Som en följd av detta har en mängd nya instrument letat sig in i spelmannslagen, exempelvis elbas, blås och slagverk (Nordin, fältstudie, Linköpings folkmusikfestival, 2012). I studentspelmannslagen turas medlemmarna oftast om att leda gruppen, man har sällan en enda officiell spelledare. De lite mer drivna musikerna och organisatörerna i gruppen brukar dock vara informella ledare (Nordin, fältstudie i ett flertal olika spelmannslag).

Arrangeringstekniker

Under första hälften av 1900-talet var det ofta kyrkomusiker som skrev stämmor i klassisk stil till folklåtarna. Dessa lärdes sedan in på gehör av musikanterna som framförde dem, eftersom de flesta spelmännen saknade kunskaper i notläsning (Muntlig källa, Björn Ståbi, Malungs folkhögskola v.42, 2012). Det finns även exempel på duktiga stämspelare som inte hade klassisk skolning och som gjorde sina stämmor själv.

Mässingsorkestrar och stråkkapell stod för mycket av det offentliga musicerandet vid 1900-talets början. De spelade en blandad repertoar av lättare konstmusik, populärmusik och arrangerad folkmusik. I och med att det ofta var samma musiker i orkestrarna som i spelmannslagen, spred sig arrangeringsmetoden till spelmannslagen, vilka började arrangera folkmusik i konstmusikalisk tappning.

Sekundering, dvs. harmoniskt ackompanjemang, var liksom idag vanligt. Det är grunden för mycket av dagens stämspel. Harmonik och ackompanjemang i folkmusiken kan ha sin grund i de äldre ackordinstrumenten, t.ex. cittran, som hade som enda funktion att spela ackord. Cittran användes mest som ackompanjemang till sång. Dragspelet började användas i folkmusiken redan på 1860-talet (Lundberg & Ternhag, 1996).

Folkmusikvågen och folkrocken

Den stora folkmusikvågen som började på 1960-talets andra hälft innebar stora förändringar för den svenska folkmusiken. Spelmansförbunden var på den tiden ofta konservativa i sitt utövande och medlemmarna hade ofta hög medelålder. Detta ledde till att ungdomarna istället valde att samarbeta med andra musikgenrer och musikaliska miljöer, t.ex. den musikämbel som startade 1968. Musikämbelen förde främst fram den progressiva musiken. Den kom även

att bli en plattform där man kunde ägna sig åt nyskapande blandformer mellan folkmusik och rock. Grupper som *Träd, gräs och stenar* och *Gunder Hägg/Blå tåget* startades och blev inspiration och förebilder för många nya folkrockgrupper som sedan bildades runt om i Sverige (Ramsten, 1992).

Under 1970-talet började även folkmusikgrupper som framförde folkliga ballader förnya materialet genom att ta inspiration från andra musikkulturer såsom blues och country och western. Man började också i dessa grupper använda sig av spännande instrumentkombinationer (Ramsten, 1992).

Ramsten (1992) har, i intervjuer med ungdomar från folkmusikvågen på 1970-talet, funnit att de flesta av dem fått sin grundläggande musikaliska utbildning i musikskoleverksamheter. Folkmusiken hade dock sällan introducerats på musikskolorna.

Unga drivna spelmän översvämmade spelmansstämmorna och bildade nya spelanslag och folkmusikgrupper som började ge ut skivor. Grupperna var informella och hade inga tydliga ledare. Till en början var dessa grupper rena spelanslag där man enbart spelade fiol och nyckelharpa, men när grupperna växte kom det även in nya instrument som t.ex. gitarr, banjo, cittra och dragspel. Ett exempel på detta är gruppen *Norrlåtar*. Det var alltså först på 1970-talet man började spela svensk folkmusik på mer blandade instrument (Lundberg & Ternhag, 1996).

Folkmusikens utveckling genom möten med andra genrer

Många folkmusiker idag, liksom i början av 1900-talet ägnar sig inte enbart åt en musikform. De sitter till exempel i en klassisk professionell orkester parallellt med att turnera med en liten folkmusikgrupp. Ett exempel på detta är Dreamers circus, en folkmusikgrupp där violinisten även spelar i Den danske strygekvartet, en utav Danmarks främsta stråkkvartetter. Dreamers circus har skrivit modern folkmusik som framförs tillsammans med klassiska orkestrar.

Jazzen har haft stor påverkan på folkmusikarrangering. Musiker som Jan Johansson, George Riedel och Bengt Hallberg började använda svensk folkmusik i sina jazzarrangemang på ett helt nytt sätt på 1970–80-talet. De använde dels greppet att låta en folkmusiker inleda med en traditionell del, för att sedan låta jazzbandet ta över, dels började man blanda inspelning med levande material (Lundberg & Ternhag, 1996). Detta grepp kan man även idag ofta höra hos folkmusikband, som inleder en låt med en gammal raspig inspelning av traditionellt material, exempelvis Hoven drovens *Hia hia svärmor*. Att inleda med ett traditionellt utfört intro, för att sedan lägga på komp med musiker från andra genrer gör att den ursprungliga versionen uppfattas som grunden i musiken.

Man började också använda blås i arrangemangen under 1970-80- talet³ men använde sig sällan av slagverk och bas. Den nya riktningen i folkmusiken grundade sig på inspiration från andra håll t.ex. Irland, Ungern och Balkan samt klezmer musiken. Det var även i början av 1980-talet som instrument som mandola, låtbosoki⁴ basklarinett och berimbau⁵ började dyka upp i svensk folkmusik. Under samma period hittade folkmusiken vägen in till folkhögskolor och musikhögskolor (Lundberg & Ternhag, 1996; Lundberg, Malm & Ronström, 2000).

Folkmusikens intåg i olika skolformer

Traditionellt har folkmusiken lärts ut av s.k. traditionsbärare. Att ange en specifik startpunkt för folkmusikens intåg i den ordnade undervisningen är svårt. Den används idag på en del musikskolor men det finns väldigt lite skrivet i ämnet och de få källor som finns anger bara hur det ser ut på enstaka skolor. Liksom folkmusiken är gehörsbaserad har muntliga källor varit den bästa källan i sökandet efter svar på hur det sett ut förr. En öppen fråga på en folkmusikgrupp på facebook gav långt mer utdelning än sökande i böcker. Svaren kom från aktiva folkmusiker, dels från före detta elever och dels från lärare på olika musikskolor.

På något enstaka ställe i landet verkar det ha funnits undervisning redan på 50-talet. Här nämns Sparf Anders som var lärare i Rättvik 1952-54 för bland annat Björn Ståbi (Falanders, 2012). Under 1950-talet satsades det mycket på musikutbildning för vuxna och folkmusik var på den tiden inte bannlyst. Kapellbergs musikskola hade vid den tiden Røjås Jonas som rektor. Han var samtidigt lärare på skolan och hade som mål att alla elever på skolan, oavsett huvudinstrument, skulle möta svensk folkmusik under utbildningen, som i övrigt var klassisk (Røjås, 2012).

Enligt Holméns undersökning startades spelmanslag i musikskolans regi redan 1963 i Rättvik och Falun (Melén, 2009). Med tanke på att Dalarna är ett av folkmusikens högsäten i Sverige är det troligt att nämnda orter var bland de första att införa folkmusiken på musikskolor. På 1960- talet verkar det annars ha varit ganska allmänt förekommande, åtminstone uppåt landet, dock ofta i arrangerad form, t.ex. *Hälsingelåtar arrangerade för 2 fioler* (Gudmundsson, 2012).

Om det undervisas i folkmusik eller ej på musikskolor tycks bero mycket på varje musiklärarens eget intresse. Det är också beroende av vilket stöd rektoreorna på varje enskild musikskola ger (facebook, 2012). Det är ännu idag inte självklart att det erbjuds folkmusik

³ t.ex. Filarfolket och Groupa

⁴ ett stränginstrument

⁵ brasilianskt rytminstrument med endast en sträng

på musikskolor. En lärare som arbetat som fiollärare sedan 1968 berättar att hon börjat undervisa grupper i folkmusik först 1974, då det tidigare fanns ett motstånd från kollegor och rektor (Frohm, 2012). Folkmusikundervisningen i Umeå startade först 1989 (Högstadius, 2012).

Folkmusikutbildningen på Kungliga musikhögskolan i Stockholm startades 1976. Något år senare startades folkmusiklinjen på Malungs folkhögskola (Lundberg, Malm & Ronström, 2000). Detta ledde till att det utbildades musklärare med folkmusikgenren som specialitet. I takt med att fler folkmusiker fått en formell muskläroarutbildning ökar även undervisningen i folkmusik på olika kultur- och musikskolor. Till en början verkar det främst ha varit små spelmanslag som startats i musikskolans regi, men på senare år har folkmusiken börjat bli allt vanligare även i samband med enskild undervisning. Det har blivit vanligt att även klassiska instrumentallärare använder sig av folkliga melodier. Utlärningsmetoderna anpassas emellertid ofta till den utlärningsform som används i musikskolan i övrigt dvs. spel efter noter. De som använder sig av gehörsmetoden vid folkmusikutläroning på musikskola är främst lärare som är väl orienterade inom folkmusikgenren (Melén, 2009).

Folkmusiker- ett bredare begrepp som matchar nya ensembleformer

Lundberg och Ternhag skriver i boken *Folkmusik i Sverige* om dagens folkmusik ”är man spelman, musiker, eller kanske folkmusiker om man spelar arrangerad folkmusik i grupp på moderna instrument som elgitarr, synthesizer och saxofon?” (Lundberg och Ternhag, 1996. s. 153). De skriver vidare att allt fler utövare av musik som räknas till folkmusikgenren idag väljer att kalla sig just folkmusiker. Detta pekar på att folkmusikbegreppet har fått en annan och bredare definition än den hade förr. Man behöver inte vara traditionsbäroare⁶ för att vara folkmusiker. Folkmusiken har de senaste åren även letat sig in på konserthus och stora musikscener i Sverige.

Världsmusik

Världsmusikbegreppet etablerades av en grupp musikproducenter år 1987. Syftet med begreppet var att nå ut med svårklassificerad musik med någon slags etnisk anknytning, dvs. musik sammanhängande med en viss folkgrupp (Nationalencyklopedien, 1991; Lundberg, Malm & Ronström, 2000). Begreppet är otroligt brett och ganska luddigt, men fyller en funktion och har fått stor genomslagskraft. Inom begreppet hamnar främst gränsöverskridande mu-

⁶ spelman/musiker som spelar traditionella låtar. Även att skriva nytt material inom stilen kan räknas till traditionen.

sik, folkmusik samt konstmusik från ickeuropeiska kulturer (Lundberg, Malm & Ronström, 2000).

Gränsöverskridande musik är på inget sätt ett nytt fenomen, eftersom den allra mesta nyskapade musik uppstår när olika musikstilar möts, men man kan se på världsmusiken som en spegling av den globalisering som skett de sista årtiondena. Det är inte lika självklart längre vad som är vad, vad som tillhör en viss kultur eller ej (Thorsén, 2002). På Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet specificerar man på sin hemsida i presentationen av världsmusikerprogrammet utbildningen som en ”musikerutbildning för musiker med bakgrund i folkmusik, världsmusik eller icke västerländsk konstmusik.” Vidare skriver man “Utbildningen syftar till att förbereda för den kommande yrkesrollen som musiker med specialisering på folkmusik, konstmusik från andra kulturer och möten mellan olika musikstilar” (Göteborgs universitet, (n.d.)).

Från folkmusikgrupp till folkmusikband

De senaste 10 åren har det startats en ny sorts folkmusikensembler. Folkbeat i Karlstad, GUF⁷, World Wide Orchestra i Göteborg m.fl. Detta är ensembler bestående av 10-25 mestadels gymnasieungdomar på blandade instrument, ledda av etablerade folkmusiker i Sverige. Grupperna spelar oftast både svensk och internationell folkmusik och världsmusik samt en del nyskapad folkmusik för just de här grupperna. Konceptet kan ses som en vidareutveckling av de tidigare, och ännu idag, vanliga folkmusikgrupperna och spelmanslagen. Dessa ensembleformer är frivilliga.

Ethnoläger är ett numera världsomspännande koncept som finns i 14 länder och som startades i Sverige 1989 (Ethno world, (n.d.)). Man samlar unga musiker mellan ungefär 15 och 25 år från hela världen. Under en vecka lär deltagarna ut sin folkmusik till varandra genom workshops, där man använder gehörsmetoden. Man genomföra stora konserter och danskvällar där musiken uppförs gemensamt i storgrupp samt i mindre konstellationer. På Ethno möts folkmusiker med olika instrument från ibland så många som 30 olika nationaliteter. De konstnärliga ledarnas uppgift är att stötta vid behov, lägga upp scheman och se till att tider hålls, samt att arrangera musiken och leda de stora gemensamma repetitionerna och konserterna (Fältstudie Ethno, 1995-2010). Ethno är förebild för många folk- och världsmusikprojekt som startat på senare år, bland annat World Wide Orchestra, en världsmusikorkester för ungdomar mellan 16 och 22 år. Den startades 2004 av en projektledare i Musik i väst (Västra götalandregionen, 2005).

⁷ Gävleborgs ungdoms folkband

GUF bildades 2003 och är det första folkmusikstorbandet för ungdomar i sitt slag i Sverige. Det följdes snabbt av flera andra. I landstinget Gävleborgs information om GUF skriver de angående GUF:s syfte och målsättning:

Ett storband på folkmusikalisk grund där många instrument bidrar till variation, samspel, klangfärg och arrangemang på ett sätt som inte tidigare gjorts i svensk folkmusik. Musikskatten i länet tillsammans med invandrad och nyskriven folkmusik ska vara det musikaliska utgångsläget parat med stor musikalisk frihet. (Landstinget Gävleborg, (n.d.))

GUFs syfte och målsättning beskriver väl både hur världsmusikkonceptet omsätts i praktiken och hur den lärarledda ensembleform, som min undersökning omfattar, kan se ut. Folkmusikstorbanden har likt Ethno konstnärliga ledare, men ofta med en mer ledande roll i form av låtutläring, arrangering etc., dvs. en mer formell lärarroll. En del ensembler bygger dessutom mer eller mindre på att man tar in gästlärare som lär ut låtar och arrangemang och arbetar musikaliskt med ensemblerna.

3.2 Litteraturgenomgång - Teoretisk bakgrund

Här presenteras olika teorier om synen på lärande. Dessa används sedan i analysen av de svar informanterna lämnat i undersökningen.

Formellt/informellt lärande

Trots att folkmusikensembler numera återfinns i olika mer eller mindre institutionella miljöer har ändå den gamla formen av lärlingskap och informellt lärande kvarstått. Lärlingskap, ett slags informellt lärande, består i att genom aktivt deltagande lära sig en arbetskultur och göra den till sin egen. Det innefattar allt från att delta i det dagliga livet med en mästare och därmed lära sig hur mästaren ex talar, arbetar och rör sig, till att ta till sig vad mästaren gillar, ogillar, respekterar och beundrar samt att lära hur mästaren kommunicerar med andra inom yrket (Lave & Wenger, 1991).

Kontinuerlig utbildning genom det lärande som sker i vardagen, genom media, självständig förkovran, diskussioner och möten med andra kan också ses som en form av informellt lärande. Det informella mötet begränsas inte till en specifik tid och plats utan sker i vardagslivet (Hård af Segerstad, Klasson, Tevelius, 2007).

Green (2002) kommer i sin forskning om informellt lärande inom pop- och rockgenren fram till att nästan samtliga av hennes informanter skolades in i kulturen genom att väldigt tidigt börja uppträda på scen, ofta långt innan de behärskade musiken eller de instrument de

spelade på. Att musicera tillsammans och inför folk är alltså en viktig del i lärandet, enligt Green (2002). Det informella lärandet Green beskriver sker ofta helt utan mästare. Hennes informanter lär sig istället genom experimenterande, lyssnande på andras musik, härmande och komponerande. Green (2002) beskriver vidare att mycket lärande sker genom utbyte och gruppinläring med jämlikar, både genom att spela, prata och lyssna, men även genom att arbeta kreativt tillsammans på ett mycket tidigt stadium i läroprocessen. Likaså påpekar musikerna i hennes undersökning att lärandet drivs av en lust att lära och av en personlig tillfredsställelse i musicerandet. Detta utesluter inte att det lustfyllda lärandet även kräver disciplin och ansträngning (Green, 2002).

Ett sociokulturellt perspektiv

Leif Strandbergs bok Vygotskij i praktiken, är en uttolkning av Vygotskijs teorier om lärande som kan ge värdefulla perspektiv på ensembleundervisning. Enligt det perspektivet är all inläring är situerad, dvs. sker i en yttre kontext. Som Strandberg (2006) skriver, ”Det är lättare att lära sig till bilmekaniker i en bilverkstad än vad det är på en öde ö”. På ett rumsligt plan handlar det om att tillhandahålla redskap för kunskapsinläring, att se till att det finns material för den intresserade inom räckhåll osv. Det påverkar alltså inläringen positivt att ha tillgång till verktygen. I ett musiksammanhang kan tillgången till instrument vara en viktig aspekt, liksom att det finns musik att lyssna på. Musicerande förebilder, dvs. någon som förevisar och musicerar tillsammans med eleven är också av vikt. Enligt Green (2002) kan detta ske genom att lyssna på musik. En lärare som förebild skulle således enligt Green (2002) inte vara nödvändig.

Med stöd i Vygotskij menar Strandberg (2006) ”att barn inte gör som vi säger utan som vi gör” (s. 61). Lärarens ansvar är därmed att vara en god förebild. Genom att själv kommunicera med elever och kollegor, och genom att bete sig så som man vill att eleverna ska lära sig att interagera med andra, behöver man inte lära ut det. Eleverna lär sig genom lärarens förebild. Strandberg (2006) menar att det är de elever som känner sig delaktiga och med i processen som utvecklas, även om de kanske inte alltid förstår eller själva behärskar uppgiften de håller på med. Successivt kommer de att förstå aktivitetens syfte. Han menar alltså att delaktighet och samspel är en grund för utveckling. Genom att delta i yttre gemensamma aktiviteter skapar individen inre kunskap och så småningom förståelse. Elevens delaktighet är en förutsättning för lärande. Läraren bör därför visa mer än förklara, och eleven bör involveras så mycket som möjligt i agerandet. ”Tänkande är något kroppsligt. Tänkande är aktivitet. Tänkande är socialt” (Strandberg, 2006. s. 49).

Gruppdynamik och det sociala samspelet

Johansson (2005) betonar vikten av att som ensembleledare vara medveten om sociala funktioner och aktivt arbeta med dem i ensemblen för att skapa ett bra gruppklimat där man kan lägga fokus på själva musicerandet. Genom att medvetandegöra de roller som finns och de psykologiska processer som gruppen går igenom kan ensembleledaren stödja och hjälpa gruppen genom olika faser.

Johansson (2005) skriver i sin lärobok för blivande musiklärare *Ensembleledning- Ledarskap i mindre musikgrupper* om gruppdynamiken och om de sociala roller som både elever och lärare tar i en grupp. Eftersom en av mina intervjufrågor handlar om just gruppdynamik och det sociala samspelet i gruppen kan Johanssons (2005) perspektiv på ämnet vara en bra kanal att analysera mina resultat genom. Johansson (2005) beskriver gruppens olika faser från "lära känna fasen", dvs. uppstarten av en ny ensemble, till "separationsfasen" – avslutet. Han betonar vikten av att ta hand om de olika faserna på rätt sätt för att eleverna ska få en så positiv upplevelse av läroprocessen som möjligt. Vid start och avslut av en ensemble krävs enligt Johansson (2005) mycket lärarstyrning medan en grupp i arbetsfasen, dvs. när man kommit igång, hittat sin roll och känner sig trygg i gruppen, kan vara i stort sett självgående. Han skriver även om ledarens egenskaper och förhållningssätt. Beroende på vilken ledarstil läraren har påverkas grupper olika. Han nämner följande förhållningssätt: styrande - jag bestämmer, påverkande -jag tycker, underlättande - jag hjälper och delegerande - jag observerar.

Normsättningen för gruppen är viktig. Alla grupper, även de mest ostrukturerade, har normer. Normerna skapar trygghet för deltagarna, då de styr hur de ska uppföra sig etc. Till skillnad från regler så beslutas inte normer officiellt, utan de växer fram i en viss miljö t.ex. i ensemblegruppen (Johansson, 2005).

Klassiska rollfunktioner som medlemmar kan inta i mindre grupper kan delas in i tre kategorier:

1. *Instrumentella rollfunktioner* är inriktade på att lösa rent praktiska och teoretiska moment.
2. *Socioemotionella rollfunktioner* är inriktade på det sociala samspelet i gruppen.
3. *Självcentrerade rollfunktioner* är blockerande och hindrande för gruppen och skapar lätt problem utifrån sitt egoistiska förhållningssätt (Johansson, 2005).

En person kan inta olika rollfunktioner i olika grupper och när en grupp ändras kan även rollfunktionerna ändras. Trygghet, förkunskaper och det sociala samspelet i gruppen brukar påverka vilken rollfunktion en individ tar i en grupp.

Författaren nämner ytterligare två typer av rollfunktioner. Den *informella rollen*, som bygger på vår egen personlighet samt på de projektioner man får från gruppen, medan den *formella rollen* är den som vi tillskrivs utifrån, t.ex. av ensembleledaren, läraren etc. (Johansson, 2005).

”att vara medlem i en ensemble ger människor en känsla av sammanhang, mening och trygghet. Alla ensembler utvecklar ett inre liv” (Lillienstam, 2009, s. 79). Den sociala aspekten med en ensemble är kanske det allra viktigaste för många menar Lillienstam (2009). Ett gott gruppklimat torde därmed vara avgörande för om deltagare stannar i en ensemble eller inte. De socioemotionella rollfunktionerna i en grupp är därmed minst lika viktiga som de instrumentella. Man bör uppmuntra den som ser till att gruppmedlemmarna mår bra, som påminner om fikapauser, ser till att man umgås och har det trevligt även i anslutning till själva repen.

Ensembleledarens handlingsutrymme

En musiklärares handlingsutrymme uppstår enligt Houmann (2010) ”i spänningsfältet mellan möjligheter och begränsningar i lärares arbete”(s. 11). En musiklärares handlingsutrymme begränsas genom synsättet av ett antal ramfaktorer, dvs. dennes tidigare erfarenheter, ämneskunskaper, arbetsplatsens fysiska möjligheter och begränsningar, arbetets karaktär och förutsättning i form av ekonomiska och tidsmässiga ramar, arbetssituation osv. Det upplevda handlingsutrymmet i kombination med det faktiska handlingsutrymmet, till exempel tid, plats, regler, kursplaner, elever etc. är det som sätter ramen för vad en lärare kan prestera i sin yrkesroll (Houmann, 2010). Det upplevda och det faktiska handlingsutrymmet stämmer inte alltid överens. Genom att lära känna de ramfaktorer som man som lärare måste förhålla sig till i form av tid, plats, material, elevunderlag, kollegor etc. kan man identifiera och därmed ibland även utöka sitt handlingsutrymme (Houmann 2010). Likaså påverkas handlingsutrymmet av varje enskild lärares pedagogiska skicklighet och förhållningssätt till de givna ramarna (Houmann, 2010).

”En musiklärares värderingar kan sägas utgöra grunden för alla typer av beslut som han eller hon fattar” (Houmann, 2010. s. 120). Det innebär att besluten grundar sig på lärares tidigare erfarenheter och utbildning. Författaren menar att vissa musiklärare ser det som personliga tillkortakommanden när verkligheten inte överensstämmer med den tradition man är en del av. Det är därför viktigt att musiklärare får chansen att utveckla verksamheten tillsammans med andra för att kunna fylla igen de luckor som alla musiklärare har eftersom vi kommer från olika miljöer och har olika erfarenheter med oss i bagaget.

Nödvändiga förutsättningar för musklärare, för att kunna utvecklas och för att kunna anta och klara av utmaningar, är inspiration, feedback, kontakt och musicerande med studenter och kollegor samt en kombination av och balans mellan eget musicerande och undervisning (Johansson, 2011). Rostwall och West (1998) påpekar att eftersom musklärare traditionellt sett har väldigt mycket ensamarbete blir läraren personligt ansvarig för resultaten i undervisningen. Man diskuterar allt för sällan värdegrunder, förväntningar och undervisningens ideologiska, ekonomiska och organisatoriska ramar (Rostwall & West, 1998). Eftersom man använder de värderingar och kunskaper man bär med sig kan påpekanden om undervisningen lätt kännas som personlig kritik. Det är därför viktigt med en öppen dialog om arbetet och att skapa ett kollegialt samarbete där man vågar ge och ta emot feedback. I en öppen och tillåtande miljö kan man även gemensamt vidareutveckla arbetet genom kunskapsutbyte (Rostwall & West, 1998).

4. Metod

Först beskrivs valet av metod och ställningstaganden. Sedan görs en genomgång av kvalitativ forskningsintervju, dvs. av den metod som använts. Informanterna presenteras och en genomgång av intervjuerna och analysen görs. Sist kommer två kapitel om etiska överväganden och om undersökningens giltighet.

4.1. Val av metod

För att kunna ge en inblick i hur några ensembleledare tänker om sin undervisning och om ensembleledarrollen togs valet att göra kvalitativa forskningsintervjuer med ensemblelärare i folkmusikgenren med erfarenhet av blandade instrumentgrupper. Jag har använt mig av en låg grad av strukturering och standardisering vid intervjuerna för att ge frihet till informanterna att ge nya synvinklar i ämnet. Detta har jag gjort för att skapa en bild av den ganska nya ensembleform som vuxit fram de senaste 10-15 åren. Studien kan därför beskrivas som en deskriptiv och explorativ undersökning av ensembleledning i folkmusik med blandade instrument (Kvale, 1997) och kan ses som en förstudie till en metodutveckling.

Kvalitativ forskningsintervju

En explorativ intervju kan användas för att undersöka ett problemområde där intervjuaren har kunskapsluckor. Intervjuaren introducerar ett problem som sedan får besvaras fritt av den intervjuade. Dessa svar följs sedan upp och intervjuaren kan på så sätt söka ny förståelse i ämnet (Kvale, 1997; Patel & Davidson, 2011).

Kvale (1997) och Patel och Davidson (2011) skriver att vid kvalitativa forskningsintervjuer skapas kunskap genom ett möte mellan den intervjuade och den som intervjuar. Intervjuaren får på så vis inblick i den intervjuades livsvärld på det sätt som den intervjuade själv upplever den, uttryckt med den intervjuades egna ord. För att låta den intervjuade tala fritt och dela med sig av sitt kunnande i ämnet är det viktigt att inte styra med färdiga frågor eller enkäter. Intervjutypen kallas därför ibland ostrukturerad eller ickestandardiserad och kräver fingertoppskänsla hos den som genomför intervjuerna (Kvale, 1997; Patel & Davidson, 2011). Många ställningstaganden och vägval måste göras under själva genomförandet av intervjun och det är därför viktigt att intervjuaren är väl förtrogen med både ämnet och den kvalitativa intervjumetoden. *Låg grad av standardisering* används när intervjuaren väljer fritt vid intervjutillfället i vilken ordning frågorna ska ställas och hur de ska formuleras. Frågorna i denna studie har berört vissa givna teman (se 4.3), men har i övrigt anpassats till varje enskild

informant. Genom att använda *ostrukturerade intervjufrågor* har jag lämnat det fritt för informanten att tolka frågan och svara fritt. Informanten har på så sätt givits största möjliga frirum.

4.2. Informanterna

Informantgruppen består av professionella högskoleutbildade musiker och musiklärare som huvudsakligen sysslar med folkmusik. De har valts utifrån att de är aktiva inom olika ensembleredningsverksamheter i folkmusikgenren för ungdomar och/eller unga vuxna. Eftersom ämnet är blandade instrumentgrupper är jag intresserad av hur en melodispelare respektive ackordspelare förhåller sig till ämnet och de olika problem som kan uppstå från de olika ingångsvinklarna. Jag har därför eftersträvat balans i informantgruppen mellan ackordinstrumentalister och melodiinstrumentalister. En av informanterna har jag under tiden för intervjun varit praktikant hos. Mycket av det han talar om i intervjun hänvisar till andra samtal som vi har haft under min praktiktid. Därför refererar jag även till dessa samtal i den mån de kommit upp vid intervjutillfället.

Informant 1: Lärare på i folkmusik folkhögskola. Violinist med utbildning i folkmusikgenren. Intervjun kompletteras med auskultation och aktivt deltagande i lektioner informanten leder samt genom handledarsamtal.

Informant 2: Lärare i ensembleledning för folkmusiker på musikhögskola, ensemblemusiker inom genren folkmusik, workshopledare, kursledare på folk/världsmusikkurser. Gitarrist med utbildning i jazzgenren.

Informant 3: Ledare och lärare för ett folkmusikstorband. Jobbar som frilansande folkmusiker och är musiklärare vid universitet, samt kursledare på folk/världsmusikkurser. Violinist med utbildning i folkmusikgenren.

Informant 4: Frilansande musiker med bakgrund och utbildning inom jazzgenren, som successivt övergått allt mer till folkmusik. Ensemblelärare och gitarrlärare i jazz och folkmusik på folkhögskola. Spelar bouzouki och gitarr.

Informant 5: Ensemblelärare på folkhögskola och lärare i ensembledidaktik på musikhögskola. Frilansande violinist och sångerska utbildad inom folkmusikgenren.

4.3. Intervjuerna

Intervjuerna har gjorts vid personliga möten i lugn, avskild miljö. Intervjuerna har spelats in med tillåtelse från informanterna och varje intervju har varat 30- 40 minuter. Intervjuerna har sedan transkriberats och tolkats. Fokus har hamnat på olika frågor i olika intervjuer beroende

på informanternas svar. Olika följdfrågor har även uppkommit beroende på informanternas svar. I takt med att jag har utvecklat mitt kunnande inom området har nya frågor uppkommit. Detta är i överensstämmelse med Kvales (1997) och Patel & Davidsons (2011) metodbeskrivningar. Intervjun med informant 1 var från början tänkt som en provintervju. Den gav dock så många intressanta svar att jag valde att använda även den i analysen. Frågorna var inte färdigformulerade vid provintervjun utan bidrog till fastställandet av intervjufrågorna.

Jag har under intervjuerna bitt intervjupersonerna att prata om 5 huvudteman. Dessa är:

1. *Hur de ser på folkmusikens och folkmusikensemblens styrkor och svagheter.*
2. *Deras mål och syfte med undervisningen.*
3. *Hur de arbetar med ensembleerna i praktiken och undervisningsmetoder de använder.*
4. *Hur de förhåller sig till olika arrangeringstekniker och komp/melodispel i undervisningen.*
5. *Hur de förhåller sig till ledarrollen och gruppdynamiken, det sociala samspelet i en ensemble.*

Jag har också bitt dem att berätta lite om sin bakgrund för att skapa mig en bild av dem som informanter och därmed kunna ställa frågorna mer individualiserat. Detta har även varit ett sätt att skapa förutsättningar för en god kommunikation och trygghet i intervjusituationen (Kvale, 1997).

4.4. Bearbetning och analys

I nära anslutning till intervjutillfället har intervjuerna transkriberats. I samband med transkriptionen påbörjades övergripande analys och reflexion. När alla intervjuerna transkriberats påbörjades analys av intervjuerna genom meningskoncentration. Denna arbetsmetod innebär att det intervjupersonerna har uttryckt sammanfattas, för att få fram essensen av den information de givit (Kvale, 1997). I den fortsatta analysen av informanternas svar har jag sedan jämfört vad det finns för likheter/olikheter hos de intervjuade ensembleledarna. Jag har även jämfört om svaren skiljer sig åt beroende på vilket instrument de spelar. Svaren har sedan sammanfattats under de 5 huvudteman som varit i fokus vid intervjuerna, se kapitel 4.3. Analysen resulterade i ett flertal underkategorier som synliggör de olika svar jag fått från mina informanter.

4.5. Etiska överväganden

Alla mina informanter har informerats om intervjuens upplägg och syfte i förväg, i samband med att jag ringt och frågat dem om de vill delta. Vid detta tillfälle har jag även bitt dem

tänka över huruvida de vill vara anonyma eller stå med namn i undersökningen. Denna fråga har jag sedan åter ställt vid intervjutillfället. Samtliga informanter har då samtyckt till att stå med namn i uppsatsen. I slutändan har jag dock valt att anonymisera mina informanter då jag inte anser att det tillför någon extra dimension för läsaren att veta exakt vilka informanter jag använt mig av. På detta sätt minskar även risken att mina resultat på något sätt skulle kunna skada informanterna. Jag har undvikit personliga frågor. De frågor som ställts har enbart handlat om informanternas professionella yrkesutövande.

4.6. Giltighet

Valet av intervjufrågor syftar till att skapa en förståelse för informanternas tankar om sin yrkesroll i utövande. Genom sammanställning och analys av intervjusvaren hoppas jag att detta ska leda till en inblick i det arbetsfält som kommande musiklejarstuderenter inom folkmusikgenren kan tänkas möta i sin framtida yrkesroll. Jag hoppas att det här arbetet kan bidra till en ökad förståelse för, och en inblick i ensembleledarens förutsättningar, styrkor och dilemman inom folkmusikgenren som den ser ut idag. Detta område har förändrats ganska mycket de senaste tio åren.⁸ Det finns väldigt lite tidigare forskning kring dessa frågor. Folkmusiker och kommande kollegor har visat ett stort intresse för frågeställningarna.

Resultatet sammanställs utifrån mina informanternas tankar i ämnet och backas upp med anknytande litteratur på området. Mina resultat sammanfattar hur man kan tänka om ensembleledning i folkmusik med blandade instrumentgrupper. Mina informanternas svar ger förhoppningsvis god inblick i ämnet men är inte tillräcklig grund för att generalisera. Jag har endast undersökt frågorna ur lärarnas eget perspektiv, dvs. inte undersökt hur deras synsätt omsätts i praktiken eller hur de bemöts och upplevs av deltagare i ensemblerna de undervisar.

⁸ Se de inledande kapitlen.

5. Resultat

Här följer en sammanställning av de svar som informanterna givit utifrån mina frågor.

Svaren kategoriseras under de fem teman som fokuserats i intervjuerna. För att göra resultatet mer överskådligt redovisas ett antal underkategorier.

Alla informanter har varit relativt eniga i många frågor men de har svarat från olika synvinklar. Olika frågor har fått olika mycket fokus hos de olika informanterna. En tydlig skillnad går att utläsa beroende på informantens huvudinstrument. Man kan se en samstämmighet mellan informanterna som spelar kompinstrument⁹ och en liknande samstämmighet mellan melodiinstrumentalisterna¹⁰. Vissa frågor diskuteras framförallt eller enbart ur en viss synvinkel av kompinstrumentalisterna och andra frågor får ett större fokus av melodiinstrumentalisterna.

Kompinstrumentalisterna lägger liten vikt vid gruppdynamik och fokuserar mer på rent spelmässiga och metodiska överväganden, medan melodiinstrumentalisterna pratar mer om gruppen och de psykologiska och sociala aspekterna av ensemblespelet.

Alla lärare pratar om sin egen funktion, sitt eget lärande och de saker de tycker man behöver kunna som ensemblelärare. Dessa aspekter blandas med vad de tycker eleverna behöver lära sig på lektionerna. Det finns alltså två perspektiv på ensembleledning som vävs samman i informanternas svar, nämligen lärarnas respektive elevernas behov.

5.1 Folkmusikens och folkmusikensemblens styrkor och svagheter

Att man spelar mycket tillsammans redan från början, är en styrka med folkmusiken som alla informanter belyser. Det är en väldigt social genre och normalt läggs väldigt lite tid på egen övning i förhållande till gemensamt musicerande.

Men jag älskar ju att spela tillsammans med folk, och därför älskar jag folkmusiken också, just att man kommer snabbt in i musiken. Det kan röra sig om väldigt enkla melodier, och man kan spela samma melodier som nybörjare som proffsen gör fast man gör på ett lite annat sätt. Men styrkan är just att du snabbt kommer in i musiken och du snabbt kan få en kick av att känna ensemblemusikens kraft, att få spela tillsammans, att musicera tillsammans (informant 2).

Enkelheten i folkmusiken bidrar till att skapa ett socialt fokus, enligt informanten. Man kan börja musicera i grupp tidigt eftersom det krävs förhållandevis lite förkunskaper, både musikaliskt och speltekniskt. En av folkmusikens styrkor är att den kan göras så enkel och så

⁹ Informant 2 och 4.

¹⁰ Informant 1, 3 och 5.

komplex att nybörjare och proffsmusiker kan finna nöje i att spela samma låtar. Transportsträckan från start till ett svängigt ljudande resultat kan göras väldigt kort enligt informanterna.

Alla informanter nämner att rytmiken är underordnad melodin i folkmusiken. Därför utgår all folkmusik från melodin. Även stämmor och komp finns att hitta i melodin, som de menar är helt tillräcklig i sig själv.

En annan styrka som alla påpekar är att man kan spela i folkmusikensemble på nästan vilken sättningsområde som helst och få det att fungera. När jag frågar dem om hur en bra folkmusikensemble skulle sättas samman rent instrumentalt påpekar flera att det inte spelar någon roll, och att det är just detta som är så bra med folkmusik. Informant 2 påpekar dock att det kan vara svårt om det inte finns någon alls som kan spela melodin, något han råkat ut för. Informant 3 påpekar att man kan komma runt många speltekniska begränsningar genom sång, som alla kan vara med på. Informant 3 säger även att det kan finnas svårigheter med olika ljudstarka instrument om det är alltför stor spridning i gruppen när det gäller snabbheten i gehörsinläring. En melodi kan ta 2 minuter att lära sig för en van flöjtist eller sångare medan det kan ta 1 timme för en tubaist, pga. förutsättningar på instrumentet i kombination med vana eller ovana vid gehörsinläring.

Informant 4 påpekar fenomenet Ethno (lägren) där det kan vara 100 pers som står och groovar¹¹ på scen på allt från kinesiska munharpor till 5 sorters slagverk, blåssektion och 50 fioler och det fungerar ändå.

Annars finns det ju det som har varit de senaste 10-12 åren- det är mycket trios, Väsen¹² har väl satt något slags ... norm. Jag tror att det har funnits eftersom det har varit det perfekta mötet mellan att det på ett sätt upplevs som otroligt traditionellt men också att det är otroligt nyskapande och att det inte är traditionellt alls egentligen. Väsen upplevs ju säkert utav många, man kan säga att det är en väldigt traditionell känsla i det dom gör, men samtidigt om man lyssnar på vad dom gör så är det inte alls traditionellt, det är otroligt nyskapande och det händer en ohygglig massa saker. Och där finns det ju, tror jag, rollmodellen (informant 4).

Här påpekar informanten hur en enda grupp kan vara väldigt normgivande, och påverka en hel generation. Han diskuterar även det traditionella kontra det nyskapande och hur det går hand i hand.

¹¹ Spelar svängigt, ofta på ett ackompanjemang.

¹² Författarens anmärkning: Väsen är en folkmusiktrio på gitarr, nyckelharpa och fiol/viola, som förmodligen är den mest kända folkmusikgruppen i Sverige bland utövande folkmusiker. Gruppen har spelat ihop sen början av 90- talet.

Ändamålet är inte att hålla en tradition levande utan att spela för att det är bra musik och för att man vill spela den. Att lita på att man har något att komma med. Man har en massa låtar som man kan och gillar, det räcker långt (Informant 4).

I citatet ovan diskuterar informanten komplexiteten och en känsla av förväntan från genren att bevara en tradition kontra att spela enkom för lustens skull. Likaså talar han om rikedomen i att låta det traditionella och de nyare musikaliska formerna och instrumenten mötas.

Det som är så fantastiskt med folkmusik är att man kan koka ner en polska till en person som står i ett vägsäl och spelar och få folk att dansa till det, och det är nock, och sen så kan man ha Hoven droven¹³ eller ett folkmusikstorband som gör fantastiska saker som är 7 eller 10 eller 15 personer eller ett spelmanslag eller någonting. Men man kan berätta hela den här musiken oavsett om man är en eller om man är femton (informant 4).

Detta återkommer informant 4 till flera gånger. Folkmusiken kan både vara otroligt enkel och otroligt komplex. Även om folkmusiken hela tiden utvecklas är den gamla traditionen med endast en spelman fortfarande stark, både i arrangemang och i konsertsammanhang. Informant 4 beskriver hur han väver in den traditionella solospelmannens roll i moderna arrangemang¹⁴ och fortsätter sedan att beskriva sin egen relation till folkmusiken.

Jag spelar folkmusik bara för att jag tycker att det är skitbra musik. Jag tycker dom här låtarna är bara bäst. Det är bara därför, det finns inget självändamål i det. Det är jätte viktigt med tradition och hur den och den spelmannen spelade, att lyssna på plattor, eller att träffa spelmän men sen finns det i den andra änden musik som vi spelar nu, och då låter den som den låter nu. Och så kommer den inte låta likadant i morgon. Och så måste det va, tror jag, för att den ska vara levande (informant 4).

Här kommer informanten återigen in på komplexiteten mellan tradition och nyskapande.

5.2 Syfte och mål med ensemblespel

Syftet med ensemblen är just att spela ensemble och musicera tillsammans enligt alla informanter. Det är ett ändamål i sig själv som anses fullt tillräckligt för några av lärarna. Att känna glädjen i att musicera tillsammans och att eleverna ska bli bättre på att spela ensemble rent musikaliskt nämns också som mål av alla informanter.

Informant 1, 3 och 5 lägger stort fokus vid att eleverna ska bli bra på att spela ensemble ur ett kommunikativt perspektiv och att de ska utvecklas på ett personlighetsmässigt plan.

¹³ ett folkrockband

¹⁴ se avsnitt 5.4 om arrangering

De pratar om de resultat som en bra ensembleundervisning och en ensembles gemenskap kan ge i form av allmänmänskliga kvalitéer. Eleverna ska ha roligt och musicera tillsammans och genom det känna att de växer och utvecklas som person och blir mer självsäkra. Den största vinsten ligger i en personlighetsutveckling som ett resultat av gemenskapen i att spela ensemble, att skapa tillsammans, att ha roligt och att känna stolthet över det man gemensamt skapar. Målet för informant 3 i sin lärarroll är att successivt göra gruppen så självständig som möjligt och att de i slutet av ett projekt, som sträcker sig över en längre tid, ska kunna åka ut och spela och arrangera konserter helt själva.

Informant 1 poängterar att det inte är själva momentet att bli en duktig t.ex. violinist som är det viktiga, utan att lära sig ett förhållningssätt, som man sedan kan applicera på vad som helst i livet. Fokus ligger på att lära eleverna att ta ansvar för sin egen inläring och få dem att förstå att de kan lära sig vad som helst. Utmaningen ligger i att lära sig hur man gör, och att göra det till en lustfylld upplevelse. Detta kan bestå av moment som att öva upp sin koncentration, kommunicera sina behov, öva upp sitt lyssnande och reflektera över sin egen funktion i gruppen.

Du ska inte bli bra på att kunna en massa låtar, utan du ska bli bra på att läsa spel.
Du ska förstå det dom andra spelar samtidigt som man spelar själv egentligen, om det är hög nivå på det. Och sen ska du spela någonting apropå det (informant 1).

Musikaliskt fokuserar informant 1 på själva samspelet, att man ska kunna kommunicera musikaliskt med sina bandmedlemmar. För detta krävs att man lär känna sina medmusikanter musikaliskt och övar på att föra och följa, något som även informant 5 arbetar mycket med genom olika samspelsövningar. Informant 5 fokuserar också på att medvetandegöra musicerandet. Informant 5:s mål är att göra sina elever så självständiga som möjligt genom att fylla igen deras eventuella kunskapsluckor och genom att träna dem i att skaffa sig frihet till musiken och medmusikanterna. De ska bli självgående och kunna skapa egen musik.

Jag vill att dom ska veta varför dom spelar. Om dom inte redan har en medvetenhet, så vill jag att dom ska skaffa sig det, för att det har, för mig i alla fall, alltid varit nyckeln till att bli bättre... .. att man är närvarande, att man verkligen är närvarande. Verkligen lyssnar på varandra och inte gör någonting på rutin (informant 5).

Informant 1, 3 och 5 talar här mycket om reflektion, både att medvetandegöra själva samspelet och vikten av att lyssna in sina medmusikanter. Att veta varför man spelar och vad man vill förmedla musikaliskt nämns som viktiga aspekter.

5.3 Undervisningsmetoder och undervisning i praktiken

Alla informanter är eniga om att det är viktigt att komma till ett gemensamt musicerande fort och att få alla deltagare involverade i processen så mycket av ensemblen som möjligt.

Det är det viktigaste, att man får en känsla för musiken i kroppen med en gång, när man ska spela ensemble, och när man ska lära ut nåt i ensemble. Att man bjuder dem på det med en gång, så att det inte blir den här milsträckan till musiken, och massa prat eller massa förklaring (informant 5).

Två av lärarna pekar på vikten av att jobba med material som man själv verkligen tycker om. Att se till att ha riktiga hits att lära ut vid första mötet med en ny grupp är det bästa sättet.

... att välja en enkel svängig melodi där man kan kompa med max 2 eller 3 ackord. Och då brukar schottisen vara tacksam, eller en enkel polska, då kan man testa nån också. Då märker jag direkt att ok, nu kan jag köra på lite mer här, men den där gitarristen kan inte så många ackord, och då vet jag till nästa gång att då kan jag skraddarsy ensemblelåtar lite efter det (Informant 2).

Informant 2 och 4 talar om att när man gör något man verkligen tycker om själv lyser det igenom och smittar av sig på eleverna. För att uppnå ovanstående mål rent metodiskt brukar de börja med något väldigt enkelt musikaliskt som alla kan lära sig lätt, t.ex. ett riff, en enkel basgång eller ett ostinato. Melodin införs ofta först när alla har kommit igång och spela och fått känna svänget i musiken. Då lägger läraren på melodin genom att först spela den själv, medan gruppen spelar det tidigare utlärdade riffet, basgången eller ostinatot. Efter detta kommer själva melodiutläringen. Dessa metoder nämner informanterna främst i samband med att möta en ny grupp, men de verkar gälla även vid kontinuerliga möten. Upplägget som beskrivs ovan nämns även som en taktik att få alla elever involverade i processen under största möjliga del av lektionen. Detta görs för att undvika dötid, som lätt leder till bristande engagemang, att eleverna blir uttråkade och okoncentrerade.

Men om jag jobbar själv brukar jag göra så med melodin att de får pröva och sen om de känner att det är för svårt så får dom lyssna en stund då... ...men så fort jag har gjort en repris så lägger jag på riffet till det, om basisten och trummisen bara sitter och lyssnar medan jag lär ut melodin. Så lägger jag dom på riffet direkt så att dom får pröva det ihop så att det inte blir så lång väntan (informant 3).

Men det är min pedagogiska tanke att alla alltid är med på allt vi gör (informant 3). Man kan faktiskt bli bra på det där att skapa saker som gör att alla kan vara med och känna att dom faktiskt gör nytta (informant 1).

Undervisningsmetoden nämns även av de andra informanterna. Sammanfattningsvis kan man säga att kärnan för all undervisning är lite snack och mycket verkstad enligt informanterna.

Två av informanterna nämner ordet tröskelpedagogik. De övriga pratar om samma metod fast utan det begreppet. Tröskelpedagogik är just som det låter. När man ska börja en ny lektion stannar man på tröskeln, känner av dagsformen och stämningen hos sig själv och gruppen, och bestämmer först då vad lektionen faktiskt ska handla om. För informanterna handlar det inte om att vara dåligt förberedd, tvärtom poängterar alla informanterna vikten av att vara välförberedd. Att vara trygg i sin roll, och ha ett brett material på olika nivåer att ta till, innebär att man kan göra en avvägning och välja en annan väg än den planerade i stunden, om detta skulle behövas. Informant 2 säger att, även om tiden kanske bara räcker till att lära ut en låt, så ska man alltid ha förberett minst tre, en lite lättare och en lite svårare än den man tänkt i första hand, för att kunna anpassa sig efter situationen. ”Sen är det inte säkert att man hinner mer än en låt, men eftersom man inte vet nivån på gruppen är det viktigt att ha förberett olika svårt material” (Informant 2).

Tröskelpedagogiken handlar enligt informanterna om att vara öppen för impulser från gruppen och att låta deltagarna vara med och styra innehållet.

Och det är en balansgång att inte förlora sig i den detaljen och glömma bort hela sammanhanget. Och samtidigt inte vara för rigid, men jag hade tänkt såhär, för då tappar man kanske feelingen och magin som kan uppstå när man bara spontant råkar ramla över något som visar sig vara jättespännande (informant 5).

Informant 5 påpekar vikten av att inte låta sig dras iväg allt för långt åt något håll utan att hela tiden vara medveten om balansgången mellan att låta gruppens impulser styra och att få struktur och progression i arbetet. Man kan annars lätt hamna på villospår för långt från det man ska göra eller tappa den röda tråden i arbetet. Hon pratar även om att planera i långa linjer, dvs. att ha en plan för vad man ska uppnå t.ex. över en termin eller ett läsår. Man kan vara flexibel med ordningen, bara man ser till att hinna med alla moment menar hon. Informant 1 säger att han aldrig någonsin planerar sina lektioner. Istället förbereder han sig själv, så att han är redo att undervisa, läsa av gruppen, är uppdaterad och har funderat ut undervisningsmetoder. Detta gör han genom att fortbilda sig själv löpande genom att tänka, läsa, konserterna och åka på kurser och stämmor.

Informant 2 pratar om progressionen, att inleda, genomföra och avsluta en lektion och säger: ”Och så kan man jobba med svåra partier och misslyckas mitt i lektionen, men inledning och slut är skönt om det kan vara en lustfylld upplevelse”(informant 2). Svåra moment får gärna förekomma men man bör först få eleverna engagerade och intresserade, och ge dem en känsla av att lyckas, för att sedan arbeta med svårare partier. Det är viktigt att eleverna går från lektionen med en känsla av framgång. Informanten menar därför att man ska se till att

avsluta med något som eleverna klarar av, dvs. att avbryta arbetet med ett svårt moment i tid för att hinna göra en trevlig och lustfylld genomspelning innan man avslutar lektionen.

Informant 3 och 5 pratar båda om att få eleverna så självgående som möjligt. Aktivt deltagande nämns också som ett gruppdynamiskt moment där alla har en funktion och genom det stärks i sin självkänsla.

Och återigen mycket eget ansvar i den här ensemblegruppen, vilket de klarar av på gymnasienivå, absolut. Och det lärde vi oss också under tidens gång, att lägga mer ansvar på dem, att vi försökte göra mindre. För det blir de bara stärkta av, att få uppgifter eller att få ansvar (informant 3).

Informant 3 börjar med att styra ganska mycket och delegerar successivt allt mer ansvar till eleverna när de har fått redskap att klara av det. Målet är att bara vara en i gruppen i slutet av arbetsperioden. Viktigt är att våga ta ett steg tillbaka, och att lita på att eleverna klarar sig medan hon. Överlämnandet av ansvar sker först när eleverna fått verktyg att jobba med.

Tanken var att alla skulle våga improvisera så då gjorde vi det samtidigt, och sen så plockade vi ut några som hittade något som dom var nöjda med, eller, dom som ville fick spela upp, medan någon kompade, och sen när vi gick iväg i smågrupper så hade vi valt några av riffen som de skapade till då. Och så utifrån dem så gjorde de även egna ackordsgångar. Så blev det att, om dom var tre grupper, så blev det tre reprisar som vi satte ihop då (informant 3).

Att låta deltagarna styra innehållet handlar för informant 1 precis som för informant 3 mycket om att träna dem i att ta eget ansvar för sin inläring och sina behov. Endast eleven själv vet vad hen behöver och det kan vara svårt som lärare att gissa. Därför är det viktigt att det ges tid till frågor, förslag och önskemål, och att detta uppmuntras kontinuerligt. Många är enligt informant 1 dåliga på detta, efter alltför många år i en skola där egna initiativ och individuella behov bortprioriterats. Därför är detta något man hela tiden måste arbeta med, då förändring av vanor kan ta lång tid.

Informant 5 brukar lära ut ett grundmaterial och utifrån det får eleverna specifika uppgifter för att utveckla sitt ensemblespel genom att lyssna, leda och följa och att ta olika roller i ensemblen. Hon ser det som sin roll att hitta elevernas luckor och arbeta med att fylla igen dem eftersom många av hennes elever siktar på att bli musiker.

T.ex. förra året var det många som var väldigt drivna och aktiva, spelade i band och var ute och spelade och syntes mycket. Det de behövde var någon slags motvikt, i form av reflektion, enskilt och i grupp (informant 5).

Att ge studenterna uppgifter som gör att de måste bli medvetna om hur de gör, om de är nöjda med det sättet dom gör, om dom vill göra på något annat sätt, och bara

utforska det. Så att man sätter igång deras processer så att de får växa utifrån där de är (informant 5).

Detta, menar informant 5, handlar mycket om närvaro. Att till exempel verkligen titta på den som lär ut en låt, att inte sitta och fokusera på sig själv och titta ner utan att med både fokus och blick hela tiden vara delaktig i det som händer.

Informant 1 betonar extra noga vikten av att göra det svåra lustfyllt, genom humor och skratt, och att samtidigt våga ta sig an ett problem på ett seriöst sätt, t.ex. ett svårt tekniskt moment. Om en elev istället för att bli frustrerad eller blockerad när den stöter på svårigheter kan se det som något intressant som kan erövrats genom övning, intresse och fokus, blir inlärandet av svåra moment plötsligt till något lustfyllt och triggande. Informant 1 använder ofta humor som ett redskap att få distans till sig själv när man kör fast. ”Sen har vi det där med humor. Man kan inte hoppa över det. Man måste ha ventiler som kan öppnas när det blir, om det blir, otrevligt, i någon mening, lite eller mycket”(informant 1). Detta förhållningssätt kan sedan appliceras på alla möjliga situationer i livet. Att lära sig ett lustfyllt förhållningssätt till lärande och svårigheter skapar en grund för ett livslångt lärande menar han. Även informant 3 pratar om att skapa trygga ramar för lärandet i form av en god och tillåtande grundstämning i gruppen, med humor och självdistans som viktigt medel.

Det var ju det här med humorn igen, man kan alltid fnissa åt sig själv, om man har distans till sitt eget görande. Så kan man köra i diket, sen fnissar man åt det och så kör man upp igen. Det blir inte så dramatiskt helt enkelt. Och då tror jag att chansen att folket runt omkring ska trivas ökar (informant 1).

Att medvetet göra fel själv brukar jag göra ibland, för att dom ska våga göra fel, eller att jag inte är så perfekt. Alltså, jag spelar också fel och jag gör det öppet. Och att vi skrattar tillsammans. Alltså man skrattar inte åt någon utan man skrattar tillsammans när någonting blir galet eller någonting. Och så brukar vi prata om att det inte finns några rätt och fel. Utan det finns bara varianter (skratt). Det blev inte som du hade tänkt men det behöver ju inte någon annan veta (informant 3).

I detta sammanhang nämns även det pedagogiska i att som elev inte behöva stå i centrum när det handlar om ett för eleven svårt moment.

Du kanske la märke till i morse ... det där som vi pratade om i går kväll, det här med strängväxlings mönster, då hade jag sån tur kan man säga så att det var någon annan som frågade. Och då var ju det väldigt lyckat. Då får man ta det där ett varv till (informant1).

Här pratar informanten om en situation där en elev blev väldigt frustrerad över att inte förstå ett speltekniskt moment. Eleven gick frustrerad från lektionen. Morgonen efter frågade en annan elev om samma moment. Genom att ge ytterligare en genomgång, nu med en annan

elev som den undrande i fokus, kunde förstnämnd elev ta till sig kunskapen då hen inte behövde vara den som inte förstod. Det kan som elev vara lätt att gå i försvar om man står i centrum, som den som inte förstår, säger informanten.

För informant 1 ligger även mycket av fokus i klassrummet på att skapa struktur för inläring, att lära sig om inläring och om hur en vetenskap blir till kunskap. ”Du ska kunna spela det både bakåt och framåt även om jag skulle väcka dig mitt i natten och be dig göra det”(informant 1). Genom att lära sig saker från flera olika håll, gör det inget om ett moment brister berättar informant 1. ”T.ex. om jag blir nervös och inte kan tänka när jag ska spela konsert så kan jag fortfarande spela på rutin. Då kan jag slå på autopilot och ingen mer än jag behöver märka något” (informant 1). Rent metodiskt arbetar informant 1 med detta genom att först repetera en övning tills alla kan den utantill. Sedan lägger han till ett ytterligare moment, t.ex. ett stråkmönster eller en dynamisk förändring. Effekten blir ofta att de flesta inte längre klarar föregående moment lika bra när det ska kombineras med något ytterligare. Ytterligare övning krävs då. När man kan momenten i kombination, ändrar man något igen, t.ex. börjar bakifrån eller spelar omläggningar i ackorden. Återigen försämras då kvalitén på framförandet. För varje moment man lägger till befästs kunskapen allt mer och möjligheterna till variation ökar.

Att ha ett tydligt mål att jobba mot nämner informant 3 som ett sätt att skapa motivation.

Vi kände också att det var viktigt att ha ett mål, att jobba emot, så att hela gruppen känner sig motiverade, och att hitta ett gemensamt mål som hela gruppen brinner för. Och då blev det att vi fick konsert på Ransäterlogen klockan 9 på kvällen på lördagen (informant 3).¹⁵

Att få spela i stora logen vid den tiden är stort. Informanten beskriver vidare att det skapade en enorm press på henne och den andra ledaren att ro i land ett helt konsertprogram. De försökte dock dölja svårigheterna för deltagarna. Konserten var en uppenbart bidragande anledning till att de lyckades få ihop ett så långt konsertprogram. Det ledde till att de vid senare tillfällen hade möjlighet göra andra spelningar. Informant 3 berättar även att gruppen tjänat in pengar genom spelningar. Vid ensemblens avslut, bestämde gruppen gemensamt att de ville använda de intjänade pengarna till att arrangera en konsert helt själva, med affischering, hyra lokal osv. Man kan av detta utläsa att lärarnas intentioner och mål lyckats, då eleverna verkligen arrangerade och genomförde en konsert helt själva som avslut.

¹⁵ Författarens kommentar: Ransätersstämman är en av de mest välbesökta stämmorna i Sverige av folkmusiker-eliten.

Informant 3 berättar att hon arbetat med ungefär samma grupp under 3 år. Det innebar att hon och hennes kollega kunde fokusera mer på annat än det rent musikaliska det sista året. Eftersom gruppen blivit ganska självgående musikaliskt, arbetade de istället mycket med scennärvaro, framföranden och presentationer med hjälp av bland annat olika teaterövningar. ”Att komma från, framför allt första året, så var det väldigt mycket nervositet på scenen. Tredje året när vi stod på scen, då var det bara glädje. Så att komma dit var också ett stort ... vårt syfte” (informant 3).

5.4 Komp och melodi och arrangering

”det är kanske banalt, men en grej som är genomgående i allt jag håller på med, det är att jag särskiljer inte rytm och melodi eller komp och melodiinstrument utan alla är bara musikanter” (informant 4). Informant 2 och 4 pratar båda om vikten av att sätta sig in i hur olika instrument fungerar, för att kunna instruera de instrumentgrupper man själv inte behärskar. Då kan man anpassa musiken till olika instruments möjligheter och begränsningar samt elevens kunskapsnivå genom att hitta verktyg att göra t.ex. en kompfigur enklare eller svårare.

Informant 5 har en lite annorlunda ingång som melodiinstrumentalist. Hon påpekar att hon har en svaghet i att inte kunna kompinstrumenten och att inte vara så bra på att harmonisera. Angående detta säger hon att det är viktigt att känna sina svagheter och erkänna dem samt att öva på att bli bättre på exempelvis harmonisering, eftersom det behövs. Samtidigt är det viktigt att fokusera på sina styrkor, för ingen kan kunna allt, och genom att göra det man är bra på så blir man en bra lärare, och så kan någon annan fylla i luckor där man själv brister. Informant 3 påpekar att det är väldigt fördelaktigt att vara två som hjälps åt med undervisningen av en grupp, en som är specialist på komp och en på melodi. Då kan man dela upp gruppen i vissa moment och arbeta mer grundligt.

Informant 1, 2, 3 och 4 påpekar att kompinstrumentalister sällan börjar sin musikkariär inom folkmusiken utan de ramlar ofta in på det senare i livet. De har därför ofta en genrebredd som enligt informanterna är till stor nytta när de arbetar som ensembleledare, arrangerar och musicerar. Informant 4 började med folkmusik ganska sent.

...Jag hamnade i det för att jag hörde en polska här och en schottis där och så skapade man musik utifrån det. Och just när det gäller att jobba med ensemble så tycker jag att för mig är det en jättestark fördel... så tycker jag att det är en jättefördel att jag har en sån bredd på materialet (informant 4).

Jag brukar börja med helt andra genrer. Jag brukar jobba med sambarytmer och med reggae komp. Och sen så får dom (lärarstudenterna) testa, vad skulle en sambarytm passa till, jo det skulle kunna passa till en halling, ett reggaekomp skulle

passa till schottis. Och så gör vi lite såna paralleller med andra genrer till folkmusiken (informant 2).

Informant 2 beskriver ovan hur han använder sig av andra genrer för att hitta på komp inom folkmusiken.

Så tror jag att det var fantastiskt betydelsefullt för dom ugandiska eleverna där, (på Ethnolägret) att när vi skulle jobba med polska så var det fantastiskt viktigt för dom att jag också hade jävla koll på västafrikansk musik. Det betydde mycket när jag skulle prata om en polska (informant 4).

Informant 4 visar i citatet ovan på hur kunskaperna i andra genrer även ger honom ett språk att kunna kommunicera med musiker från andra genrer. Liksom informant 2 använder sig informant 4 av rytmer och musikaliska element från andra musikstilar och kulturer. Det kombineras med ett värnande om det traditionella, att t.ex. låta melodin vara överordnad kompet, och att lägga in solo/duospel i arrangemangen.

Arrangering förhåller sig informanterna olika till. Det är också olika beroende på situation, som hur långt ett projekt är och vilka deltagare man har. Alla är eniga om att man vid första mötet med en ny grupp ska vara väl förberedd och ha med sig flera färdiga arrangemang, vilket tidigare nämnts. Hur de sedan går vidare är olika. Informant 4 utgår främst från arr och låtar som han har hållit på med innan. Informant 3 börjar med att presentera färdiga arr och låter sedan successivt deltagarna ta över allt mer av arrangeringsprocessen, för att de i slutet av en arbetsperiod ska vara helt självgående i arrangering och ibland även låtskrivande.

Första steget är att jag har det(arret) helt klart, andra steget är att jag har alla bitar klart, men dom får laborera med hur vi ska arrangera det. Och vad vi ska använda och när. Tredje steget är att de skapar. Vi kanske börjar med att de skapar ett riff, och att jag kommer med resten. Och sen i slutändan så får dom skapa allt själv. Då får de i grupper gå och göra melodier också (Informant 3).

Informant 2 jobbar på ett liknande sätt och skapar arren tillsammans med gruppen genom att först presentera olika arrangeringsverktyg och visa på olika arrangeringssätt och hur det kan låta, för att sedan låta deltagarna vara med och arrangera. Informant 1 säger: ”är man lite snitsig på arr så skapar man bra arr som gör att alla får en uppgift som dom klarar av. Som gör att det är kul.” Huruvida man ska göra arren ihop med eleverna eller ej, fortsätter han, beror dels på ledarens skicklighet att kunna göra arr ”on the spot”, och dels på gruppens skicklighet att ta instruktioner. Han berättar vidare om att svensk folkmusik inte har en tydlig funktionsuppbyggnad där alla vet vad de ska göra, vilket man har i många andra stilar. Informanten jämför med ungersk folkmusik. Där vet alla precis vem som leder och vem som ska göra vad. I Svensk folkmusik får man pröva sig fram lite enligt informant 1.

”Det intressanta med musik över huvudtaget, det är om du kan hitta någon slags spänning i det” (informant 4). Informant 4 använder sig mycket av att växla mellan att alla spelar tillsammans och att spela en och en eller två och två i undervisningen.

Och då är det skitfräckt och så är det stort när alla spelar. Och så gör man ett break, och så är det bara 2 fioler kvar, då är det skitfräckt. Och sen så är det lika fräckt när hela bandet kommer in igen, det där tricket kan du göra om i stort sett hur många gånger som helst (informant 4).

Att växla mellan känslan av att musicera alla tillsammans och att man som medspelare får lära sig att bli lyssnare på ett väldigt aktivt sätt skapar bra dynamik menar informant 4. Han påpekar att det är den starka upplevelsen att gå från litet till stort som är så fantastiskt med en stor ensemble.

Det där om man, som gitarrist t.ex. eller kanske blåsare eller nåt sånt, kan öva melodi så mycket och jobba så mycket med melodi att man kan ställa sig själv och spela en polska, och berätta hela historien, så kommer du vara så mycket bättre ensemblemusiker, du kommer ha så mycket mer förståelse för musiken. Du kommer kunna uppleva så mycket, även om du sen på ett gig kanske bara kompar (informant 4).

Här återkommer informant 4 till att även om man spelar i en ensemble måste man kunna alla delar av musiken själv. Det ska gå att ta bort alla utom en, och det ska fortfarande hålla, dvs. det är fullt nog med en melodi helt solo. Informanten nämner även att det ganska ofta inte fungerar såhär, utan att ensemblemedlemmarna känner sig vilsna när någon del försvinner. Informanten pratar om att förebygga genom växelspelsövningar för att arbeta bort denna svaghet hos ensemblemedlemmarna.

”om du lär mig en grej på gehör så händer det någonting, det är som den här viskleken. Och det tycker jag, det är en musikalisk parameter som är så viktig för folkmusiken” (informant 4). Vanligtvis använder sig ingen av informanterna av noter i undervisningen. Alla använder sig däremot i olika utsträckning av noter som ett minnesmaterial som delas ut efter lektionen, eller vid ett senare tillfälle om man inte har bestämt i förväg vad man ska lära ut/arbota med. Detta är dock ingen regel, ibland delas inget notmaterial ut alls. Vana folkmusiker, ser enligt informant 5 ofta inte någon nytta i noterna utan föredrar inspelningar som minnesmaterial. Gehörsmetoden går ut på att läraren förevisar och eleverna härmar, alternativt spelar tillsammans med läraren efterhand som de hittar tonerna.

Tre av lärarna nämner att om man är väl förberedd så har man alltid med sig allt material nerskrivet på noter och kan dela ut det om det är någon i en grupp som absolut inte klarar av att lära sig på gehör. ”Behöver Pelle noter så får man servera det, så att alla kan delta

efter sina förutsättningar” (Informant 1). Informant 5 påpekar att vid utbildning av blivande ensemblelärare delar hon alltid ut material, både i notform och i ljudande form. Även om studenterna själva inte är utbildade inom folkmusikgenren är det tänkt att de som framtida lärare ska kunna använda materialet i undervisning. Vissa av dem är dessutom väldigt notbunda påpekar hon.

Informant 1-4 pratar om vikten av att låta alla instrumentgrupper lära sig alla delar av musiken. Sedan, påpekar några av dem, är det inte alltid så att de spelar alla delar i ett slutgiltigt arrangemang, men det blir mycket bättre musik om alla deltagarna kan alla delarna. Ett komp blir inte lika intressant och samspelt om komparen inte kan melodin. På vissa instrument kan det vara väldigt svårt att spela melodier, t.ex. på bas, då kan basisten istället sjunga och sedan lära sig att sjunga melodin i huvudet, för att kunna kompa på bästa sätt. ”för att det är det det hänger på sen när man ska börja byta ackord. Då är det mycket lättare om dom har melodin också klart för sig” (Informant 2).

Och därför så jobbar jag så med t.ex. gitarristerna eller basisterna, att det är en självklarhet att alla arbetar lika mycket med melodin som fiolspelarna gör... Och omvänt när vi då kommer till rytmiska saker, tänka ackord, tänka basstämmor, tänka rytmiska figurer för att stötta och sådär, så är det lika viktigt och centralt uppdrag för den som spelar fiol eller sjunger eller tex. att slagverkare alltid får hålla på och jobba med att spela melodin....inte bara kompa (informant 4).

Vidare berättar informant 4 om vikten av att kunna melodin som kompinstrumentalist. Att folkmusiken är melodistyrd är informanterna eniga om. Det är därför det är så viktigt att även kompinstrumentalisterna kan melodin, och anpassar kompet till den. Informant 1 och 4 påpekar att det är viktigt även vid skapandet av ett arrangemang.

Alla bra komp, alla bra rytmfigurer, måste ha ett starkt släktskap med melodin. Om det är något rytmiskt typiskt i ett komp så finns det ju också i melodin någonstans. Det har sitt ursprung, om du tittar på en melodi, den berättar hela historien. Och då berättar den förmodligen också någonting harmoniskt... om du lyssnar på en melodi så skaffar du ju en slags grundplåt, ett grundschema för ungefär: här är tonika, här är subdominant. Det kan ju vara lite olika hur man uppfattar det men det finns ju ändå någon slags grundstruktur. Och den är ett utgångsläge (informant 4).

Informant 2 tänkte i början av sin folkmusikkarriär att det var en nackdel att spela gitarr eftersom den inte är ett typiskt melodiinstrument.

Jag kommer ju aldrig kunna leda fiolkurser eller sångkurser, som är mest vanlig om man tänker folkmusikworkshops. Men det som blev styrkan var just att jag hade gitarren och kunskapen om harmoni och rytmik... ...Sen har jag jobbat mycket med att kunna lära mig melodin och själva folkmusikgestiken (informant 2).

På samma sätt som ackordinstrumentalisterna ska kunna melodin påpekar de flesta informanterna vikten av att även melodiinstrumentalisterna får lära sig kompet och riffen.

... och lära sig baslinjen, eller lära sig kunna kompa ackordstonerna t.ex. eller ackorden. Dela ut 2 toner var till stråket, då blir det genast en snygg stråkmatta som kan ligga, och då får du höra hur det låter tillsammans med kompet när du lär ut gitarr och bas. Och då har man genast en idé till ett intro, eller kanske ett varv där det ska vara ett solo, eller ett varv där bara flöjterna spelar melodin och dom andra ligger på en stråkmatta. Den här stråkmattan kan ju bestå av en massa olika instrument, det kan ju vara elgitarr eller trombon som tar dom 2 tonerna också, men att gitarristerna gör sitt och pianot sitt (informant 2).

Informant 2 upplever att folkmusiker ofta har mindre kunskaper om själva rytmiken och metriken¹⁶ än den typiska rock- eller jazzstudenten. Detta kan bero på att folkmusiken är just melodibaserad, och att man kan hålla på ett helt liv med folkmusik utan att spela med kompmusiker.

För mina studenter, de är ofta ganska drillade med just melodispel och sång... Men vad gör du sen när du stöter på tre trummisar som aldrig har spelat folkmusik eller någon som har bas och gitarr som kommer från rocken melodin och sången kan vara i fokus men om man har de andra redskapen med hur du lindar in melodin med olika sorts harmonik, och sen använder rytmiken också som en stor del, då blir du aldrig satt på pottan utan du kan alltid hitta på olika saker för olika musiker (informant 2).

5.5 Ledarrollen och det sociala samspelet

Ledarrollen beskriver informanterna från olika synvinklar. Flera av informanterna beskriver det som en ständigt pågående process. Ledarrollen måste alltid anpassas till vilken grupp man möter. Informant 1 säger att man måste intressera sig för själva ledarrollen och att det är som med allt annat i livet, man blir bra på det man lägger ner tid på och intresserar sig för.

... att man skapar ett rum av trygghet. Alltså ett rum, där folk grundtrivs. Det där är ju en mognadsfråga och något man måste intressera sig för. Det här med att hantera människor rent allmänt. Jag tror inte att man blir bra på det på nåt annat sätt än att man intresserar sig för det (informant 1).

Informant 2 beskriver det som ett pågående sökande, vilken roll han som ledare ska ta i gruppen.

Där håller jag på och lär mig mycket själv fortfarande när jag är ensembleledare för en grupp, hur mycket ska jag ta plats och hur mycket ska jag släppa fram. Och det har jag stött på och gjort massa misslyckanden genom åren och då får jag lära mig,

¹⁶ puls och underdelningar

där skulle jag backat, och låtit dom spela lite själv och låtit dom fråga lite till. Men i vissa fall så är det eleverna själva som vill bli väldigt styrda, så där får man alltid vara lyhörd, det är svårt att ge generella regler. Jag brukar försöka fråga gruppen mycket, är det någon som har en låt nu som dom skulle vilja lära ut? jag har en låt här annars som jag skulle kunna ta, men om ni har någon som ni tänker så tar vi den först. Att man alltid lämnar frågan öppen men att man också har en backup plan, så att man inte står tomhänt (informant 2).

Informant 4 berättar att han alltid spelar med gruppen, för att det är det som är kul och det som håller lusten till lärarskapet levande.

Jag är alltid med och spelar. Ja, annars hade jag inte orkat. Det är det som gör att jag tycker det är kul. Jag spelar mig in, och visar hela tiden. Som t.ex. det här, nu spelar jag själv. Lyssna nu, nu berättar jag hela historien. Nu kompar jag själv, och nu ska jag ha hela svänget (informant 4).

Informant 2 pratar om att ur ett lärarperspektiv medvetandegöra processer. Det jobbar han på med sina elever på ensemblemetodiken.

Och då brukar jag väva in det i ensembleledningskursen också, att vi faktiskt analyserar varandra, när vi lär ut en rytm till varandra, så gör vi en liten analys av vad som skedde, och vad dom skulle kunnat göra annorlunda, skulle man kunnat guida den här rytmen på ett annat sätt..... Men också lite diskussion kring vad lärarens roll är, för det kan se så himla olika ut (informant 2).

Informant 3 pratar återigen om att involvera mycket glädje och skratt och att man skapar en avslappnad stämning på det sättet, och fortsätter:

Men absolut mycket att vara sig själv och bjuda på sig själv. För oss var det mycket att möta ungdomarna på deras nivå, att inte vilja att dom ska se upp till en, att bilda någon slags status, utan att ha inställningen från början att vara en i gruppen. Även om jag ser, många bitar är ju mitt ansvar som ledare. Men som jag sa också att jag mer och mer släpper på desto längre vi har jobbat ihop. Att dela ut ansvar och att låta dom bestämma saker också (Informant 3).

För informant 3 handlar det alltså mycket om självdistans, att våga lämna över ansvar och att skapa en bra stämning genom sitt sätt att vara.

6 Diskussion

Resultaten visar på en mängd olika aspekter som enligt informanterna är viktiga i arbetet med en ensemble. Sammanfattningsvis kan man konstatera att de intervjuade ensemblelärares målsättning är att på olika sätt skapa handlingsutrymme för sig själva och sina elever. Informanternas svar behandlar en rad olika aspekter av handlingsutrymme, som yttre ramar och förutsättningar, musikaliskt handlingsutrymme och handlingsutrymme i en sociokulturell kontext samt handlingsutrymme ur ett lärarperspektiv.

6.1 Musikaliskt handlingsutrymme

Det musikaliska handlingsutrymmet skapas på en rad olika sätt. De yttre ramar och förutsättningar som informanterna tar upp är: ensemblesammansättning, tidsspannet ensemblen sträcker sig över, den yttre kontexten, dvs. om det är en gymnasieensemble, folkhögskoleensemble, fristående projektensemble etc. samt ensembledeltagarnas och lärarnas förkunskaper. Till denna kategori kan man även räkna folkmusikens styrkor och svagheter, dvs. den genre det rör sig om och de föreställningar och traditioner denna innefattar.

Jag såg arbetet med blandade ensembler som en stor utmaning under min praktik. Jag trodde att mina informanter skulle bekräfta detta och ge en bild av hur en bra sammansatt ensemble skulle se ut. Samtliga informanter var istället mycket positiva till just skiftande sammansättningar. De menade att detta var det bästa med att jobba med just folkmusikgenren. Genren i sig skapar goda förutsättningar att kunna jobba med varierade sammansättningar menar de. Lärarna skapar sig, genom denna inställning, ett utökat handlingsutrymme och en stor möjlighet till kreativitet och ständig utveckling i sitt arbete. Den personliga inställningen till arbetet påpekar Houmann (2010) som en av de faktorer man kan använda för att minska eller utöka sitt handlingsutrymme som lärare.

Samtliga informanter har påpekat att folkmusiken är melodistyr. Detta har troligen sina rötter i spelmanslagen som var 1900- talets vanligaste ensembleform inom folkmusiken. I spelmanslagen spelade i stort sett alla melodin. Även spelmanstraditionen, där man som informant 4 påpekar, ska kunna stå själv i ett vägsäl och spela till folk som dansar, kan ge en förklaring till att melodin fått fortsätta styra även sen andra instrument blivit vanligare i genren. Som Lundberg och Ternhag (1996) och Ramsten (1992) skriver var det först i och med den stora folkmusikvågen på 1970- talet som man började använda sig av kompinstrument i någon vidare utsträckning. Att folkmusiken redan då hade en aktiv tradition av musicerande utan kompinstrument och med endast melodi och stämman som rådande ideal har förmodligen

påverkat att melodin fortsatt låtits vara styrande. Likaså kan man se ett samband mellan informanternas tankar om att komma till ett gemensamt musicerande fortast möjligt. Även detta ligger i traditionen och kan härledas ända tillbaka till de första allspelen i början av 1900- talet som Lundberg och Ternhag (1996) skriver om. Allspelen föregås inte av övning utan innebär ett gemensamt musicerande direkt.

I den framväxande ensembleform som nu blir allt vanligare, dvs. en blandad instrumentgrupp, ofta innehållande typiska pop och rock instrument som elgitarr, bas och trumset i kombination med traditionella instrument, har kompinstrumentalisterna en stor fördel, påpekar informanterna. Kompinstrumentalister är ofta insatta i andra genrer och vet hur man kan använda och arrangera för nytillkommande instrument. Som Strandberg (2006) skriver påverkar tillgången till olika instrument inläringen. Intåget av nya instrument i genren under 1970-talets folkmusikvåg påverkar därmed ensemblespelet ur ett sociokulturellt perspektiv, då nya instrument bidrar till nya utvecklingsmöjligheter. Kompinstrumentalister och de kunskaper de för med sig från andra genrer har därför förmodligen till stora delar skapat de kompstilar som idag används i folkmusikgenren.

En del av det musikaliska handlingsutrymmet består enligt Houmann (2011) av varje lärares ämneskunskaper. Att lära alla instrumentalister i en ensemble alla delar av musiken, som informanterna påpekar, syftar till att skapa bättre förutsättningar för de elever de utbildar. Om alla ensembleledare även på musiklejarutbildningen använder sig av denna metod kommer ensembleledning i den form som undersökts vara ett mer lättarbetat ämne för blivande musiklejarstudenter. De kommer då att ha en mycket bredare kunskapsbas att stå på från början, dock endast på sitt eget instrument. Slutsatsen av dessa resonemang är att man borde lägga större vikt vid att skapa en genremässig och instrumental bredd när man som folkmusiker utbildar sig till lärare. Denna bredd påpekar de flesta informanterna är mycket viktig i arbetet som ensemblelärare. De problem som kan uppstå vid metoden med utläring av allt till alla (se resultatkapitlet) löser några av informanterna genom att lära ut melodin med hjälp av sång, något som alla kan använda menar de. På detta sätt ger de eleverna ytterligare ett av de verktyg Strandberg (2006) menar är så viktiga att skapa/tillhandahålla för att utöka elevernas musikaliska handlingsutrymme. Som Houmann (2010) skriver i sin avhandling så innebär handlingsutrymme att man kan uppleva trygghet i relation till andra. Elevernas gemensamma kunskaper om musiken kan skapa en positiv känsla av makt, att kunna påverka, att kunna delta. Detta skapar förutsättningar för en bra gruppdynamik (Johansson, 2005). När man ska skapa arrangemang och alla instrumentalister kan alla delar av musiken får deltagarna en mu-

sikalisk frihet att ta olika positioner i gruppen och alla har tillgång till arrangeringsverktygen, dvs. de musikaliska delarna.

För lärarnas del är det viktigt att förbereda flera olika arr på olika nivåer när man ska möta en grupp för första gången. Detta handlar om att vara väl förberedd och kunna klara det inledande mötet på ett bra sätt, eftersom detta ofta påverkar elevernas inställning till det fortsatta arbetet. Som informant 2 påpekar, är det viktigt att eleverna i början och slutet av lektioner får känna att de lyckas. Detta kan man även applicera på ett längre förlopp med en ensemble, vilket t.ex. informant 3 pratar mycket om. Att vara välförberedd och samtidigt kunna vara flexibel är två viktiga delar för lärare enligt informanterna. Här kan man återigen se förberedda arrangemang som de redskap lärarna utökar sitt handlingsutrymme genom.

Informanterna pratar alla om den frihet man har i arrangering av folkmusik, att det inte finns några speciella normer för hur det ska låta. Man kan tänka sig att friheten skapas genom de nya begrepp folkmusiker och världsmusik som dykt upp de senaste 20 åren. Att det, som Lundberg och Ternhag (1996) skriver, blir allt vanligare att utövare i folkmusikgenren kallar sig folkmusiker istället för det traditionella ordet spelman, kan bero på att ordet spelman är tätt sammankopplat med fiolen och därmed kan kännas främmande för t.ex. en gitarrist eller saxofonist. Begreppet folkmusiker skapar en musikalisk frihet, då ordet inte bär på förväntningen att bevara eller förmedla en tradition på det sätt som ordet spelman gör. Världsmusik är en ny genre som inte heller för med sig några traditioner om utförande eller sound. Den syftar bland annat till en specialisering av möten med nya musikstilar och gränsöverskridande musik (Göteborgs universitet, (n.d.)). Det ligger inbyggt i ordet att man ges en frihet att blanda stilar. Begreppen kan räknas in i de redskap som Strandberg (2006) nämner som viktiga för utvecklandet av ny kunskap.

Som Thorsén (2002) skriver är det inte längre lika självklart vad som tillhör en viss kultur eller ej. Mycket av det informanterna ser som viktiga aspekter av ensemblespelet idag var förmodligen inte viktiga för 50 år sedan. Begreppen folkmusiker och världsmusik behövs därför för att spegla den utveckling av folkmusikgenren som skett genom t.ex. Ethnolägren (Ethno world, (n.d.)), som varit inspiration till ensemblegrupper som exempelvis GUF (Landstinget Gävleborg, (n.d.)) och World Wide Orchestra, som informanterna och andra ensembleledare inom genren undervisar i och som hänvisas till i intervjuerna.

6.2 Handlingsutrymme ur ett sociokulturellt perspektiv

Lärarna menar att ensembleformen skapar förutsättningar för eleven att växa som människa och att utvecklas musikaliskt i en positiv miljö. De påpekar vikten av att skapa ett tryggt rum

där eleverna kan utvecklas tillsammans och att skapa förutsättningar för att alla i en grupp ska få musicera på sin egen nivå och utvecklas därifrån. Ensemblen i sig skapar denna trygghet menar Lillienstam (2009). Att människan där kan växa och utvecklas, både musikaliskt och personligt, tenderar att ha ett tydligt samband enligt både informanterna och Lillienstam. Utifrån detta perspektiv kan man säga att elevens deltagande i en ensemble skapar den yttre ramen för en situation där eleven har chans att utöka sitt personliga handlingsutrymme, både på ett personlighetsutvecklingsplan och ett musikaliskt och socialt plan.

Informant 1 pratar om att skapa strukturer, tekniker och förhållningssätt till lärande på ett generellt plan. De tekniker och förhållningssätt han lär ut via musiken, kan eleverna sedan applicera på vad som helst i livet menar han. För informanten handlar det om att skapa en grund för det livslånga lärandet. Detta kan liknas vid Houmanns (2010) tankar om handlingsutrymme, där det för läraren handlar om att definiera sitt handlingsutrymme, för att sedan kunna utöka det genom förhållningssätt och kunskap. Informant 1 försöker utöka elevernas handlingsutrymme genom att lära dem att ta makten över sin egen inläring. För att kunna förmedla denna kunskap till sina elever påpekar han vikten av att hela tiden fortbilda och utbildar sig själv, för att hålla intresset och lusten vid liv, eftersom man som lärare förmedlar sin egen inställning till eleverna, vare sig man vill det eller ej. Informant 1:s svar pekar på att han är väl medveten om det informella lärande som hela tiden sker enligt Lave och Wenger (1991) och Strandberg (2005). Han försöker skapa en kreativ och lustfylld miljö för sig själv och sina elever att utvecklas tillsammans i. En bra lärare blir man enligt informanten genom att odla ett intresse för att läsa av människor och situationer.

Man kan se många likheter mellan populärmusikgenren och folkmusikgenren om man jämför resultaten med den forskning Green (2002) gjort på populärmusikers lärostilar. Många folkmusikgrupper är liksom populärmusikgrupper självlärda. För dem som har möjlighet att delta i någon av de lärarledda folkmusikensembler som finns är lärarnas mål ändå att grupperna likt Greens (2002) undersökta popgrupper ska bli helt självgående och inte behöva någon lärare eller ledare på sikt. Skillnaden ligger i att Greens (2002) undersökta grupper sällan har någon lärare alls utan är helt självlärda. Likaså började de undersökta ensemblerna i Greens (2002) undersökning spela på scen väldigt tidigt. Detta kan jämföras med informanternas idéer om att väldigt snabbt komma till ett gemensamt musicerande snarare än att öva långa perioder innan framförande eller ev. samspel, såsom ofta sker inom klassisk musik.

Informant 3 pratar om sitt ansvar som ensembleledare att skapa trygghet i gruppen och pratar då om sin roll i ensemblen utifrån en socioemotionell rollfunktion (Johansson, 2005). Hon utgår från en mer ledande stil och övergår successivt till en allt mer stöttande och obser-

verande lärarstil (Johansson, 2005). Det gruppdynamiska ansvar hon tar gör hon genom att själv ta rollen att ibland medvetet göra bort sig, t.ex. spela fel, och att prata om att det egentligen inte finns några fel, utan bara variationer. Med glimten i ögat skapar hon en norm att det är ok att spela fel och att man gemensamt kan skratta åt det. Informant 3 skapar alltså genom sitt eget agerande en norm om hur gruppen ska förhålla sig till musicerandet. Genom att med eget informellt handlande förebygga att andra eventuellt självcentrerade rollfunktioner i gruppen skapar negativa normer skapar hon ett tillåtande klimat (Johansson, 2005).

Både informant 1 och 3 tar till humor och skratt som ett sätt att skapa den goda miljön i gruppen. De pratar om att ha en självdistans och att kunna bjuda på sig själv. För dem handlar normsättandet om att skapa ett tillåtande och stödjande gruppklimat. Förebilden, att genom den informella rollen skapa normer genom att vara en i gruppen och utöva aktivt ensemblespel inifrån gruppen, stöds av Strandbergs tankar att eleven lär bäst genom medagerande och aktivt deltagande (Strandberg, 2006).

Som informant 5 påpekar påverkas det arbete man behöver göra i en grupp av den undervisningssituation man befinner sig i, tex. åldersgrupp och skolform. Informant 3 arbetar med ungdomar i gymnasieåldern. Hennes idé om upplägg följer tydligt det upplägg Johansson (2005) beskriver, att gruppen behöver mycket styrning i början, för att sedan bli allt mer självgående. Avslutet, som enligt Johansson (2005) åter kräver mer styrning, stämmer delvis med informantens avslut. Hon avslutar med konserter där gruppen får framföra sitt material. Informantens mål är dock att gruppen ska vara helt självgående i slutet av en längre arbetsperiod. Därmed kan man säga att informant 3:s tankar om styrning här skiljer sig från Johanssons (2005). Alla informanter verkar eniga om att målet är att ensembledeltagarna genom de verktyg de får ska bli självständiga musiker som är bra på att jobba i grupp.

Genom att hela tiden involvera alla i gruppen, minimerar man chansen att folk sitter och övar för sig själv och plinkar på sina instrument. Det brukar vara energikrävande och koncentrationsstörande för grupper påpekar informanterna. Man undviker därmed vissa risker för att det ska uppstå irritation inom gruppen. Mindre energi behöver på så vis läggas på att lösa konflikter. Likaså kan det få många gruppdynamiskt positiva effekter på en grupp eftersom man tar bort störningsmoment. På detta sätt kan man alltså undvika att ge de självcentrerade rollfunktionerna som Johansson (2005) skriver om utrymme.

6.3 Ensembleledarnas pedagogik

Lärlingskap och situerat lärande

Ensembleledarnas pedagogik är inte uttalad. Informanternas svar visar dock på att det finns tydliga drag av mästare/lärlingstraditionen även om de ensembler informanterna beskriver oftast sker inom bestämda ramar, såsom olika skolformer, kommunala projekt, och fristående kurser. Att informanterna alltid spelar med sina informanter och, som informant 4 betonar, att han alltid försöker njuta av sitt musicerande tillsammans med eleverna, är ett sätt att skapa ett informellt lärande, där eleverna lär genom att musicera tillsammans med en mästare. Att alla informanter är aktiva yrkesmusiker bidrar också till mästare/lärlingstraditionen. Ensembleledarna skapar tillsammans med sina elever en ensemblespelssituation lik den de arbetar i inom sitt musikerskap som liknar det situerade lärande Lave och Wenger (1991) beskrivit. Att de sedan, som informant 3 berättar, åker ut och vistas i samma musikermiljöer och spelar på samma scener som lärarna gör i sin musikeryrkesroll förstärker ytterligare det situerade lärandet. Att låta eleverna ta del av de miljöer och situationer, som beskrivits ovan och i resultatdelen, handlar om att skapa förutsättningar för lärande genom aktivt deltagande (Strandberg, 2006). I detta fall handlar det om att låta eleverna skolas in i folkmusikvärlden med den trygghet och det stöd läraren och ensemblegruppen ger, i likhet med det sociokulturella lärande Strandberg (2006) beskriver. Eleverna kan till exempel inte lära sig buskspelstraditionen¹⁷, som ett nätverkande inom genren ofta inkluderar, utan att aktivt delta i den genom att vistas i miljön där det sker.

Lärarnas idéer är att ge redskap, genom att först lära ut färdiga arr, sedan låta eleverna sätta samman egna arr av givna delar, för att till sist låta eleverna göra egna beståndsdelar och sätta samman dessa till hela arrangemang. På detta sätt skapar lärarna en trappstegsmodell där eleverna successivt får allt mer ansvar efterhand som de har redskapen att klara det. Ytterligare ett steg läggs sedan på av vissa av informanterna där de övar eleverna i sceniskt framförande. Det sista steget, scenframförande, knyter ihop säcken och låter eleverna pröva att det de skapat duger för en publik. Denna metod skapar ett tydligt utvecklingsförlopp som enligt Strandberg (2006) är viktigt att tydliggöra för eleverna. Lärarna bygger en förväntan på nästa steg, hela tiden med ett tydligt mål i sikte.

¹⁷ På spelmansstämmor eller i andra sammanhang där folkmusiker möts, ställer man sig och spelar, tillsammans med folk man möter. Ofta står det folk i varje hörn, och varje buske, för att få lite avstånd till nästa buskspelargrupp.

Förnyande av genren och lärarmetoder

Det finns en lucka mellan den erfarenhet och tidigare utbildning som min och äldre generations folkmusiker upplevt och den arbetssituation som lärare i ämnet ofta möter idag. Som man kan läsa i de inledande kapitlena om ensemblespelets utveckling är det först de senaste 10-15 åren som undervisning av blandade instrumentgrupper har börjat bli vanlig. Därmed är de flesta nu aktiva folkmusiker som spelar fiol eller sjunger uppväxta i en annan tradition. Informant 2 påpekar att den musikaliska kunskap som studenter med rötterna i folkmusiken har inte räcker till för att kunna jobba som ensemblelärare i den form den allt oftare tar idag. Detta stämmer väl överens med mina erfarenheter och var anledningen till att jag valde att skriva om just detta ämne. Jag ville fylla igen mina egna luckor för att bli säkrare i min roll som ensembleledare. Kunskaperna bör enligt informant 2 därför kompletteras under utbildningen, därav informant tvås upplägg av metodikundervisningen för folkmusiker, se resultatdelen om komp/melodi och arrangering.

På samma sätt pratar informant 5 om att hitta och fylla igen elevernas kunskapsluckor, vad det än innebär. Många av de kunskaper som enligt informanterna behöver kompletteras hänger ihop med det instrument man spelar. Genom att använda det arbetssätt som alla lärare nämner, att alla deltagare ska lära sig alla delar av musiken breddar man elevernas kunskaper redan innan de påbörjar en eventuell lärarutbildning. På detta sätt förebygger man de problem som nu finns hos vissa lärarstudenter.

Gehörsmetoden

Alla informanter använder sig av gehörsmetoden i sin undervisning. Gehörsmetoden har alltid varit den rådande inom svensk folkmusik och de flesta utövarna förr i tiden kunde inte läsa noter (Ramsten, 1992). Även om många av dagens utövare är notkunniga och, som informanterna berättat, använder sig av noter som ett minnes- och dokumentationsmaterial är gehörsmetoden fortfarande rådande. Att folkmusiken fortfarande utövas på gehör kan sättas i samband med att samspelet står i centrum i genren. Som Ramsten (1992) upptäckte i intervjuer med aktiva folkmusiker på 1970-talet hade de flesta lärt sig folkmusik på egen hand, eller i varje fall inte på musikskolan där de lärt sig spela sitt instrument. Även idag är det vanligt att folkmusiken främst utövas utanför institutionerna även om det har skett en professionalisering sedan allt fler musikhögskolor startat utbildningar inom genren (Lundberg, Malm & Ronström (2000). Det finns stora likheter mellan folkmusikaliskt musicerande och Greens (2002) undersökningar av populärmusikers lärande, vilket nästan alltid sker genom gehörsmetoden.

Lusten att undervisa

Som tidigare påpekats spelar informant 4 alltid ihop med eleverna, för att hålla lusten uppe, som han säger, annars skulle han inte orka, även övriga informanter instämmer i detta resonemang. Detta stämmer väl överens med det Johansson (2011) kommit fram till angående lärares lust till arbetet och vad som får dem att trivas och må bra i sitt yrke. Samtliga informanter arbetar i enlighet med Johanssons (2011) forskning både som lärare/pedagog och som frilansande musiker. Flera av dem nämner även vikten av att bara arbeta med material/låtar som man själv tycker riktigt mycket om, dels för att lärarens motivation smittar av sig på eleverna, som tidigare nämnts, dels för att det är viktigt för lärarens egen skull och för att hålla uppe den personliga motivationen och lusten att undervisa. Eftersom samtliga lärare verkligen följer de forskningsråd Johansson (2011) belyser i sin skrift, kan man anta att det är tack vara dessa moment som lärarna väljer att fortsätta undervisa trots att de har en musikerkarriär som skulle vara nog att leva på. Undervisningen verkar inte vara ett andrahandsval för informanterna. De verkar tycka om och vilja fortsätta att undervisa.

6.4 Slutsatser och rekommendationer

Arbetet med att skriva den här uppsatsen har givit mig många nya synvinklar och insikter i vad jag själv som ensemblelärare behöver utöka mina kunskaper inom. Detta har för mig varit ovärderligt. Jag har valt att gå extrakurser i de delar jag tycker jag saknar. Jag har även fått ny inspiration i lärararbetet och känner att jag nu har fler och bättre redskap att använda mig av i min undervisning. De punkter jag har fastnat vid som speciellt viktiga i undersökningen är:

1. Att folkmusiken är melodistyrkt och att man därför alltid bör utgå från melodin även vid arrangering och komp.
2. Att alla ensembledeltagare i möjligaste mån ska lära sig alla delar av musiken. Detta ger en mängd olika fördelar. Eleverna får genom denna teknik möjlighet att förstå och kommunicera med andra instrumentalister i ensemblen på ett bättre sätt. Detta kan få positiva effekter även för gruppdynamiken. Den framförda musiken blir förmodligen bättre eftersom alla kan musiken bättre. Detta innebär utökad handlingsutrymme för både lärare, deltagare och ensemblen som helhet.
3. Det är viktigt att som ensemblelärare aktivt skapa positiva normer i gruppen. Man är som lärare ansvarig för det sociala klimatet i ensemblen och det är viktigt att vara en god förebild. Bra tekniker kan vara att använda sig av skratt och humor.

4. Att som ensemblelärare successivt delegera över ansvaret på ensembledeltagarna för att göra dem så självgående som möjligt.
5. Att musicera tillsammans med eleverna och att skola in dem i ensemblespelet genom att vara en god förebild, och att vara medveten om det informella lärandet och lärlingskapets fördelar.

Vissa av de aspekter som framkommit som viktiga kunskaper för ensemblelärare har fattats i min egen utbildning. Jag hoppas att jag genom uppsatsen kan uppmärksamma musiklärarutbildningen på dessa brister så att blivande lärarstudenter verkligen får undervisning i de olika moment som krävs i yrkesrollen. Även lärarstudenter skulle ha stor nytta av att läsa uppsatsen för att kunna få syn på de delar som kan vara bra att fokusera på under utbildningen.

Rostwall och West (1998) skriver om det nya kravet på musklärare att kunna verbalisera skeenden i musikundervisningen. Genom de 5 intervjuer jag gjort har jag upptäckt att man kan formulera ett antal aspekter som är grundläggande för ledning av folkmusikensemble i blandade instrumentgrupper idag trots att det är ett relativt nytt fenomen. Mina informanter har uppenbarligen funderat en hel del över detta. Några av dem gör/ har gjort det själva genom att pröva sig fram under många år. Vissa samarbetar med kollegor och når på så sätt förmodligen snabbare resultat i form av ökat handlingsutrymme då reflektion tillsammans med kollegor ökar utvecklingstakten (Houmann, 2010; Rostwall & West, 1998). Rostwall och West (1998) skriver att många musklärare och studenter värjer sig mot att verbalisera sin undervisning eftersom man inte ser några fördelar med det och tycker att det t.o.m. kan vara begränsande. De ifrågasätter hur man då som musklärare ska kunna dela med sig av sina erfarenheter och om vi ens vill det. Mina resultat visar på att det istället finns ett sug efter att sammanställa och tillgängliggöra den kunskap som finns. De jag pratat med vill som ensemblelärare kunna utöka sitt handlingsutrymme genom fortbildning och samarbete med andra aktiva inom genren. Detta kan och bör naturligtvis kombineras med den allmänna ensemblemetodik som finns tillgänglig och som kan räcka långt, i kombination med de grundläggande kurser i praktisk instrumentkunskap, dvs. grundläggande kunskaper i rock- och pop instrumenten som vissa lärarstudenter får under sin utbildning. Praktisk instrumentkunskap borde enligt de resultat jag kommit fram till i undersökningen vara obligatoriska för folkmusikstudenter med tanke på det arbetsfält de kommer att möta i sin kommande yrkesroll.

6.5 Metoddiskussion

Eftersom min uppsats endast tar upp ämnet ensembleledning ur lärarnas eget perspektiv har det under processens gång väckts tankar och en nyfikenhet till att komplettera intervjuerna med observationer och elevintervjuer. Detta skulle ge fler perspektiv på ämnet. Bland annat skulle man få en inblick i den faktiska verkligheten. Stämmer informanternas tankar överens med elevernas upplevda verklighet? Och stämmer det de berättar om sin undervisning överens med det de faktiskt gör i undervisningen?

Att provintervjun använts som en del av studien kan ha påverkat studiens resultat. Valet att inkludera den i undersökningen bygger dock på den, för ämnet relevanta, information som intervjun kom att behandla. Till största del behandlades samma ämnen i provintervjun som i de kommande intervjuerna och provintervjun gav svar som stämde väl överens med de andra informanternas. Den torde därför ha berikat snarare än ändrat resultaten.

6.6 Fortsatt forskning

Det skulle vara intressant att göra en jämförande studie mellan folk- och världsmusikensembler och populärmusikensembler eller jazzensembler. Likaså skulle det vara intressant att jämföra den utbildning i ensemblespel som folkmusikerna får vid olika utbildningsställen i Sverige för att se om dessa skulle kunna samordnas eller samarbeta på något sätt. Man skulle då kunna undersöka huruvida det skulle vara bra för utvecklandet av både lärarutbildningen och folkmusiken. Eftersom jag själv är violinist skulle jag vilja undersöka hur man kan utveckla enskild/gruppundervisning för folkmusikviolinister så att de har förkunskaper nog att fungera väl i en ensemble utan att ha kunskaper i något ackordinstrument. Informant 1:s metoder skulle kunna vara en grund för metodutveckling i fiolspel för blivande ensemblemusiker, och för violinister över huvud taget.

Folkmusik i dagens Sverige är förhållandevis okänt. Många vet inte hur dagens folkmusik låter och det kan ses som en smal genre. Mina informanter visar att de har en ganska klar bild över hur de ska gå tillväga när de jobbar som ensembleledare, men de har utarbetat sina metoder själva och tillhör en liten grupp välutbildade drivna musiker inom genren. Flera av de intervjuade påpekade just spelglädjen och förvåningen hos musiker från andra genrer som för första gången spelat i en folkmusikensemble. De hade påpekat hur snabbt man kom till musikens självaste mening, att musicera. Folkmusiken borde därför kunna vara en mer välanvänd metod än vad den är i skolor och olika musikverksamheter. Kan det bero på att blivande musklärare i andra genrer inte får del av de kunskaper som finns hos några få aktiva yrkesutövare? Läggs för liten vikt vid folkmusiken på musklärarytbildningarna, eller beror

det kanske på att folkmusiker är dåliga på att verbalisera och sprida sin kunskap som Rostwall och West (1998) påpekar?

Jag efterlyser härmed ytterligare forskning och metodsammanställning inom området för att på sikt skapa nya möjligheter för att kunna använda sig av folkmusik i olika sammanhang, och för att höja statusen på folkmusik i samhället.

Referenser

Ethno Sverige (n.d.) Ref. 7: Hämtat 2012-11-06 från Ethno Sverige: <http://www.ethno.se>

Ethno world. (n.d.). *Countries* Ref. 8: Hämtat 2012-11-06 från Ethno world:
<http://www.ethno-world.org/countries>

Green, L. (2002). *How popular musicians learn- a way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.

Göteborgs universitet. (n.d.) Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik. Hämtad 2012 den 29 oktober från:
http://www.utbildning.gu.se/program/program_detalj/?programid=K1MUG&focusid=VÄMU

Houmann, A. (2010) *Musiklärares handlingsutrymme- möjligheter och begränsningar*. Malmö Academy of Music. Lund, 2010.

Hård af Segerstad, H. Klasson, A. & Tevelius, U. (2007). *Vuxenpedagogik- att iscensätta vuxnas lärande*. Malmö: Studentlitteratur.

Johansson, K. (2011). *Musik, liv, glädje- lärares röster om undervisning, utveckling och utmaningar i högre musikutbildning*. Malmö: Holmbergs i Malmö AB.

Johansson, L. (2005). *Ensembleledning- Ledarskap i mindre musikgrupper*. Lund: Studentlitteratur.

Kultur i väst. (n.d.). *World wide orchestra*. Hämtat 2012-11-06 från kultur i väst:
<http://www.kulturivast.se/musik/world-wide-orchestra>

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Landstinget Gävleborg (n.d.) *Ungdomsverksamheter- Gävleborgs ungdomsfolkband- GUF*. Hämtat 2012 den 29 oktober från Landstinget Gävleborg: <http://www.lg.se/Landstinget-A-O/Tillvaxt-och-regional-utveckling/Kultur/Musik-Gavleborg/Ungdomsverksamheter/Gavleborgs-ungdomsfolkband---GUF/>

Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning- Legitimate peripheral participation*. United States of America: Cambridge university press.

Lillienstam, L. (2009). *Musikliv- Vad människor gör med musik- och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag. 2:a reviderade upplagan.

Lundberg, D. & Malm, K. & Ronström, O. (2000). *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Södertälje.

Lundberg, D. & Ternhag, G. (1996) *Folkmusik i Sverige*. Södertälje. Gidlunds Förlag.

Melén, Gustaf. (2009) *Folkmusiken på musikskolan då, nu och imorgon- vilka metoder använder fiolpedagoger i sin folkmusikundervisning på musikskolan?* Kungliga musikhögskolan i Stockholm. Pedagogiskt specialarbete 7,5 hp.

Nationalencyklopedin. (1991) *Etnisk anknytning*. Höganäs. Bokförlaget Bra Böcker AB.

Patel, R. & Davidson, B. (2011) *Forskningsmetodikens grunder- att planera, genomföra och rapportera en undersökning*, Lund: Studentlitteratur.

Nordin, L. (Författaren) *Fältstudier i flera olika spelmanslag samt på Linköpings folkmusikfestival 2012*.

Ramsten, M. (1992). *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950-1980*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, nr 27, 1992. Arne Tryckare AB.

Rostwall, A. & West, T. (1998) *Handlingsutrymme- om utvecklingsarbete i musikundervisning*. Stockholm. KMH förlaget.

Strandberg, L (2006). *Vygotskij i praktiken- Bland plugghästar och fusklappar*. WS bookwell, Finland: Norstedts Akademiska förlag. Första upplagan sjätte tryckningen.

Thorsén, S. (2002). *Världsmusik- musik med tid och plats för alla*. Häftet för kritiska studier. 234. 105-113.

Västra götalandregionen (2005, 1 april). *Världskulturmuseet på lördag: Premiärkonsert för world wide orchestra*. Hämtat 2012-11-06 från my newsdesk:
<http://www.mynewsdesk.com/se/view/pressrelease/93051>

Facebookgrupp (2012) *Svensk folkmusik*. Hämtat dec 2012-12-19 på
<http://www.facebook.com/groups/2644676144/?fref=ts>

Refererar till svar från: Falander. T, Frohm. C, Gudmundsson. P, Högstadius. A & Røjås. M.
Dec 2012.

