



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Masteruppsats i Musikpedagogik
Markus Tullberg

Lyssna och Lira!

En narrativ studie om ensemblespelets utveckling inom Svensk Folkmusik

Handledare: Eva Sæther

Abstract

This thesis examines the emerging scene of ensemble playing in Swedish traditional music from the beginning of the 1980s until present day. It is focused around eight interviews with some of the most influential musicians on the scene. All of them are still active today both as performers and teachers.

The theoretical framework is mainly based around two different standpoints; Narrative analysis and the concept of Legitimate peripheral participation as formulated by Jean Lave and Etienne Wenger. The narrative perspective gives the researcher a tool to understand the progression of the individual story while the theories of Lave & Wenger lend themselves well to analyse the communities of practise that appears in the interviews.

Communities of practises appear on many different levels and scales. The different bands are perhaps the most obvious community. This is a place for learning and evolving as a musician. There is also a very strong connection between the members of different bands. This makes it productive to view the members of the scene of ensemble playing as part of a shared community, a community that manifests itself through various musical collaborations.

The study gives an insight of how the concept of the contemporary traditional musician has evolved through the establishing of work process within the ensembles. The interviewed musicians share a collective idea about the musician as a flexible professional who is quick to grasp new musical situations and is prepared and competent to contribute in the process of creating musical arrangements.

The results open the door to many different speculations about topics such as the institutions of learning traditional music, storytelling as a mean to pass on knowledge and how the communities might keep evolving in the future. These topics could be the base of new studies.

1	INLEDNING.....	6
1.1	FOLKMUSIKENSEMBLE – EN INTRODUKTION	6
1.2	SYFTE OCH FORSKNINGSPRÅG	6
1.3	AVGRÄNSNINGAR.....	7
2	FOLKMUSIKEN OCH DESS UTBILDNINGSTRADITIONER.....	9
2.1	FOLKMUSIK I SAMSPEL.....	9
2.1.1	<i>Samspel före 1900</i>	9
2.1.2	<i>Allspel och spelmannslag</i>	9
2.1.3	<i>Spontan samspel</i>	10
2.2	FOLKMUSIKENSEMBLE I DAGSLÄGET.....	10
2.2.1	<i>Nordisk folkmusik som stilkoncept</i>	10
2.3	UTBILDNINGSTRADITIONEN I FÖRÄNDRING.....	11
2.3.1	<i>Institutionaliseringen mot bakgrund av en tidigare utbildningstradition</i>	12
2.3.2	<i>Folkhögskolor</i>	13
2.3.3	<i>Musikhögskolor</i>	14
3	SITUERAT LÄRANDE OCH NARRATIV TEORI	15
3.1	SITUERAT LÄRANDE.....	15
3.1.1	<i>Communities of practice (COP)</i>	16
3.1.2	<i>Från newcomer till old-timer</i>	17
3.1.3	<i>Abstraktion och generalisering av kunskap</i>	17
3.2	NARRATIV TEORI.....	17
3.3	ETT HERMENEUTISKT PERSPEKTIV	19
3.4	FORMELLT OCH INFORMELLT LÄRANDE	20
3.5	TEORETISKA REFLEKTIONER.....	21
4	METOD OCH DESIGN	23
4.1	UTFORMNING AV INTERVJUerna	23
4.1.1	<i>Urval av informanter</i>	23
4.1.2	<i>Pilotintervju</i>	24
4.1.3	<i>Analys av intervjuerna</i>	24
4.1.3.1	Narrativ analys.....	24
4.1.3.2	Författandet av texten om berättelsen.....	26
4.1.3.3	Teman	26
4.2	<i>RESONANT WORK</i> – EN VALIDERING AV NARRATIV ANALYS.....	27
4.2.1.1	Responsible.....	27
4.2.1.2	Rigorous.....	27

4.2.1.3	Respectful	28
4.2.1.4	Resilient	28
4.3	METODOLOGISKA REFLEKTIONER	28
4.3.1	<i>Min position</i>	29
4.3.2	<i>Informanternas namn</i>	29
4.3.3	<i>Genus</i>	30
5	RESULTAT: LIVSBERÄTTELSE	31
5.1	INFORMANTERNAS BERÄTTELSE	31
5.2	JONAS KNUTSSON	32
5.2.1	<i>Jonas berättelse</i>	32
5.3	PÄR MOBERG	34
5.3.1	<i>Pärs berättelse</i>	34
5.4	HÄLLBUS TOTTE MATTSON	35
5.4.1	<i>Tottes berättelse</i>	36
5.5	MATS EDÉN	37
5.5.1	<i>Mats berättelse</i>	38
5.6	SUSANNE ROSENBERG	39
5.6.1	<i>Susannes berättelse</i>	39
5.7	MIKAEL ”MICKE” MARIN	41
5.7.1	<i>Mickes berättelse</i>	41
5.8	JONAS SIMONSON	43
5.8.1	<i>Jonas berättelse</i>	44
5.9	ALE MÖLLER	45
5.9.1	<i>Ales berättelse</i>	45
6	RESULTAT: TEMAN	49
6.1	INFLUENSER	49
6.2	SAMSPEL	50
6.3	BESLUTSMÄSSIG STRUKTUR	51
6.4	ARBETET I ENSEMBLERNA	53
6.4.1	<i>Med melodin som grund</i>	53
6.4.2	<i>En koppling till dansen</i>	54
6.4.3	<i>Harmoniskt eller modalt</i>	55
6.4.4	<i>Funktioner i ensemble</i>	55
6.4.5	<i>Frihet i sin funktion</i>	57
6.4.6	<i>Mot en friare form</i>	58
6.4.7	<i>Ett metriskt pussel</i>	60

6.4.8	<i>Noter och gehör</i>	61
6.4.9	<i>Jakten på en större publik</i>	62
6.5	MUSIKERN	62
6.5.1	<i>Lyhörddhet och gehör</i>	63
6.5.2	<i>Förståelse för ensemblen</i>	64
6.5.3	<i>Teknik</i>	66
6.5.4	<i>Folkmusiker och spelman</i>	67
7	DISKUSSION	68
7.1	INFORMANTERNAS NARRATIV.....	68
7.1.1	<i>Ett tidigt sammanhang</i>	68
7.1.2	<i>Första kontakten med folkmusiken</i>	69
7.1.3	<i>Fördjupad inblick i folkmusiken</i>	70
7.1.4	<i>Den stora vreden – ett avgörande projekt</i>	70
7.2	COMMUNITIES OF PRACTICE	71
7.2.1	<i>Banden som communities of practice</i>	71
7.2.2	<i>"Nyfolksvängen" under 80-talet</i>	72
7.2.3	<i>Spelmansvärlden</i>	72
7.2.4	<i>Curriculum inom "nyfolksvängen" från 1980-talet fram till idag</i>	73
7.2.5	<i>Reproduction circle (reproduktionscirkel)</i>	74
7.2.6	<i>Mästarna och legitimering</i>	76
7.3	FORMELLT OCH INFORMELLT LÄRANDE I STUDIEN.....	77
8	SAMMANFATTNING, REFLEKTIONER OCH FORTSATT FORSKNING	79
8.1	SAMMANFATTNING	79
8.1.1	<i>Studiens generaliserbarhet</i>	80
8.2	REFLEKTIONER OCH FORTSATT FORSKNING	80
8.2.1	<i>Kollektiviteten</i>	80
8.2.2	<i>Institutionerna som communitys of practice</i>	81
8.2.3	<i>Trion som typensemble</i>	82
8.2.4	<i>Verksamhetsförlagd utbildning</i>	83
8.2.5	<i>Att utveckla en estetisk värdegrund</i>	84
8.2.6	<i>Min resa i irländsk och svensk folkmusik</i>	85
8.2.7	<i>Berättelser som förmedlare av kunskap</i>	87
8.2.8	<i>Några ord om begreppet communities</i>	87
9	REFERENSER	88
9.1	OMNÄMNDA SKIVOR	90

1 INLEDNING

1.1 FOLKMUSIKENSEMBLE – EN INTRODUKTION

För en professionellt aktiv folkmusiker i dagens Sverige är folkmusikensembeln ofta en given arbetsform. Musikern befinner sig därigenom i en musikalisk tradition som har rötter flera hundra år tillbaka i tiden men samtidigt är sprungen ur en relativt kort och intensiv period av musikalisk utveckling. Arbetet i en folkmusikensemble förhåller sig ständigt till denna tradition av ensemblespel och är även delaktig i att driva genren vidare. Samtidigt som nya generationer av musiker dyker upp på scenen finns de stilbildande musikerna kvar, inte bara som musikaliska ikoner utan som högst aktiva och drivande musiker. Inte sällan för de sina kunskaper vidare till yngre musiker som lärare på musikhögskolornas folkmusikutbildningar.

Det är som frilansande musiker och pedagog som jag under en längre tid umgått med funderingar kring musikens utveckling inom genren och vad som är målet för denna utveckling. Mina tankar har sträckt sig bortom mina egna direkta musikaliska sammanhang och kommit att röra sig i den musikaliska kontext som både utgörs av den samtida scenen men oundvikligen också står i relation till den utveckling som ligger till grund för vad folkmusikensembeln är i dag.

1.2 SYFTE OCH FORSKNINGSFRÅGA

Syftet med studien är att undersöka folkmusikensembeln ur ett musikerperspektiv genom att göra ett antal djupintervjuer med professionella folkmusiker. Forskningsfrågan som utgör ledtema för arbetet är;

Hur beskriver några professionella folkmusiker sin utveckling som ensemblemusiker samt arbetet i en folkmusikensemble?

Frågan är tvådelad och för att konkretisera arbetets utgångspunkt vill jag här dela upp den i två områden. Den första delen handlar om hur musikerna i studien ser tillbaka på

sin utveckling. Jag använder mig av narrativ analys för att titta på vilka episoder informanterna lyfter fram som betydelsefulla under berättelsens gång. Resultatet av den narrativa analysen blir dels separata livsberättelser vilka presenteras i kapitel 5 och dels ett underlag för diskussionen i kapitel 7.

Den andra delen av frågan berör arbetet inom de ensembler som musikerna medverkat i. Delfrågan inkluderar spörsmål om både konkreta arbetsmetoder och om processernas utveckling och förändring. Ur forskningsfrågan kan följande delfrågor brytas ut:

Vilka gemensamma teman kan utläsas från informanternas resonemang om arbetsprocesserna?

Hur har arbetsprocessen förändrats över tid?

Vilka egenskaper och färdigheter lyfter informanterna fram som viktiga i arbetet?

Hur beskriver informanterna att de förmedlar musik och musikaliska idéer till varandra inom ensemblerna?

Min förhoppning är att en läsare ska kunna ta del av några väletablerade ensemblermusikers erfarenheter kring musikalisk utveckling och använda detta som språngbräda för egna reflektioner kring både konstnärligt skapande och pedagogisk verksamhet. Jag hoppas också att studiens resultat ska kunna användas inom fortsatta studier kring folkmusikensemblens väsen. Genom att studera folkmusikensemblens utveckling kan även framväxten av en utbildningsideologi iakttas. Detta kan i sin tur utgöra en utgångspunkt för resonemang kring struktur och innehåll vad gäller folkmusikutbildningar.

1.3 AVGRÄNSNINGAR

Folkmusikensemble är på ett sätt ett svåränvänt begrepp. Det kan naturligtvis förstås som en grupp av musiker vilka spelar folkmusik tillsammans. Jag har dock valt att inrikta mig på den form av ensemblespel i folkmusiken vilken växte fram med start i det tidiga åttio-talet som en förlängning av sjuttio-talets folkmusikvåg. Det är i sig en svårdefinierad och föränderlig musikalisk genre. Trots detta råder det ändå en form av konsensus kring en kärna av ensembler som kan räknas till detta område och även en

mängd folkmusikrelaterad musik som de flesta skulle kunna hålla med om *inte* räknas hit. Problematiken uppstår alltså i gränslandet. Folkmusikensemblerna är till stor del experimentella och rör sig alltså ofta just i detta och andra gränsland. En definition skulle således inte kunna utgå från några fasta, tydliga musikaliska kriterier utan förmodligen grunda sig på antaganden om musikernas bakgrund, repertoarval eller i vilken kontext musiken så att säga ”händer”. Förmodligen används alla dessa kriterier vid en omedveten kategorisering av band som folkmusikensembler förutsatt att det överhuvudtaget är av intresse att göra en sådan indelning. Denna studie, som vilar på kvalitativa tillvägagångssätt, har utgått från informanternas egna definitioner. I intervjuerna har jag låtit ordet *folkmusikensemble* stå utan en närmare definition och alltså låtit informanternas egen tolkning legat till grund för hur de behandlat ämnet och vilka referenser de velat utgå ifrån.

Det framstår givetvis som frestande att gräva längre tillbaka och inkludera den spännande utveckling som skedde redan innan band som Filarfolket och Groupa formades. Det hade också varit intressant att ägna mer utrymme åt att undersöka andra former av musicerande inom folkmusiken såsom spelmanslag och spontant samspel. För att kunna behålla en linje i uppsatsen har jag dock ansett mig tvungen att göra denna avgränsning.

Vidare behandlar jag musicerande ur ett professionellt perspektiv. Samtliga av informanterna har varit stilbildande sedan lång tid och fortsätter även idag att driva utvecklingen av genren. Min ursprungliga tanke var att sätta detta i relation till musikhögskoleutbildningar på området. Detta finns på ett sätt inkluderat genom att lärare från folk- och världsmusikutbildningar på musikhögskolor i Sverige finns med. Däremot överlämnar jag studerandeperspektivet till en fortsatt studie.

2 FOLKMUSIKEN OCH DESS

UTBILDNINGSTRADITIONER

2.1 FOLKMUSIK I SAMPEL

Samspel inom folkmusiken har sett ut på olika vis under olika tidpunkter. Flera olika samspelsprinciper har också existerat parallellt och gör så även idag. Innan jag går in på studiens fokus - den moderna folkmusikensembeln - vill jag därför göra en kort tillbaka- och sidoblick för att presentera andra ensembleformer.

2.1.1 SAMPEL FÖRE 1900

Samspel inom folkmusik har rötter mycket långt tillbaka och har förmodligen alltid varit en bärande del av musikutövandet. Flera exempel ges i de korta biografierna som finns i verket Svenska Låtar (1922-1940/1978). Här läggs vikt vid vilka man musicerat med och under vilka omständigheter. Både läromästare och spelkamrater omnämns, inte sällan i dubbla eller skiftande roller. De flesta beskrivningarna rör samspel med ett fåtal musiker. Jan Ling (1964/1970) lyfter fram detta mindre format av ensemble i kontrast till den utveckling som sker i början av 1900-talet.

2.1.2 ALLSPEL OCH SPELMANSLAG

Nationalromantiken och det växande intresset för folkmusik ledde till dramatiska händelser i folkmusikens historia kring förra sekelskiftet. Flera olika initiativ togs för att bevara denna, vad fruktades vara, avklingande musiktradition. I vissa fall kan dessa initiativ gå under samlingsnamnet ”spelmansrörelsen” (Ternhag i Boström, Lundberg & Ramsten, 2010; Lundberg & Ternhag, 1996) Bland annat organiserades spelmanstävlingar¹ för att uppmärksamma och bevara folkmusiken. Detta medförde att en stor mängd spelmän samlades på samma plats vid samma tidpunkt, vilket i sin tur skapade möjligheter till nya former av större samspel. Möjligheter som naturligtvis

¹ Den första spelmanstävlingen genomfördes i Gesunda 1906 på initiativ av Anders Zorn.

utnyttjades. Otto Andersson beskriver uppkomsten av vad som kan kallas det första ”allspelet” (Ling, 1964/1970). Efter en spelmanstävling samlade han ihop alla deltagare och plockade upp några låtar som han visste att flera av de samlade musikerna kunde. Andersson noterade att vissa spelade melodistämman och andra sekunderade².

Spelmanslagen blev snabbt populära och fiolen var det klart dominerande instrumentet. Rättviks spelmanslag gjorde en inspelning av Gärdebylåten vilken fick mycket stor spridning och därigenom blev stilbildande för spelmanslag runt om i landet (Lundberg & Ternhag, 1996). Spelmanslag är ännu idag en mycket populär samspelsform och fyller både en social och pedagogisk funktion utöver den rent sociala. Spelmanslag kan även vara drivande bakom arrangemang som spelmanstämmor (Sigfridsson, 2009).

2.1.3 SPONTANT SAMSPEL

En central form av musicerande inom folkmusiken är det spontana samspelet, ibland kallat *Buskspel*. Detta kan röra sig om allt från två musikanter till en betydligt större grupp. Oftast väljs låtar utifrån de närvarande musikernas gemensamma repertoar men det är också en möjlighet att lära sig nya låtar. Denna form av musicerande förekommer på spelmanstämmor, festivaler, på fester, hemma i folks kök eller varhelst ett antal folkmusiker möts.

2.2 FOLKMUSIKENSEMBLE I DAGSLÄGET

För folkmusiker som har ambitionen att helt eller delvis livnära sig på sitt musikerskap utgör det samtida ensemblespelet en naturlig försörjningsgrund. Andra försörjningsgrunder är undervisning, kursverksamhet, solospel och medverkan i större produktioner.

2.2.1 NORDISK FOLKMUSIK SOM STILKONCEPT

Johansson (2009) undersöker relationen mellan den geografiska utgångspunkten och den samtida folkmusikens uttryck, med ett fokus på ensemblespelets utveckling de senaste åren. Grundtesen är att man sedan globaliseringen tagit fart allt oftare talar om

² Spela stämma eller ackompanjera.

en nordisk folkmusikgenre. Dels finns det flera gemensamma nordiska arenor³ och dels associeras de nordiska ländernas folkmusik ofta med varandra på en större, internationell marknad. Den autenticitet som den djuplodade, lokala förankringen förr betingade har idag till viss del ersatts av ett konstnärskap som legitimeras av en emotionell och spelteknisk äkthet. Detta samspelar med en accelererande professionalisering av folkmusiken.

Johansson (2009) ser fyra gemensamma trender och övergripande kategorier av ensembler inom den samtida nordiska folkmusiken;

- 1) Låtspel med ett gitarrbaserat och ackordorienterat komp, exempelvis Väsen (SE), Draupner (SE), Geitungen (NO).
- 2) Folkmusikaliska stråkensembler såsom JPP (FI) och Bowing 9 (SE).
- 3) Ensembler med sång som t ex Ranarim (SE), Svanevit (SE) och Tindra (SE).
- 4) Folkrockband som Hedningarna (SE), Garmarna (SE) och Gåte (NO)

Med uppställningen vill han visa på en gemensam utveckling och han ger också historiska och kulturpoliska belägg för sin tes. Han menar också att denna gemensamma utveckling samspelar med influenser från annat håll. I dagsläget ser vi en stark påverkan från bluegrass och country.

Som ett tydligt gemensamt stildrag ser han att musiken ofta är groovebaserad och bygger på tvåtakt eller jämn trectakt. Han menar att ensemblerna gör en medveten urvalsprocess som till viss del utesluter polskevarianter med asymmetrisk taktunderdelning. På ett mer detaljerat plan ser han också hur rytmiska och melodiska variationer går om intet i processen. De undantag han lyfter fram är Groupa och Frifot.

2.3 UTBILDNINGSTRADITIONEN I FÖRÄNDRING

Då utbildningsväsendet inom den svenska folkmusiken utgör en del av vad som behandlas i studien följer här en kort redogörelse för dess struktur samt en problematisering av debatten kring formella utbildningar inom folkmusik.

³ T ex Nordtrad (nätverk för högre folkmusikutbildning), festivaler och konserter.

2.3.1 INSTITUTIONALISERINGEN MOT BAKGRUND AV EN TIDIGARE UTBILDNINGSTRADITION

Begreppen formellt och informellt lärande är ofta förekommande i diskussioner inom musikpedagogik. Jag vill här lyfta in det perspektivet i min redogörelse för bakgrunden och belyser begreppen närmare ur allmän teoretisk synvinkel i kapitel 3.

I diskussioner angående den så kallade institutionaliseringen problematiseras ofta institutionernas påverkan på genren. Vid Folk- och världsmusikgalan 2012 hölls en paneldebatt under titeln ”Är det bättre att lära av näcken?”. Titeln på seminariet fångar den övergripande tematiken på diskussionen på ett bra sätt. Dels för att den ställer upp den institutionaliserade folkmusikutbildningen och de icke-institutionaliserade alternativen i ett motsatsförhållande och dels för att den illustrerar det icke-institutionaliserade alternativet med ett folkloristiskt väsen. Även om titeln på debatten var vald med humor sätter den ändå fingret på en underliggande problematik i diskussionen. Vad är egentligen formellt och vad är informellt, vad är modernt och vad är traditionellt, vad är naturligt och vad är konstlat? Innan jag går vidare vill jag därför stanna upp ett tag och titta på det där andra, det som inte är musikhögskoleutbildningarna, alltså den pedagogiska traditionen inom folkmusiken och dess samtida tillvaro utanför institutionerna.

I uppsatsen *Från träsko till lacksko* (Hansson & Lundbeck, 2011) gör författarna en jämförande studie mellan en akademiskt inramad undervisningssituation och en lektion mellan en far och en vuxen dotter i hemmet. Likheterna mellan situationerna är mycket stora och skillnaderna träder tydligast fram i språkbruk. Intentionen med själva undervisningen skiljer sig åt men detta avspeglas inte i nämnvärt i undervisningen.

I en undersökning av folkmusikens formalisering nämner Gunnar Ternhag (1994) att vi fortfarande lever med en bild av folkmusiken som något naturmytiskt väsen. Han visar också att även den folkmusikaliska värld som breder ut sig utanför institutionerna i hög grad är mycket formaliserad. Artikeln är intressant eftersom den antyder, i det här fallet, att diskussionen om formellt och informellt bör skiljas från diskussionen om institutionaliserat och icke-institutionaliserat.

I en artikel rörande det tidiga 1900-talets folkmusikrörelse, *Manifesta och latent ideologier om lärande inom svensk spelmansrörelse: historisk kunskap eller aktuell nutida diskurs?* (Brändström, Lilja & Wachenfeldt, 2012), blottlägger författarna en syn på pedagogiken inom folkmusiken där det autodidakta framhålls som den främsta och mest "äkta" sättet att lära sig spela folkmusik. Mycket tyder på att de åsikter som fördes fram under 1900-talets första årtionden var väldigt löst förankrade i en faktisk bild av de tidigare, traditionella utbildningsvägarna. Det är istället tydligt att de offentliga resonemangen var färgade av en ideologi där folkmusiken fick representera det naturliga och oförstörda. Artikeln är tankeväckande och det är tydligt att denna, för folkmusiken mycket speciella period, inte alltid är så väldigt långt borta. Ekon från den tidens tankar kan ännu höras i debatten.

Det är tydligt att den äldre lärlingsbaserade utbildningen, åtminstone till viss del, vilade på formella strukturer. Det finns exempel på antagningsprov för att få fiolundervisning (Karnell & Khyllberg, 1989) och kantorer och organister spelade en mycket stor roll som blivande spelmäns läromästare inom musik (Hammarström, 2004). Det fanns på många håll inskrivet i kyrkolagen att organister skulle kunna traktera fiol eller klarinett och kunna sköta musiken vid danstillställningar och fester. Det finns kort sagt tydliga belägg för att de utbildningsvägar inom folkmusiken som erbjudits i det förindustriella Sverige har varit formella och tydliga. Autodidaktik förekom visserligen, men främst då det inte fanns möjlighet att ta lektioner från en lärare.

Vid en kortfattad återblick på folkmusikens utbildningshistoria framstår det som att musikhögskoleutbildningarna inte så mycket är ett brott mot en tidigare tradition som en avvikelse från en nationalromantisk bild av hur man bäst lär sig spela folkmusik.

2.3.2 FOLKHÖGSKOLOR

Folkhögskolorna har en väsentlig roll i folkmusikens utveckling under 1900-talet. Redan 1911 startade Ingesunds folkhögskolas rektor, Waldemar Dahlgren så kallade spelmanskurser (Brändström, Lilja & Wachenfeldt, 2012). De utvecklades och 1926 kom de att ligga till grund för bildandet av Folkliga musikskolan Ingesund i Arvika. Sedan 1970-talet och framåt har denna roll utvecklats väsentligt. De har genom åren

bidragit till att fler fått en möjlig ingång till genren och samtidigt erbjudit en arena och mötesplats för musiker.

I skrivandets stund finns folkhögskoleutbildningar inom folkmusik på följande skolor; Ingesunds folkhögskola, Gamleby folkhögskola, Lunnevads folkhögskola, Malungs folkhögskola, Bollnäs folkhögskola, Skurups folkhögskola, Visingsö folkhögskola (enbart irländsk folkmusik), Sjöviks folkhögskola, Gotlands folkhögskola, Birka folkhögskola och Österlens folkhögskola. Därtill har Eric Sahlström-institutet en yrkeshögskola i fiol/nyckelharpa samt folkdans. Eftergymnasial utbildning inom folkmusik och folkdans ges också vid Musikkonservatoriet i Falun. Tillsammans utgör dessa utbildningar en viktig insats i dagens folkmusikutbildning (Moberg, 2009). De erbjuder möjligheter för musikintresserade att fördjupa sig förutsättningslöst i sitt musicerande och fungerar också som språngbräda för de som vill ta sig in på musikhögskolornas folkmusikutbildningar.

En folkhögskola som särskilt omnämns i den här uppsatsen är Skinnskattebergs folkhögskola, vilken huserade en folkmusikutbildning läsåret 1986-1987. Initiativtagare och lärare för utbildningen var Ale Möller.

2.3.3 MUSIKHÖGSKOLOR

Den första musikhögskoleutbildningen för folkmusiker startades 1976 på musikhögskolan i Stockholm (Rosen, 2010). Därefter har etableringen skett gradvis. Den första musikerutbildningen på området startade 1994, också den i Stockholm. Idag finns det möjlighet att läsa både musiker- och pedagogutbildningar inom folkmusik på ett antal musikhögskolor i Sverige; Musikhögskolan i Malmö, Högskolan för scen och musik i Göteborg, Musikhögskolan i Stockholm och Ingesunds Musikhögskola (enbart pedagogutbildning) (Rosén, 2010).

3 SITUERAT LÄRANDE OCH NARRATIV TEORI

Under planeringen och utförandet av studien har jag använt mig av ett antal teoretiska ståndpunkter. De kompletterar varandra och tillsammans formar de en utgångspunkt för att bearbeta och analysera materialet. Främst vilar den teoretiska ansatsen på två olika utgångspunkter. Den första behandlar situerat lärande och är utvecklad av Jean Lave i samarbete med Etienne Wenger. Den andra utgångspunkten är narrativ teori, ett mångfacetterat område med många olika inriktningar. Gemensamt för dem alla är deras fokus på berättelser. Jag har också inkluderat ett avsnitt om formellt och informellt lärande vilket är ett teoretiskt område som angränsar till Lave och Wengers teorier.

3.1 SITUERAT LÄRANDE

Genom studier av olika former av lärlingskap har Lave & Wenger (1991/2011) utarbetat en teoretisk ståndpunkt som utmanar vedertagna tankar om lärande och utbildning. I boken *Situated Learning – Legitimate peripheral participation* vänder sig författarna mot det traditionella sättet att se lärande som internalisering av kunskap. Bland annat ifrågasätter de bilden av en yttre och en inre verklighet. Istället förespråkar de ett synsätt av lärande som en ökande grad av deltagande i en kontext, *community of practice*. Att börja lära sig något nytt får effekten av att man kan delta i en ny aktivitet, först perifert och med tiden allt mer fullt ut. En fullärd person representeras då av en fullt aktiv deltagare i den aktuella aktiviteten. Förespråkarna menar att det blir tydligare att se både läroprocesser och kunskaper som något kontextbundet. De framhäver också lärandets sociala natur som något ofrånkomligt och menar att det innefattar ett gemensamt meningsskapande. På så sätt måste man se kunskaper som något organiskt och föränderligt istället för som statiska bitar av information som man inmundigar från ett smörgåsbord av fakta. Aktiviteterna pågår heller inte i slutna rum utan existerar parallellt genom en rad olika relationer. Dessa relationer både definierar och definieras av människor och på så sätt framträder också lärande som identitetsskapande.

3.1.1 COMMUNITIES OF PRACTICE (COP)

I Lave & Wengers (1991/2011, s. 42) text ges inte någon skarp definition av begreppet *communities of practice* (framöver förkortat COP⁴). I samband med de djupgående exemplen framträder idén ändå med klarhet. COP är den sociala fond vilken rymmer den aktuella verksamheten. Det kan vara ett fabriksgol, en akademisk institution, en symfoniorkester eller en golfklubb. Men man kan också skifta perspektiv och betrakta verksamheten från en högre höjd. Då framstår textilbranschen, universitetet, den västerländska konstmusikscenen eller hela golfhobbyn som communities of practices. På så sätt ingår man hela tiden i flera olika COP.

På många sätt ersätter, eller åtminstone kompletterar, COP synen på mästaren i en mästare-lärling relation. Lärlingen är så att säga lärling i förhållande till sin omgivning snarare än till en specifik mästare. Detta utesluter inte att det ändå kan finnas en eller flera mästare under lärlingens utbildning, men det är alls inte något som Lave och Wengers (1991/2011) teorier explicit vilar på. En viktig funktion som mästaren ändå besitter är att erbjuda lärlingen en naturlig plats i sammanhanget och därigenom en möjlighet till lärande genom legitimerat deltagande. Själva lärandesituationen placerar dem till stor del i relationen mellan andra lärlingar.

Att verka i en COP har sina egna, unika, uppsättningar av sociala regler och koder. Dessa kan i vissa fall bli skilda från den verksamhet som denna community of practice ursprungligen syftat till att främja. Ett exempel som förekommer i den ovan nämnda boken är en sådan institution där en stor del av utbildningstiden spenderas på att lära sig navigera och passa in i institutionskulturen snarare än att stärka sina färdigheter i det aktuella studieämnet. I takt med nya förutsättningar och att nya aktörer inlemmas i en existerande COP förändras också strukturen på sammanhanget. Det kan handla om nya idéer eller att ny teknik förändrar både verksamhetens praktik och sättet hur kunskapen förmedlas.

⁴ Communities of practice visade sig vara svårt att översätta på ett tillfredsställande sätt. Kontext är ett ord med för många tolkningsmöjligheter för att kunna användas.

3.1.2 FRÅN NEWCOMER TILL OLD-TIMER

När en adept först ingår i en ny COP tilldelas uppgifter som är välavgränsade och där konsekvenserna av ett dåligt utfört arbete är små. Generellt sett hamnar de nya adepterna i produktionens slutskede. Ett tydligt exempel kommer från Lave (2011) där hon studerar lärlingskap bland skräddare i Liberia. Uppgifterna som är aktuella för adepten handlar till stor del om att sy på knappar och färdigställa sömmar. De uppgifter som ligger tidigt i produktionen, som t ex att skära tyget efter mönster eller ta mått från kunder är handlingar vars konsekvenser är både stora och svåra eller omöjliga att rätta till i efterhand. Samtidigt får den nya lärlingen en intim relation med slutresultatet. Resan från lärlingskapets början till rollen som fullvärdig aktör kallar Lave och Wenger för *reproduction circle*. I slutskedet är man redo att själv ta emot lärlingar.

3.1.3 ABSTRAKTION OCH GENERALISERING AV KUNSKAP

Inom den institutionaliserade formen av utbildning sätts den abstrakta, generaliserbara kunskapen högt upp (Lave & Wenger, 1991/2011). Konsten att förstå övergripande teorier och att kunna greppa ett helhetsperspektiv är grundläggande mål i mycket av vår skolgång. Det kritiska momentet är sedan att kunna omsätta denna abstrakta kunskap i en specifik situation. I det situerade lärandet sätter man snarare fokus på det specifika och det praktiska. När lärlingen sedan upplever en annan specifik situation skapas ytterligare en pusselbit av helhetsbilden. Utan att uppmana till polarisering skulle man, om man hårdtrar resonemanget, kunna säga att kunskapssynen är den omvända från vår traditionella västerländska skolning. I det situerade lärandet kan därför berättelsen i vissa fall bli en viktig bärare av kunskap. Berättelsen ger insikter om specifika situationer som går utanför individens egen erfarenhet. På så sätt kan lärlingen bygga upp ett större referensbibliotek av verksamhetsrelaterad kunskap än vad han eller hon skulle kunna bygga upp genom egna upplevelser.

3.2 NARRATIV TEORI

Narrativ teori och metod är ett förhållandevis ungt ramverk för kvalitativ forskning. Även om dess historia sträcker sig något längre tillbaka i tiden, populariserades den under 1990-talet. Utvecklingen befinner sig är ännu i ett explorativt stadium och på så vis råder en viss begreppsförvirring (Johansson, 1999). Därför florerar många olika

tankar och utgångspunkter parallellt i det internationella vetenskapssamhället. (Johansson, 2004). Därtill är det ett tvärvetenskapligt synsätt och används inom discipliner som sociologi, etnologi, psykologi, medicin (Johansson, 1999). Det har visat sig vara en fruktbar utgångspunkt även inom musikpedagogisk forskning (Barrett & Stauffer, 2012). Jag gör här en sammanfattande genomgång om den narrativa teorin såsom jag kommer att använda den här. Jag har främst inspirerats av Johansson (2004) och Barrett och Stauffer (2012). Christer Johansson har också författat en introduktion till narrativ forskning som ger en inblick i den befintliga litteraturen på området (1999).

Grundtanken för narrativ teori är att berättande och förmågan att uppfatta narrativ är en basal mänsklig egenskap. Genom berättelser ordnar vi vår verklighetsbild och fyller erfarenheter och upplevelser med mening. Berättelser är också identitetsskapande och berättande återkommer som en självklar del när man ska förklara vem man är och varför. Johansson (2004) tar bland annat upp psykologen Jerome Bruners sätt att se narrativ förståelse som en grundläggande kognitiv förmåga vilken tillsammans med den paradigmatiske (logiskt-vetenskapliga) förståelsen bildar de två intelligenser utifrån vilka uppfattar vår omvärld (Johansson, 2004).

Ett centralt begrepp inom den narrativa teorin är *livsberättelse* (Johansson, 2004).

Den forskning som använder sig av livsberättelser undersöker ur olika aspekter/teman/perspektiv hur människor ger sina liv mening och skapar identitet. Här sätts människors egna tolkningar av sig själva i centrum, med all deras komplexitet och motsägelsefullhet. (Johansson, 2004, s.23)

Det är alltså informanternas upplevelser och tolkningar som är det intressanta i sammanhanget. Någon egentlig sanning bortom detta finns inte utan fokus ligger på beskrivningar av erfarenheter och den vikt som informanterna själva tillskriver olika episoder i sitt liv. På så sätt vilar den narrativa teorin på en socialkonstruktionistisk syn på kunskap som socialt situerad (Johansson, 2004).

Även konstruktionen av berättelsen i sig är socialt situerad. I detta fall berättas den i förhållande till givna förväntningar och med en åhörare, jag själv. Det går aldrig att bortse från den faktor som intervjuaren/publiken spelar in på hur berättelsen läggs fram. Givetvis förekommer det följdfrågor i linje med formatet för en semistrukturerad

intervju (Kvale, 2009) som jag går igenom i kapitlet för metod. Men i samspelet mellan informant och intervjuare manifesteras också min egen förförståelse (Svenning, 1997) på ett tydligt sätt i form av nickningar, bekräftelse på att man har förstått och kroppsspråk. Man ska därför ha i beaktande att det som sägs under intervjuerna har formen av informantens subjektiva tolkning av sin egen historia i förhållande till intervjutillfällets förutsättningar. Johansson (2004) skriver om detta utifrån perspektivet att berättandet är en *performance*.

Begreppet *narrativ* har ingen självklar betydelse (Johansson, 1999). Jag håller mig här till definitionen av narrativ som ett analytiskt verktyg genom vilket man kan betrakta berättelser. Medan informanten står för berättandet kan forskaren utläsa narrativ genom en analytisk process. Narrativet består då av delar av berättelsen; *intriger*, *vändpunkter*, *epifanier* och *teman*. Intrigen är det övergripande mönster som sätter de separata händelserna i ett större sammanhang och därmed skänker dem en djupare mening. Episoderna förhåller sig *temporalt* och/eller *kausalt* till varandra. En intrig måste vara tematiskt ordnad (Johansson, 2004) med ett eller flera teman vilka därmed bestämmer vilka episoder som är aktuella att inkludera i analysen. Vändpunkter är de tillfällen som varit avgörande för hur livet artar sig. Det kan vara omstörtande *epifanier* som delar upp livet i före och efter, men man kan också uppmärksamma mindre upplevelser vilka ändå har betydelsefull bäring på kommande episoder.

3.3 ETT HERMENEUTISKT PERSPEKTIV

Den hermeneutiska tolkningstraditionen erbjuder både en teoretisk plattform och en metodologisk ingång vilket gifter sig väl med ovanstående teoretiska områden. Hermeneutiken har rötter i antiken då den användes för att tolka texter av författare som Homeros. Flera tänkare har vidareutvecklat hermeneutiken från antiken fram till våra dagar. Flacius (1520-1575) utvecklade ett sätt att bruka hermeneutikens tolkningslära för att förstå bibeltexter och kan sägas vara pionjär inom den moderna hermeneutiken. Hans metod byggde på en växelrörelse mellan del och helhet och lade grunden till det som senare skulle benämnas som den *hermeneutiska cirkeln* (Ljungar-Chapelon, 2008). Detta centrala verktyg i tolkningsarbetet beskriver ett förhållande mellan läsaren och en text vilken syftar till att skapa en djupare förståelse för textens mening. Målet är att gå bortom den första, ytliga förståelsen och nå en insikt om textens mening och betydelse.

När man börjar läsa en text sätter man per automatik det första avsnittet i relation till en tänkt helhet, även om man i det stadiet ännu inte har kännedom om den. Denna provisoriska kontext förändras allt eftersom man läser fler delar vilka då kastar ett nytt ljus på avsnitt som man tidigare läst. Denna pendelrörelse betecknas som den hermeneutiska cirkeln (Fry, 2009).

Schleiermacher (1768-1834) betonade vikten av att förstå en text utifrån dess egen historiska kontext. Han menade att det finns en tolkningsmässig fallgrop om forskaren oreflekterat använder ett perspektiv färgat av sin egen samtid. Detta kan ha bäring på förståelsen av enskilda ord, fraser eller meningar, men kan också ha med en kontextbunden världsbild att göra vilken direkt eller indirekt kan påverka texten. Målet är att så långt det går få sin egen *förståelsehorisont* att smälta samman med den kontext i vilken textens författare befann sig i. Samma princip kan sägas gälla i samtalet mellan två människor (Fry, 2009).

3.4 FORMELLT OCH INFORMELLT LÄRANDE

De studier av lärlingskap som Lave och Wenger (1991/2011) använder sig av när de utarbetar sina teorier om situerat lärande visar att det är en utbildningsväg som är kantad av givna förutsättningar. De behandlar alltså situationer utanför utbildningsinstitutioner, vilka ändå är formella i sin struktur. Detta kan tyckas vara en paradox i förhållande till en traditionell syn på formellt och informellt lärande. Därför kan det vara intressant att lyfta in ett teoretiskt perspektiv som behandlar just parförhållandet formellt och informellt. Folkestad (2006) ger en sammanfattning av forskning kring detta perspektiv där han sätter upp fyra olika sätt ur vilka man kan betrakta och definiera formellt och informellt lärande.

1. Situationen, alltså den fysiska inramningen av lärandet. Här fokuserar man på frågan huruvida lärandet sker det inom väggarna på en institution eller inte? Detta betraktelsesätt lyfter fram motsatsförhållandet mellan skolad och icke skolad.
2. Lärandeform. Traditionellt sett har man inom forskningen betraktat utläring via noter som formellt och gehörsbaserat lärande som informellt. Detta perspektiv har nu i princip upplösts. Som jag nämnde i tidigare avsnitt kan man se formella strukturer även i gehörsbaserad undervisning. Sæther (2003) ger i sin avhandling

ett slående exempel på hur gehörsbaserat lärande bland jalis i västafrika är strikt formaliserad.

3. Ägandeskap. Vem som besitter initiativet i situationen och hur detta artar sig kan vara ett förtjänstfullt perspektiv när man definierar formellt och informellt. Då tittar man på frågor om vem eller vilka som beslutar om hur agendan ska se ut, eller när och var undervisningen sker.
4. Intentionen är en viktig parameter när man betraktar en situation utifrån perspektivet om formellt och informellt. I ett exempel hämtat från musiken kännetecknas en formell undervisningssituation av att fokus ligger på att kunskap ska förmedlas eller att en viss färdighet ska utvecklas. Om intentionen snarare är att spela för att ha kul är situationen snarare att betrakta som informell ur ett lärandeperspektiv.

Ovanstående punkter är en summering av de perspektiv som använts inom forskningen och är vare sig dikotomier eller förutsättningar för varandra. Det finns inte heller något nödvändigt motsatsförhållande mellan det formella och det informella utan de bör betraktas som två poler emellan vilka man ständigt rör sig på ett kontinuum. Utifrån ett holistiskt lärandeperspektiv kan det dessutom vara så att båda pågår samtidigt. Om man får en formell undervisning inom västerländskt pianospel kan man samtidigt få kunskaper om exempelvis musikhistoria, bokföring, skattesatser på bensin eller vad som helst som diskuteras i anslutning till undervisningssituationen. Även i uttalat informella sammanhang kan man också hitta formella strukturer av lärande.

3.5 TEORETISKA REFLEKTIONER

Valen av teoretiska perspektiv är sprungna ur studiens fokus och natur. Jag är intresserad av att betrakta folkmusikensemblens utveckling genom att dels följa några av individerna och deras utvecklingsbana och dels titta på den sammanslagna bilden för att kunna se gemensamma mönster. Det narrativa perspektivet tycks vid en första anblick vara lämpat för att följa just det individuella perspektivet. Lave och Wengers teorier om situerat lärande tycks i sin tur vara ett verktyg för att se större sammanhang för lärande. Det var också min initiala tanke; att dessa två teorier skulle samverka med ett individuellt vertikalt perspektiv och ett uppsamlade horisontalt perspektiv. Efterhand har det narrativa perspektivet visat sig vara ett utmärkt verktyg för att se likheter och skillnader mellan individernas berättelser och genom dem kunna utläsa en

större, gemensam berättelse. Samtidigt kan teorierna om situerat lärande kasta ljus på en enskild individs utveckling över tid.

Den hermeneutiska tolkningstraditionen erbjuder teoretiska och praktiska riktlinjer för ett närmare förhållande med texten, i det här fallet transkriberade intervjuer. Detta är i sig en förutsättning för att både göra en narrativ analys och en läsning av materialet utifrån teorierna om situerat lärande.

4 METOD OCH DESIGN

I följande kapitel kommer jag att redovisa hur jag valt att närma mig ämnet metodmässigt och även föra ett resonemang kring mina val.

4.1 UTFORMNING AV INTERVJUERNA

Studien vilar framförallt på ett antal semistrukturerade djupintervjuer (Kvale & Brinkman, 2009). Intervjuguiden utformades som en riktlinje för vilka frågeställningar jag ville behandla under intervjuens gång. Vilken ordning och vilket utrymme de olika delarna fick lämnade jag i hög grad upp till sammanhanget. Det går i linje med vad Kvale och Brinkman kallar en *explorativ* intervju vilket står i kontrast till en *hypotesprövande* intervju (Kvale & Brinkman, 2009). Det fanns alltså inget förutfattat antagande från min sida.

Intervjuens utgångspunkt var informanternas bakgrund och därefter handlade samtalet om alltmer specifika frågeställningar kring deras erfarenheter och tankar om ensemblespel. Tanken med att börja med bakgrunden var mångbottnad. Det är ett enkelt sätt att börja intervjun och det blir samtidigt naturligt att utveckla samtalet till en livsberättelse (Johansson, 2004) med fokus på ensemblespelet. Även om ingen av informanterna var obekant för mig sedan tidigare var tanken även att denna berättelse skulle ge oss gemensamma referenser för den fortsatta diskussionen om ensemblespelets principer.

Intervjuerna varade mellan 45 minuter och 90 minuter. Samtliga utom en spelades in med både ljud- och bildupptagning. Den första intervjun genomfördes nionde augusti 2012 och den sista tredje september 2013.

4.1.1 URVAL AV INFORMANTER

Fokus för den här studien har legat folkmusikensemblens utveckling från det tidiga 80-talet fram till idag. Många utav de som var stilbildande redan då har fortsatt vara aktiva och genom både långsiktiga konstellationer och mer tillfälliga projekt har de behållit en

central position inom ensemblespelet. De är bland dessa musiker som jag har sökt informanter. Därtill har jag haft ett särskilt öga för de som har varit involverade i de folkmusikutbildningar som startats upp på folkmusikinstitutionerna. Jag har också velat ha ett tillräckligt antal för att få olika perspektiv på både personlig utveckling, historiken samt ensemblespelets utmaningar. Samtidigt är intervjuerna i grund och botten biografiska och studien syftar till att få en bild av ett antal individers perspektiv. Därför finns det inte en strävan efter ett kritiskt antal informanter för att uppnå en mättnadspunkt (Kvale, 2009).

4.1.2 PILOTINTERVJU

Utöver intervjuerna med de åtta informanterna genomförde jag en pilotintervju i samband med designen av studien. Jag intervjuade Maria Bojlund, sångerska och fiolspelare. Maria ingår i min egen trio, Jidder, och tillsammans har vi diskuterat frågeställningarna i den här uppsatsen utifrån en rad olika perspektiv under flera år. Hon har också en bakgrund inom sociologi och statsvetenskap och intervjun med henne blev inte bara ett sätt att testa formen för intervjun utan också en diskussion kring metodologi. Efter pilotintervjun gjorde jag en del omstruktureringar av intervjuguiden. Den största förändringen var att jag beslutade mig för att försöka hålla samtalet ännu mer öppet och vara lyhörd för informanternas egna initiativ till att föra intervjun.

4.1.3 ANALYS AV INTERVJUERNA

Den narrativa teorin är kopplad till ett metodologiskt förfarande. Detta vilar på en grund som är gemensam med mycket kvalitativ forskning. På samma sätt som den narrativa teorin är mångfacetterad och erbjuder många olika infallsvinklar är metoderna även de flera (Johansson, 2004). Jag kommer först att gå igenom grunderna för den narrativa metodologin som jag har valt att arbeta efter och därefter föra en diskussion kring hur det har samspelat med andra metodologiska överväganden.

4.1.3.1 NARRATIV ANALYS

En narrativ analys kan fokusera på olika områden. Johansson (2005) använder en uppställning som hon hämtat från författarna Lieblich, Tuval-Mashiach och Zilber (1998).

1. Helhet-Innehåll	2. Helhet-Form
3. Del-Innehåll	4. Del-Form

I det här fallet betyder *helheten* informantens fullständiga livsberättelse. *Del* betyder således att man fokuserar på valda bitar av berättelsen. Det andra begreppspar i uppställningen utgörs av *form* och *innehåll*. Innehåll hänger samman med *vad som sägs* och form relaterar till frågor om *hur det sägs*. När man kombinerar parametrarna enligt uppställningen får man fram fyra grundläggande sätt att läsa en berättelse. Den här studien har främst utgått från *Del-Innehåll* vilket Johansson (2004) beskriver så här:

Delperspektiv med fokus på innehåll är den analysform som man kopplar till det man kallat ”innehållsanalys”. Man definierar vissa kategorier och lyfter ur vissa stycken eller yttranden från texten som klassificeras och samlas inom dessa kategorier eller grupper. (s. 289)

En parameter som inte ryms i uppställningen ovan är förhållandet mellan berättare och lyssnare. Som jag nämnde i kapitel tre är detta centralt i berättandets natur. Förhållandet kan i sig vara föremål för analys och det påverkar berättelsens förlopp i sin interagerande natur där möjligheter till följdfrågor direkt kan bekräfta eller omformulera förståelsen av informantens uttalande (Kvale, 2009). Det är också här som analysen av intervjun börjar (Johansson, 2004). Redan under intervjuns gång tolkade jag det som sades och satte det i samband med vad som tidigare sagts, både i den aktuella intervjun och i tidigare samtal.

Nästa steg i analysen utgjordes av transkriptionen av intervjuerna. Även om denna fas främst handlar om att överföra det inspelade ljudet till text är det också behäftat med en rad frågor kring vad som ska transkriberas, om det sker ordagrant och om man inkluderar gester (de flesta intervjuerna spelades in med både audio och video). För min del handlade en del av denna fas om radbrytningar och styckeindelning. Det blev ett sätt att göra en inledande strukturering av materialet.

Under läsningen av intervjuerna var den hermeneutiska cirkeln central i min tolkningsprocess. Den bidrog till att fördjupa min förståelse för intervjuernas innehåll. Detta gällde både internt för varje intervju och i ett större perspektiv inkluderandes samtliga intervjuer. Då flera av intervjuerna innehöll gemensamma referenser breddades

min förståelse för innebörden av omnämnda fenomen och händelser. I denna fas förändrades också min förförståelse av den kontext som mycket av informanternas berättelser utspelar sig i.

Efter några inledande genomläsningar kodade jag transkriptionerna med teman och ämnen vilka berörde studiens fokus - ensemblespel inom svensk folkmusik (Kvale & Brinkman, 2009). Jag använde också mina teoretiska utgångspunkter och gjorde kodningar utifrån en narrativ läsning och en läsning utifrån Lave & Wengers teorier om situerat lärande. De kategorier efter vilka jag gjorde kodningen var inte förutbestämda utan följde strukturen; *öppen kodning*, *axiell kodning* och *selektiv kodning* (Svenning, 1997). Detta innebär att de första genomläsningarna resulterade i lösryckta anteckningar och koder utan direkta relationer till varandra. Den axiella kodningen löper djupare genom texten och syftar till att hitta en mer sammanhängande uppsättning begrepp och teman. Under den slutliga fasen, selektiv kodning, söker man aktivt efter fler avsnitt och kommentarer som stödjer den färdiga uppsättningen koder.

Efter kodningen gjorde jag en *meningskoncentrering* (Kvale & Brinkman, 2009) utifrån den tolkning och kodning som jag utfört. Meningskoncentreringen låg sedan till grund för resultatkapitlets båda avdelningar.

4.1.3.2 FÖRFATTANDET AV TEXTEN OM BERÄTTELSEN

Den sammanfattning som görs av samtliga intervjuer redovisas i kapitel 5. Skrivandet är både en del av - och en produkt av – analysen. Utifrån de vändpunkter som framträder som viktiga i berättelsen har jag skapat en text. Denna text består av detta urval av episoder men är också ett resultat av viktiga frågor kring röst, hur man gör berättelserna rättvisa, urval av citat och textens längd (Johansson, 2004).

4.1.3.3 TEMAN

Genom att samla uttalanden från olika intervjuer vilka behandlade samma områden började jag kunna se vilka rubriker resultatet inordnade sig i. Dessa ämnesområden sträckte sig från att vara svar på mer eller mindre direkta frågor och därmed resultat av min inledande tematisering av studien, till att vara mer subtila resonemang vars innebörd först framträdde i ljuset av samtliga intervjuer.

4.2 RESONANT WORK – EN VALIDERING AV NARRATIV ANALYS

Barrett och Stauffer (2012) lägger upp riktlinjer att ha i beaktande när man strävar efter att göra en studie som har bäring på sin omvärld och är meningsfull för fler än sin författare. De kallar detta för ett *Resonant work* och är en form av validering och kriterier för självutvärdering. De behandlar inte *hur man går tillväga* när man gör en narrativ studie, utan är mer intresserade av att reflektera över hur man som forskare *befinner sig i studien* (*how to be* in narrative inquiry rather than *how to do* narrative inquiry). De menar att en narrativ analys outhärligen inkorporerar forskarens levda erfarenhet till den grad att de punkter de tar upp är väsentliga beståndsdelar av forskningsprocessen. De talar om fyra R; *responsible, rigorous, respectful, resilient*. Då Barrett och Stauffers text har inspirerat mig i mitt arbete vill jag här ta upp deras punkter och kort utveckla hur jag har förhållit mig till dem.

4.2.1.1 RESPONSIBLE

En narrativ studie bygger på deltagarnas berättelser och därmed på deras förtroende. Som författare måste man vara införstådd i att allt man släpper ifrån sig kommer få ett eget liv. Det kommer att kunna tolkas på många olika sätt och kan få följder både för individer och grupper. Den här uppsatsen kan tyckas harmlös då den inte lämnar ut någon människas avigsidor eller något som skulle kunna uppfattas som hemligheter. Tvärtom berör det huvudsakligen människors yrkesliv. Däremot blir ansvarskänslan påtaglig när det handlar om gestaltningen av berättelserna i förhållande till det skrala material som finns tillgängligt idag vad gäller beskrivningar av ensemblespelets utveckling inom svensk folkmusik.

4.2.1.2 RIGOROUS

Narrativ analys kan tyckas vara en olinjär, otydlig och svårdefinierad process. Målet är inte att samla in och återberätta historier utan att försöka fånga informanternas erfarenheter bortom berättelserna. Jag har närmat mig den här punkten genom att ha en lång tolkningsprocess. Jag har tagit till mig texten i flera steg, summerat och skrivit om. Jag har, precis som Barrett och Stauffer förespråkar, lagt stor vikt vid detaljer och jag

har ansträngt mig för att göra både processen och resultatet så transparent och lättfattligt som möjligt. Följden av detta är att jag har kunnat återkalla berättelserna relativt detaljerat utifrån mitt minne. Inte minst har det varit tacksamt då jag jobbade med den tematiska läsning som jag har redogjort för i resultatkapitlet. Faran blir naturligtvis att man kommer alltför nära materialet och ledordet i den här aspekten av processen är *reflektion*. Ofta är berättelserna gripande och otroligt intressanta. Då handlar det för mig om att kunna ta ett steg bak och se på texten ur en annan vinkel, se om det kan finnas ett annat sätt att se på och tolka det som sägs. Eftersom berättelsen alltid innefattar en lyssnare, i det här fallet mig själv, blir det extra väsentligt att stundtals lyfta fram detta.

4.2.1.3 RESPECTFUL

Narrativ analys vilar på den socialkonstruktionistiska hållningen att sanningar inte existerar i den vanliga bemärkelsen. Deltagarna förmedlar sina erfarenheter i form av berättelser. Berättelserna är alltid efterkonstruktioner och minnet är ingen säker källa. Det är dock själva konstruktionen av berättelsen som är intressant. Framförallt handlar det om att inkludera informanterna i tolkningen. De har alla fått ta del av den text som berör vederbörande och kunnat uttala sig om min tolkning av deras utsagor.

4.2.1.4 RESILIENT

Resilient kan översättas till svenska med orden fjädrande och elastisk. I det här fallet syftar Barrett och Stauffer på textens förmåga att kunna tolkas utifrån olika perspektiv, vilket på ett sätt hänger samman med transparens. Jag har medvetet varit generös med att använda citat från intervjuerna, inte bara för att stödja mina egna tolkningar, utan för att både möjliggöra och uppmana till alternativa tolkningar. Som jag beskrev i punkten *rigorous* har jag tagit mig tid till att skifta perspektiv på intervjuerna och min strävan är att också kunna erbjuda den möjligheten till den som läser den här studien.

4.3 METODOLOGISKA REFLEKTIONER

Nedan följer ett par punkter vilka jag vill diskutera i relation till studiens metodologiska utformning.

4.3.1 MIN POSITION

Min egen förståelse för ämnet var en viktig förutsättning för att studien skulle kunna göras. Jag är själv en aktiv deltagare i den svenska folkmusikscenen både som lärare och musiker. Jag har också tidigare varit student på både folkhögskola och musikhögskola. Detta har varit mycket viktigt i hela processen, från tematisering och utförande av intervjuerna till analys av empirin och författandet av texten. För att samtalet ska kunna flyta förutsätts det ett mått av gemensam *tyst kunskap* (Wallén, 1993/1996) varpå mer ingående förklaringar kan vila.

Samtidigt som jag är en del av den värld som jag undersöker och därmed till viss del delar samma förståelsehorisont som mina informanter finns det fortfarande några fallgropar. Utöver det allmänt närvarande potentiella glappet mellan två konverserande människor som jag beskriver i avsnittet om hermeneutik finns det också några större diskrepanser mellan mig och deltagarna i studien. Den största och mest uppenbara är den tidsmässiga skillnaden. En stor del av intervjuerna behandlar händelser som tog plats under åttiotalet. Även om jag var född och minns vissa tidsmässiga referenser, som mordet på Olof Palme, var jag inte på något sätt del av folkmusikvärlden. Jag visste inte ens att den fanns. Mitt förhållande till den musikaliska epoken kommer genom skivor, böcker och anekdoter, genom vilka jag oundvikligen hade skapat mig en bild av den miljö som informanterna talade om. Här var jag tvungen att betrakta mina förutfattade meningar med stor skepsis. Mindre problematiskt var det att använda min förståelse för resonemangen kring det musikaliska hantverket.

4.3.2 INFORMANTERNAS NAMN

I uppsatsen använder jag informanternas riktiga namn. Anledningen till detta är flera. Att använda fingerade namn skulle betyda att jag skulle behöva ändra namnen även på de ensembler som informanterna medverkat i vilket skulle beröva läsaren möjligheten att använda sina egna förkunskaper eller att fördjupa läsoplevelsen genom att söka ytterligare information och lyssningsexempel. Informanternas livsberättelser och de exempel som de använder gör det också enkelt för de läsare som är någorlunda insatta i folkmusikgenren att direkt se vem som döljer sig bakom det fingerade namnet. Alla informanter har givit mig sin tillåtelse till att använda deras riktiga namn.

4.3.3 GENUS

I resultatkapitlet blir det tydligt att könsfördelningen på informanterna är mycket sned. En anledning till detta är att jag velat intervjua folkmusiker som varit aktiva sedan 80-talet och framåt. Den professionella folkmusikscenen var på den tiden starkt mansdominerad. Det finns fortfarande ett antal kvinnliga musiker som jag skulle ha kunnat inkludera och som också fanns med på min ursprungliga lista över önskvärda informanter. Tyvärr lyckades jag inte förverkliga alla intervjuer som jag hoppades på. En studie som fokuserar på den samtida folkmusiken skulle glädjande nog uppvisa en betydligt jämnare könsfördelning.

5 RESULTAT: LIVSBERÄTTELSE

Innehållet i kapitel 5 utgörs av en narrativ läsning av informanternas berättelser. Fokus ligger på deras utveckling som musiker, alltså forskningsfrågans första fokus. Även om berättelserna har ett tydligt individuellt perspektiv struktureras de kring situationer och händelser vilka i huvudsak innefattar andra musiker. I kapitel 6 kommer jag att titta på de gemensamma teman som framkommit i samtalen kring arbetsprocesser inom ensemblerna. Kapitel 5 och 6 utgör tillsammans grunden för diskussionen i kapitel 7.

5.1 INFORMANTERNAS BERÄTTELSE

Även om intervjuerna har haft en bestämd utgångspunkt och ett givet tema har jag ändå försökt hålla samtalen så öppna som möjligt. Från öppningsfrågan om informantens bakgrund har de olika deltagarna i studien tagit intervjun åt olika håll. Gemensamt för alla är att det börjat med en kronologisk berättelse för att sedan behandla ensemblespelets olika teman. En del berättelser är intimt förknippade med berättelsen om ett band, andra rör sig mer genom olika projekt och personliga utvecklingsfaser. Berättelserna rör sig in i varandra med många gemensamma referenser. Jag har utformat texten så att varje berättelse kan läsas fristående. Följden av detta är att samma episoder ibland beskrivs i två olika intervjuer. Jag har inte velat ta bort någonting som beskrivs som viktigt av en informant bara för att det redan omnämnts i en annan berättelse, då den inbördes relationen mellan episoder är viktig för förståelsen av narrativet.

Under arbetet med materialet har det flera gånger slagit mig hur lätt det har varit att utföra intervjuerna. Det är tydligt att samtliga medverkande är skickliga berättare och har intervjuats i olika sammanhang tidigare. Det märks också att de är vana vid att förklara arbetsmässiga principer och estetiska ståndpunkter, något som också får sin förklaring av intervjuernas innehåll; de har ständigt varit involverade i diskussioner kring dessa ämnen under hela sina arbetsliv.

Med tanke på den narrativa analysens tyngdpunkt på berättandets kontext har jag också sammanfattat omständigheterna kring intervjutillfället och min relation till informanten.

5.2 JONAS KNUTSSON

Jonas är saxofonist och verksam som musiker inom jazz och folkmusik. Han undervisar även på musikhögskolan i Stockholm. Intervjun genomfördes i augusti 2012 i Jonas arbetslokal. Jag har förmånen att spela i en konstellation tillsammans med Jonas och mina erfarenheter därifrån har också kunnat användas i min tolkning av intervjuens innehåll.

5.2.1 JONAS BERÄTTELSE

Jonas beskriver sig som en produkt av kommunala musikskolan i Umeå. Här började han spela blockflöjt och senare klarinett. När han var nio år hade han tjatat till sig en saxofon, något som han redan från början velat spela. Den saxofonlärare som han fick var inte saxofonist utan militärklarinetttist och undervisningen gick mycket ut på skalövningar, något som Jonas i efterhand är tacksam för.

Även om det inte musicerades i familjen var Jonas far jazzentusiast. Han jobbade på Umeås jazzfestival och tog med sig sonen dit. Detta ledde till en intensiv kontakt med jazzen för hans del bland annat genom flitiga besök på konserter och en rik tillgång på skivor. Han började tidigt försöka snappa upp och härma musiken som han hörde och märkte att han hade lätt för det.

Det mest betydelsefulla var att jag jobbade på jazzfestivalen och fick träffa riktiga jazzmusiker. Det var en häftig festival och det var rubb och stubb utav dåtidens jazz som var där. Det var onekligen en inkörsport.

I femtonårsåldern började Jonas spela i jazzrockgruppen Cabazz. De övriga medlemmarna i bandet var runt tio år äldre och hade både musikstudier och mer erfarenhet bakom sig. Jonas beskriver musiken som mycket öppen och fylld av influenser från många håll. Arbetet i gruppen var demokratiskt och lade grunden till hur Jonas kommit att arbeta i ensemblesammanhang.

Jag är i grunden en källarbandsmusiker i hur jag jobbar med band. Vi hade inga noter till exempel när vi jobbade. Vi jobbade på gehör och spelade in på kassett. Var det någon riktigt svår grej gjorde jag noter, men utan tidsvärden. Och gehörspartitur. Inte noter som i blåsorkestern.

Jonas berättar om en intensiv period med repetitioner fyra till fem gånger i veckan. Efter repen åkte de hem och lyssnade på de inspelade repetitionerna. I slutet av högstadiet gjorde Jonas ett aktivt val att satsa på musiken och flyttade upp till Skellefteå för att studera på musikgymnasiet. Här fick Jonas sin första kontakt med folkmusiken genom en samisk klasskamrat och en lärare. Läraren tog initiativ till en konstellation som arbetade med jojk i experimentella former.

Det var verkligen betydelsefullt för mig, för jag fick upp ögonen för det här med folkmusik, en ny dörr som öppnades.

Direkt efter musikgymnasiet flyttade Jonas till Stockholm för vidare studier på musikhögskolan. Hans studier var fokuserade på jazz, men i hans klass gick även musiker från andra genrer, inte minst de folkmusikaliskt orienterade Susanne Rosenberg och Sven Ahlbäck. Han kom också snabbt att ingå i bandet Mynta och fick då kontakt med indisk musik. Samarbeten med indiska musiker resulterade i skivinspelningar och för Jonas del har det gett honom ett alternativt sätt att tänka musik. Ungefär samtidigt ingick han även i Elise Einarsdotters kvartett. Han lyfter fram två viktiga aspekter av den konstellationen. Dels anser han Einarsdotter vara den bästa bandleddare han träffat på och dels började Lena Willemark i bandet. På så sätt fick han kontakt med den svenska folkmusiken.

I början av 90-talet bildades gruppen Enteli. Här ingick bland annat Lena Willemark och Ale Möller. De spelade sig samman genom turnén med folkmusiktältet -90⁵. Under några år hade de väldigt mycket jobb och hann med att spela in två skivor. Även här var det ett kollektivt arbete där alla deltog med idéer. Efter ett gemensamt beslut avslutade de bandets verksamhet. Lena Willemark och Ale Möller gick vidare och formade konstellationen Nordan där Jonas också kom att ingå. Med Willemark och Möller som bandleddare spelade de in två skivor varav den första blev en mycket stor framgång. Under de turnéer som följde bantades bandet successivt ned och mot slutet ingick inte längre Jonas i konstellationen.

⁵ Folkmusiktältet 90 var ett gemensamt turnéprojekt där flera folkmusikband ingick.

Samarbetet med Ale Möller aktualiserades när de tillsammans bildade ett folkmusikstorband. Det var 1998 och året då Stockholm var kulturhuvudstad. Genom kulturhuvudstadssatsningen fick Jonas och Ale Möller möjlighet att arbeta med research under ett halvår. Idén var att sammanföra musiker från olika musikaliska bakgrunder i ett och samma band.

Det har betytt mycket för mig och ändrade mycket i hur jag jobbar med ensemble. En "once in a lifetime-grej". Det var mycket jobb men otroligt häftigt. Vi lärde oss sjukt mycket.

Arbetet med folkmusikstorbandet ledde till fler musikaliska experiment inte minst i samband med Falu Folkmusikfestival.

Idag är Jonas frilansande musiker inom jazz och folkmusik och medverkar i flera konstellationer både fasta och mer tillfälliga. På musikhögskolan i Stockholm undervisar han bland annat i ensemblespel i storgrupp. Han frilansar också som pedagog med uppdrag både i Sverige och utomlands.

5.3 PÄR MOBERG

Pär Moberg arbetar som linjeledare på folkmusikutbildningen vid musikhögskolan i Malmö. Som musiker arbetar han främst med folkmusik från Sverige och Balkanområdet. Intervjun med Pär tog plats under en lunch på vår gemensamma arbetsplats, Musikhögskolan i Malmö. Under min studietid tog jag både instrumental- och ensemblelektioner för Pär Moberg.

5.3.1 PÄRS BERÄTTELSE

Pär har sina första musikaliska erfarenheter inom pianospel. Det var först när han studerade på Lunds universitet som han kom i kontakt med folkmusiken. I samband med det började han också spela saxofon. Inspirationen kom först från folkrockgrupper som Hedningarna och Den Fule. Han startade också upp en egen konstellation i samma tradition - Fareld. Fiolspelaren i bandet, Pontus Tuveesson, öppnade också dörren för en mer traditionell sida av folkmusiken med spelmanslag, folkmusikkonserter och

spelmansstämmor. Så småningom hamnade Pär på musikhögskolan i Malmö där han utbildade sig till folkmusikpedagog.

Parallellt med sitt intresse för den svenska folkmusiken har han alltid jobbat med annan typ av traditionell musik.

Det finns två vägar att gå. Antingen får man välja en väldigt smal nisch och bli så fruktansvärt bra på en grej att man kan turnera över hela världen. Annars får man satsa lite på att ha en bredd, kanske att man har fler instrument eller att man kan spela i andra genrer. Så antingen spjutspets eller så får man försöka kunna turnera med olika projekt och det är ju den vägen jag har valt.

I bandet Tummel har han utforskat klezmermusik och musik från balkanområdet. För ett par år sedan slutade en utav gruppens medlemmar, klarinettisten Annika Jessen. Det föranledde något av ett karaktärsskifte i Tummel. Man tog in en sångare och började använda eget material i högre grad än tidigare.

Under sin tid som student på musikhögskolan träffade han fiolspelaren Jon Sirén. De fann varandra musikaliskt och bildade snart folkmusiktrion Grannar tillsammans med kontrabasisten Martin Eriksson.

En stor del av Pärs verksamhet idag består av hans jobb som linjeledare för folkmusikutbildningen på musikhögskolan. Utöver att administrera utbildningen undervisar han även i ensemble och saxofon. Som musiker är han fortsatt verksam inom folkmusik främst från Balkan och Sverige.

5.4 HÅLLBUS TOTTE MATTSON

Totte Mattson är stränginstrumentalist och vevlirespelare bland annat i Hedningarna och Boot. Under 80-talet ingick han i Groupa. Intervjun med Totte gjordes i september 2012 under Grebbestadfestivalen, en folkmusikfestival där vi båda var engagerade. Detta gav en möjlighet att kunna se en konsert med Hedningarna senare samma kväll, ett band som självklart utgjorde en given referens under intervjun.

5.4.1 TOTTES BERÄTTELSE

Totte växte upp i Uppsala. Han började spela gitarr på mellanstadiet, till en början musik av exempelvis Hendrix och Bluesbreakers. I början av högstadiet kom han i kontakt med klassisk gitarmusik, något som han också fastnade för. Efter gymnasiet studerade han musikvetenskap och presenterades då för en stor mängd musikaliska genrer. Han träffade bland annat medstudenten Magnus Bäckström som var djupt förankrad i folkmusik från Dalarna och därigenom fick Totte sin första introduktion till folkmusiken och låtspelet.

Efter studierna i musikvetenskap flyttade Totte till Göteborg för att studera vid SÄMUS. Han beskriver musikmiljön runt utbildningen som mycket givande. Utbildningen var en lärarutbildning inom musik och ytterligare ett ämne. Totte gjorde ett försök att studera historia men istället för att fullfölja utbildningen sökte han in på musikhögskolans utbildning i klassisk gitarr. Under åren på musikhögskolan delade han lägenhet med en utav de andra gitarrstudenterna, Tommie Andersson. Tillsammans hade de en duo där de spelade mycket intensivt. Utöver klassiska stycken hade de även folkmusik på repertoaren. Duon utgjorde även hälften av en kvartett där fiolspelmännen Magnus Bäckström och Pär Gudmundsson också ingick. De hade spelningar i England, gjorde skolkonserter och spelade in en ännu outgiven skiva på bolaget Giga.

I början av 80-talet träffade Totte Leif Stinnerbom och Mats Edén i Groupa. Under inspelningarna av deras första skiva, *Av bara farten*, slutade deras gitarrist och Totte medverkade på några av skivans låtar. Han kom därefter att ingå i Groupas nya utformning vilket ledde fram till inspelningen av skivan *Vildhonung*. Under tiden med Groupa experimenterade Totte med en mängd olika spelstilar.

Och då blev det att man började leta. Hur ska man spela? Ska man ha nylon eller stålsträngat? Det var svårt med nylon och uppmickat, det var det i och för sig med stål också fast, ja, jag testade med stål och jag höll på. I början körde jag med fingerstilen och jag provade med picks och så.

Vid en folkmusikkurs på Skinnskattebergs folkhögskola läsåret 1986-87 träffade Totte Anders Stake (nu Norudde) och Björn Tollin med vilka han bildade gruppen Hedningarna.

Den kursen är verkligen viktig och för det som hände sen. Då gick vi där som ett kollektiv. Det var ju starten för Hedningarna. Kursen uppmärksammades genom att Ale (Möller) kände Peter Oskarsson som hade idéer om en nordisk teaterform. Han skissade på det projekt som blev Den stora vreden och han var nyfiken på vad vi höll på med. Han ville gärna ha Anders, med bordunspelet. Och då fick vi jobbet att göra musiken till det här enorma teaterprojektet. Ett års research och vi åkte på resa till Kina och det var liksom en helt... och så blev det då en väldigt stark manifestation. Hela pjäsen fick ju en puls från folkmusiken, utan att det blev någon Värmlänningarna eller så.

Hedningarnas första tid präglades av experiment och ett sökande efter ett sound.

Anders var ju dels låtsnickrare och sen också instrumentbyggare i och med att han kunde fixa till grejerna som han behövde. Ja, Björn var ju slagverkare och inne i det. Jag var nog mycket arrangör och producent. Jag har alltid gillat det här med arrangemang och hur man lägger upp det. Om man sätter en sträng på en låda och slår på det, vad blir det? Och snart hade vi den första slagbordunen. Och den här, "Anders vi måste få till en ton så att du kan spela det där". Och då började han karva och fixa. Så till slut hade han en låg inledningston på harpan. Det hängde ihop mycket med låtmaterialet. Från början var det mycket tradmaterial. Vi hittade ljuder-Anders. Robusta låtar med låg inledningston. Instrumenten växte ihop med det. Anders byggde låga, oktaverade, stora sälglöjter och vi fick det där bluesiga soundet. Det var en tydlig musikalisk idé som på ett sätt var stockkonservativ.

Nästa betydelsefulla vändpunkt för Hedningarna var arbetet och lanseringen av deras andra skiva, Kaksi, som kom ut 1992. Här fullföljde bandet en vision som innefattade ett samarbete med två finska folksångerskor, Sanna Kurki-Sounio och Tellu Paulasto. Skivan blev en framgång och fick stor betydelse för gruppen.

Totte spelar även vevlira och tillsammans med kollegan Stefan Brisland-Ferner har han projektet Hurdy-Gurdy. De har skapat kompositioner genom att arbeta med samplingar i studion. Som en vidareutveckling av det arbetet har de komponerat musik till Kronoskvartetten. Han arbetar även som lärare i ljud- och musikproduktion vid Högskolan i Dalarna.

5.5 MATS EDÉN

Mats Edén är en utav grundarna till bandet Groupa. Han är också huvudlärare på folkmusikutbildningen vid musikhögskolan i Malmö. Utöver att vara musiker och pedagog är han också verksam som kompositör. Mats intervjuades på musikhögskolan i Malmö i februari 2013. Han har varit huvudlärare på folkmusiklinjen i Malmö sedan den grundades 1993 och jag har själv varit student för honom.

5.5.1 MATS BERÄTTELSE

Mats Edén började spela fiol som barn, influerad av sin styvfar som då var ordförande i spelmansförbundet. Under hans ungdomsår djupnade intresset. Han ägnade mycket tid åt att dokumentera värmländsk folkmusik tillsammans med Leif och Inger Stinnerbom. Framförallt fick de en viktig kontakt i traditionsbäraren Oskar Andersson.

I slutet av sjuttioalet flyttade Mats ner till Göteborg för att studera musikvetenskap. En rad influenser påverkade Mats och Leif Stinnerbom i riktning mot ensemblespel. Österdalsmusikken, en ensemble med norska jazzmusiker som spelade folkmusik, Slinkombas, ett norskt folkmusikband och svenska Filarfolket fanns med bland inspiratörerna.

I kombination med att Mats studerade komposition i Oslo och att kamraten Leif uppmuntrade honom började Mats i allt högre grad skriva låtar. I samband med det började han även skriva arrangemang för gruppen. Bandets första skiva, *Av bara farten*, kom ut 1983. När Totte Mattsson (gitarr) började spela med Groupa kom snart även Jonas Simonson (flöjt) och Gustav Hysten (trumpet) med. Tillsammans åkte de upp till en fäbod där de under en veckas tid repeterade intensivt. Utifrån sina olika genremässiga bakgrunder försökte de hitta ett gemensamt arbetssätt. Jonas Simonson kom från en klassisk bakgrund och Gustav Hysten från jazzen. En viktig vändpunkt för bandet var arbetet inför andra skivan, *Vildhonung*, som kom ut 1995. Här tog gruppen in Ale Möller som producent och Mats beskriver det som en mycket utvecklande process för alla inblandade.

Han sa att det var som att alla trängs i dörren. Alla vill in och spela jättemycket. Så han rensade upp det och sa att här måste vi ha lite mindre och här lite mer. Han strukturerade upp det och det hade vi jättemycket för sen när vi spelade in tredje plattan.

Mats beskriver de kommande åren som mycket intensiva. Groupa tappade medlemmar och nya tillkom. Man hade mycket kontakt med Filarfolket i Malmö som också jobbade för att få folkmusik till nya scener och till en ny publik. Det mynnade ut i Tältprojektet.

Runt 2005 hittade Groupa sin nuvarande trioform. Mats och Jonas Simonson fortsatte alltjämt och den tredje medlemmen blev Terje Isungset på slagverk. Bandet slog då in på en ny stig, mycket genom påverkan från Terje och hans bakgrund inom jazz. Skillnaden mot tidigare var så stor att de övervägde att byta namn, men döpte istället projektet till ”Silent Folk”. Förändringen beskrivs som medveten, en naturlig konsekvens av medlemmarnas vilja att söka efter nya grepp och experimentera. Det är inte alltid helt okomplicerat och kräver ett visst mått av konstnärlig integritet.

Som när vi spelar i Tyskland och det är folk där som hört Groupa 1990 (sjunger på Klappvalsen) och sen kommer vi in och så är det klang... liksom en gubbe som sitter och spelar på stenar i fem minuter och sen kommer en flöjt som bara pssssss. You lose some, you win some.

Idag fortsätter Mats att jobba med Groupa och Crane Dance trio. Han släppte sin femte soloskiva under Ransäterstämman 2013.

5.6 SUSANNE ROSENBERG

Sångerskan Susanne Rosenberg är nyligen disputerad inom konstnärlig forskning. Hon arbetar också som prefekt på folkmusikutbildningen vid musikhögskolan i Stockholm. Jag träffade Susanne på Statens Musikverk i Stockholm i november 2012.

5.6.1 SUSANNES BERÄTTELSE

Susannes första musikaliska skolning tog plats på Täby kommunala musikskola. Hon beskriver det som en mycket öppen miljö där hon fick tillfälle att prova en mängd olika instrument och inriktningar. Hon spelade bland annat piano och fiol. Det var genom fiolen som hon först kom i kontakt med folkmusiken. Mötet med musiken beskriver hon så här:

Det var något som jag hade sökt hela livet. Så när jag väl hittade den så kände jag att det var min musik.

Även om hon hittat hem musikaliskt upptäckte hon strax därefter att fiolen inte var hennes huvudinstrument. På så sätt hittade hon sin nisch i den folkliga sången, närmare bestämt vokal gästrikemusik. Musikaliska spörsmål ledde in henne till ämnet musikvetenskap. Efter studier vid Stockholms universitet började hon på

musikhögskolan i Stockholm där hon studerade en individuell musikerutbildning med inriktning på folkmusik och jazz. Här träffade hon också Lena Willemark, Jonas Knutsson och Sven Ahlbäck. Susanne Rosenberg och Sven Ahlbäck bildade tillsammans med Arne Forsén (piano) och Ulf Åkerhielm (kontrabas) gruppen Kvickrot, som var en av 1980-talets nyskapande folkmusikgrupper, där melodifunktionen kunde flyttas mellan de olika instrumenten och arrangemangen byggde på ett modalt tonspråk.

I samband med att Susanne avslutade sin utbildning på musikhögskolan började hon arbeta med teaterprojektet Den stora vreden. Detta beskriver hon som ett mycket betydande projekt, inte bara för henne själv utan även för andra inblandade unga musiker. Bland annat medverkade medlemmarna i den då relativt färska konstellationen Hedningarna i uppsättningen. Hon betonar att det var starten för många unga människors karriärer. Susannes medverkan innebar att hon själv fick skapa musiken som hon framförde. Hon hade också en mycket central roll i uppsättningen.

Jag var på scenen hela tiden. Satt längst fram på scenkanten och där satt jag i sju timmar. Det fanns ingen musik så jag fick skriva musiken också. Eftersom att det var en berättartradition så var det solosång, och det var ju verkligen något som jag kände att jag kunde.

Trots att Susanne och Hedningarna inte samarbetade musikaliskt på scen fick de tillfälle att musicera vid sidan av.

Tillsammans med Sven Ahlbäck och Micke Marin bildade Susanne gruppen Rotvälta. Efter att ha jobbat med en damkör bildade Susanne vokal- och stråkensemblen Rosenbergs sju, för vilken hon själv och Sven Ahlbäck skrev arrangemang.

Då var det lite fler som börjat söka musikhögskolan så det var naturligt att fråga de som börjat där. Vi var ganska intresserade av ungersk folkmusik och vad gäller sången var vi mycket inne på bulgarisk folksång. Och det finns ju också jättehäftig finlandssvensk flerstämmig sång.

Från år 2000 och framåt har Susanne jobbat i projektform där hon har undersökt och testat olika idéer.

Till exempel är det ett projekt som hette Krus som handlade om folklig koralsång, något som jag ville utforska. Då hade jag två celli och två röster. Hör jag något inom mig så vill jag prova det. Sen har jag då jobbat med de nya projekten re:boot och

kurbits koral med både amatörer och proffs och sen också getens horn med cello, ackordeon och röst. För mig är de här sättningarna udda.

Hennes drift att experimentera och hitta nya musikaliska vägar ledde in henne på konstnärliga forskarstudier där en del av de ovan nämnda projekten också ingår. I skrivande stund är hon nyligen disputerad.

5.7 MIKAEL ”MICKE” MARIN

Micke Marin är altviolinst. Han är en av medlemmarna i ensemblen Väsen och undervisar på folkmusikutbildningen vid musikhögskolan i Stockholm. Jag fick tillfälle att intervjua honom under Ransäterstämman i juni 2013. Detta gav mig också tillfälle att se en konsert med Väsen senare samma dag. Jag kommer nedan att använda hans smeknamn Micke.

5.7.1 MICKES BERÄTTELSE

Micke Marin växte upp i Stockholm. Mitt över innegården bodde en äldre dam som ägde en vevgrammofon. Hos henne bjöds det på folkmusik på skiva ackompanjerat av bullar. Micke beskriver det som en mycket positiv upplevelse. När han blev något äldre började han spela fiol i kommunala musikskolan i Enköping dit familjen flyttat. Han fick en lärare som han beskriver som en pennalist. Det var också en oinspirerande och isolerad miljö. Vändningen kom när han började i spelmanslaget. Trots en stor ålderskillnad kände han sig hemma här. Han blev väl mottagen och fick en betydligt bättre fiol av en fiolbyggare i spelmanslaget. Låtspelen ledde också till att han träffade sin första läromästare, Ivar Tallroth. Det som Ivar framförallt förmedlade till Micke var en inspiration till, och ett kunnande om, att spela andrastämmor.

I sena tonåren inträffar en annan viktig vändpunkt, mötet med den jämnåriga nyckelharpisten Olov Johansson på en spelmansstämma i Uppland. Olov, som studerat för Ivar Tallroths bror, Curt, hade en hel del repertoar gemensamt med Micke. De började spela som duo. En längtan tillbaka till Stockholm förde Micke till musiklinjen på Södra Latins gymnasieskola. Utan att ha spelat klassisk musik tidigare ägnade han åren åt att lära sig spela viola och kom sedan in på musikhögskolan i Stockholm. Under tiden på musikhögskolan levde det folkmusikaliska musicerandet vidare parallellt med

hans violastudier. Han spelade med Olov Johansson och med några kamrater på musikhögskolan. När Micke avslutade utbildningen mot slutet av 80-talet bildade han Väsen tillsammans med Olov Johansson och Roger Tallroth, vilket direkt ledde till en intensiv aktivitet.

Det som hände där var att vi spelade väldigt mycket och fick köra i skarpt läge inför publik. Vi gjorde säkert hundra, hundratjugo konserter per år. Får man göra det i ett tidigt stadium, och klarar det och inte splittar, då lägger man ju grunden till någonting.

I ungefär samma veva bildades också trion Rotvälta med Susanne Rosenberg och Sven Ahlbäck utöver Micke själv. I arbetet med Rotvälta kom han i kontakt med andra aspekter av folkmusiken.

Rotvälta var något helt annat för mig. Där försökte vi utveckla något annat. Och också att jag kom i kontakt med äldre folkmusik, jag kom i kontakt med kvartstoner och så. Det hade inte jag varit exponerad för, det fanns ju inte där jag växte upp.

Under åren efter musikhögskolan arbetade Micke även med den klassiska musiken, bland annat i Radiosymfonikerna och som stämledare i Musica Vitae. En medveten vändpunkt för Väsen kom under de första åren av 90-talet när de gemensamt bestämde sig för att växla upp och satsa mer på gruppen. Senare inleds också samarbetet med Nordman. Det blir en succé och tar mycket tid under några år. Även om det samarbetet ledde till en stor kommersiell framgång innebar det inte några större musikaliska landvinningar som Micke ser det.

Det betydde mindre än man skulle kunna tro. Jag menar pengar trillade in och man tänkte att så här kommer det att vara... En musikerkarriär måste vara ganska solid för den ska räcka ett helt liv och Nordman försvann ju men Väsen fanns kvar.

En större vändpunkt kom däremot i arbetet med skivan ”Världens Väsen” 1997. På den skivan medverkade, förutom de tre tidigare medlemmarna, André Ferrari på slagverk.

Det var en skiva och en produktion där vi tog allting vidare. Helt plötsligt började vi göra arrangemang och vi spelade musik i helt andra taktarter. Mycket tack vare André som hade visioner från ett helt annat håll. Så där utmanade vi varandra och alla blev bättre musiker.

Genom arbetsprocessen hittade ensemblen nya arrangemangsmodeller och inkorporerade också en större mängd egna låtar i repertoaren. Betydligt mer slitsamt

blev arbetet med nästa skiva, Gront. Här försökte de återupprepa arbetsprocessen från Världens Väsen, men istället för ett kreativt flöde blev det en kamp där medlemmarna i gruppen försökte få igenom sina egna arrangemangsidéer.

Strax därefter lämnade André Ferrari bandet och man återgick till trioformatet. På kort tid gjorde Väsen två skivor, "Trio" (2003) och "Keyed Up" (2004). Micke beskriver här en lättsam och lekfull process där Roger Tallroths perkussiva gitarrspel fick blomma ut igen, efter att ha fått samsas rytmiskt med slagverket.

Det var som att låta på korken och det vällde ut musik.

Istället för att ha fastlagda arrangemang som tidigare improviserade de nu istället runt en bestämd form. Här gör Micke en referens till sin läromästare från unga år, Ivar Tallroth.

Lite grann det som Ivar hade - att han improviserade ett komp. Det var ju ingen fast stämman.

De senaste åren spelar Micke också i en duo tillsammans med fiolspelaren Mia Marin. Eftersom båda två identifierar sig i hög grad som stämmspelare har det lett till att Micke oftare spelar melodistämman i deras samspel, något som sällan händer i Väsen. Det har varit utvecklande.

En melodi är ju inte bara en förevändning för att spela stämman. Och Mia sa något väldigt klokt till mig; kan du inte spela melodin som du spelar stämmor, följsamt och inte så pressat? Och jag har alltid tänkt att när det är jag som spelar melodi, då är det jag som tar tag i det här liksom, så blir det för mycket. Och det var verkligen så att porten öppnades till något annat. Just det; man behöver inte ligga i maxläge bara för att man spelar melodi.

5.8 JONAS SIMONSON

Jonas är flöjtist. Han är medlem i Groupa sedan tidigt 80-tal och undervisar på världsmusikutbildningen vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg. Intervjun tog plats på musikhögskolan i Malmö i april 2013. Jonas var på plats för att berätta om ett konstnärligt utvecklingsprojekt som han genomfört med sin trio, Crane Dance Trio. Detta gav mig tillfälle att närvara vid presentationen senare samma dag.

5.8.1 JONAS BERÄTTELSE

Jonas barndomshem i Skara innehöll mycket musik. Mamma spelade piano och pappa var präst. Kopplingen till kyrkan medförde mycket psalmsång i hemmet och att Jonas tidigt sjöng i kör. Som barn bekantade han sig även med piano och gitarr innan han vid nio års ålder började spela flöjt på kommunala musikskolan. Jonas trivdes inte med den första flöjtlärares notbaserade undervisning. Han beskriver det som en trög start och risken för att Jonas skulle ha slutat skulle ha varit stor om det inte vore för de parallella musikupplevelserna i hemmet. Ganska snart fick Jonas dock en ny lärare och började samtidigt med orkesterspel. Genom orkestrarna började han även spela saxofon.

Via Ljungskile folkhögskola kom Jonas in på en utbildning i klassisk musik på musikhögskolan i Göteborg. Under utbildningens första år kände han att han sökte efter andra musikaliska uttrycksmedel än just den klassiska musiken. Trots att han inte var insatt i folkmusiken fanns det ändå en känsla av att det skulle kunna vara en relevant genre. Genom sin lägenhetskamrat, Totte Mattsson, fick Jonas kontakt med Groupa som sökte blåsare inför deras andra skivinspelning. Tillsammans med klasskamraten och trumpetspelaren Gustav Hylén ingick Jonas snart i konstellationen. Groupa blev en inkörspport till folkmusiken och samtidigt till ett mer utvecklat gehörsspel.

Jag hade ju spelat en del på gehör men inte så mycket på den nivån. Det blev ju ett äventyr att begripa både genren och musiken och så och under en ännu längre period att förstå hur en ensemble fungerar...

Den första skivan som Jonas medverkade på var Vildhönung. Ale Möller producerade skivan och Jonas beskriver hur Möllers erfarenheter från andra genrer kom bandet till gagn. Bandet lät betydligt bättre efter processen och samtidigt fick man fler verktyg för att jobba med nytt material framöver. Som ett led i Jonas väg in i folkmusiken deltog han i kursen på Skinnskattebergs folkhögskola.

Jag gick en kurs på Skinnskatteberg. Det var bara det året, 86-87 tror jag att det var. Det var en folkmusikerkurs och en hel del av människorna som var i den här nyfolksvängen gick där och det var ju en mycket inspirerande startpunkt. Det året höll jag på en massa med tradspel. Jag satt och plankade och Kapell Frisell startade under det året.

Kapell Frisell bestod av Ellika Frisell på fiol och Thomas Ringdahl på saxofon utöver Jonas själv. Bandet blev hans ingång till ett mer detaljerat låtspel i Orsa- och Bingsjötradition. De jobbade utifrån Ellika Frisells repertoar samt äldre inspelningar och samarbetade även med Pekkos Gustaf som också medverkade på den skivinspelning bandet gjorde. 1990 for Folkmusiktältet genom Sverige, en turné där flera folkmusikband deltog. Jonas deltog i projektet genom Groupa.

Nittioalet upptas till stor del av arbete med folkrockbandet Den fule. Konstellationen med trummor, elgitarr och bas medför nya utmaningar både för Jonas som instrumentalist och för ensemblen som helhet. I samband med att Den fule gör, vad som ska visa sig vara, ett flerårigt uppehåll startar Jonas upp en ny trio med namnet Bäsk. I konstellationen ingår Sten Källman på saxofoner och Hans Kennemark på fiol.

Det kanske var en längtan hos mig att komma tillbaka till det mer kammarmusikaliska, det var ju flöjt, fiol och saxofon. Vi kallade oss själva för en spelamanstrio.

Under det tidiga 90-talet förändras Groupa och blir så småningom en trio. Den består idag utav Jonas själv på flöjt, Mats Edén på fiol och Terje Isungset på slagverk. Tillsammans har de arbetat mot att musicera betydligt friare än tidigare. Jonas driver också sitt eget band, Crane Dance Trio där han och Mats Edén spelar tillsammans med gitarristen Mattias Peréz. Under det senaste året har han även startat flöjttrion Zephyr.

5.9 ALE MÖLLER

Ale Möller är multiinstrumentalist och verksam inom folk- och världsmusik. Han ingår i flera konstellationer bland annat sitt eget Ale Möller band. Intervjun med Ale Möller gjordes på telefon i september 2013. Till skillnad från övriga intervjuer spelades den inte in utan samtalet transkriberades samtidigt som vi pratade.

5.9.1 ALES BERÄTTELSE

Ale växte upp i Malmö och sysslade i sin ungdom med jazz. Han kom att även att spela med musiker som Mikael Wiehe och Björn Afzelius och var en del av proggörelsen under 70-talet. I Malmö kom han i kontakt med den grekiska musiken, vilket innebar starten på ett nytt kapitel för honom. Inspirerad av den nya musikaliska upplevelsen

gjorde han många resor i Grekland och började spela i ett grekiskt band. Han träffade bouzoukispelaren Christos Mitrencis och kompositören Mikis Theodorakis. Musikaliskt blev det en stor upplevelse med mycket ny kunskap och konserter inför tiotusentals människor, men det var även en omtumlande utveckling på det ideologiska planet. I samspråk med Theodorakis och den grekiska kulturen väcktes en rad stora frågor. Den grekiska traditionella kulturen innefattade ett naturligt element av nyskapande, något som Ale upplevde stod i kontrast med den svenska traditionella kulturen. Den hade också en funktion som kulturellt ”kitt” vilket band ihop generationsklyftorna och även om man hade olika kulturella uttryck bottnade man ändå i en gemensam utgångspunkt. I Sverige hade kulturen och musiken till stor del en motsatt verkan och de kulturella uttrycken fungerade snarare som en vattendelare mellan generationer. Grovt uttryckt betydde tradition gammalt i Sverige, medan upplevelserna i Grekland medförde en insikt i att det fanns något som hette ”nyskapande tradition”.

De ideologiska frågorna ledde sedermera till en kris för Ale. I perspektivet av identitet, tradition och förnyelse kände han att det fanns en kärna i den grekiska musiken som han aldrig skulle kunna nå. I kombination med att grekerna stundtals kom med frågor kring den svenska traditionen beskriver Ale det som att han gick in i väggen vad gäller den grekiska musiken. Detta ledde till att han började intressera sig mer för den svenska traditionella musiken. Han sökte efter ett instrument som hade samma folkliga förankring som bouzoukin hade i Grekland. Han övade dragspel med neddragna persienner för att hans jazzkollegor inte skulle upptäcka honom. Han gjorde emellertid upptäckten att dragspelet faktiskt bar på en stor kulturell symbolik med band bakåt i tiden via bland annat folkkära nationalskalder som Evert Taube.

När man går omkring på ett koloniområde med ett dragspel på midsommar, då är man kung.

När Birfilarna skulle spela in sin första skiva 1980 blev Ale inbjuden till att medverka. Hans funktion skulle vara att komma med idéer, hitta nya sound och tillföra något nytt. Han upplevde att han hörde nya saker i musiken och de jobbade med arrangemang och rytmer. Han fick också användning för sitt teoretiska kunnande om modal musik som han fått med sig från Grekland. I samband med att Birfilarna ombildades till bandet Filarfolket gick man också in i stora musikideologiska diskussioner, ofta i dialog med

medlemmarna i Groupa. Det var ett ivrigt sökande efter nya perspektiv på folkmusiken och skapandet av en samtida folkmusik. Han gjorde iakttagelsen att folkmusikbanden ofta bestod av två typer av musiker. Det var dels spelmännen som bar på repertoaren och bottnade i låtspelet och dels musikerna från andra genrer som lärde sig låtarna och arrangemangen. Här väcktes också en idé om att alla medlemmar i Filarfolket skulle ha en gemensam, djupare inblick i folkmusiken. Alla skulle känna till danserna och kunna se vari skillnaderna mellan dem låg. Detta ledde i sin tur till att man besökte spelmansstämmor och festivaler i högre grad än förut.

Ales vilja att gå djupare in i folkmusiken ledde honom till att flytta till Dalarna. Med bouzoukin i hand gick han som lärling till spelmän som inspirerade honom, bland andra Simon Simonsson och Røjås Jonas. Han möttes också av en mycket stor skepsis från spelmansvärlden. Auktoriteter inom spelmansförbundet ifrågasatte honom och han mottog till och med en uppmaning att sluta ”med det han höll på med”. Han berättar att han fick en mycket negativ recension av en Filarfolkets skivor som avslutades med att recensenten erkände att han inte hade lyssnat på själva plattan utan dömde den utifrån själva premissen med ensemblespel. När framstående spelmän som till exempel Røjås Jonas uttryckte sitt stöd och gillande gav det Ale ändå ett visst erkännande. Samtidigt upplevde han att han var tvungen att bli bättre för att övervinna sina meningsmotståndare musikaliskt. Ale bildade gruppen Frifot tillsammans med Lena Willemark och Per Gudmundson, en ensemble som sedan dess har funnits med som en röd tråd i karriären.

När han gick djupare in i låtspelet skaffade han en annan bouzouki med mjukare attack i tonen och jobbade på att hitta ett följsamt legatospel. Han strävade efter ett spel som följde polskornas plastiska puls. I samband med de turnéer som filarfolket gjorde märkte han att hans egen generation av ensemblespelande folkmusiker i Sverige inte levde upp till den internationella måttstocken. Som ett led i detta tog han 1986 initiativet till en ettårig folkmusikensemblekurs på Skinnskattebergs folkhögskola. Initiativet grundade sig i en strävan efter att de musiker som ingick i folkmusikensemblenscenen skulle utvecklas gemensamt. Även om han själv var avlönad lärare fungerade kursen ändå som ett kollektivt sökande och experimenterande. En av idéerna var också sökandet efter en typensemble som man kan se i de flesta andra kulturers folkmusik. Tillsammans med Lena Willemark från Frifot fick han också

möjligheten att göra några skivor på det tyska skivbolaget ECM vilket resulterade i projektet Nordan. Här sökte de länge efter ett annat sound, betydligt luftigare och med mer utrymme för improvisation. I jakten på längre musikaliska strukturer jobbade de bland annat med medeltida ballader.

Under Filarfolkets sista turné mötte bandet många musiker med andra bakgrunder. Det var särskilt mötet med en arabisk lutspelare som satte avtryck på Ale.

Han kom och jammade med oss och han kunde lira vilka dalapolskor som helst. Han hängde på allt direkt, trots att han aldrig hade hört musiken. Men han spelade inte samma saker som vi, han spelade inte melodierna. Här upptäckte jag att det fanns en kunskap att möta någonting nytt utifrån det man har med sig.

Detta ledde till att Ale började bjuda med folk att delta i konserterna och ju längre turnén pågick desto fler blev de på scen. Hemma i Sverige bjöd Falun Folkmusikfestival⁶ på möjligheter att fortsätta undersöka de musikaliska mötena. I samband med att Stockholm blev kulturhuvudstad 1998 fick Ale möjlighet att sätta ihop en konstellation bestående av musiker med bakgrund i olika musiktraditioner. Detta blev Stockholm Folk Big Band och blev en plattform för ett djupare utforskande av världsmusiken.

Idag spelar Ale med sina olika band, däribland Frifot och Ale Möller band. Han gör också större symfoniska samarbetsprojekt. Han är gästprofessor på Ingesundsmusikhögskola.

Berättelserna som har presenterats i kapitlet innehåller både likheter och skillnader. En gemensam nämnare är att relationer och sociala sammanhang löper som en röd tråd genom berättelserna och blir ett sätt att strukturera kronologin. I nästa kapitel tar jag upp de teman som framträtt då informanterna resonerat kring tankar om arbetsprocessen i ensemblerna och vad som krävs av en professionell folkmusiker idag.

⁶ Falun Folkmusikfestival arrangerades 1986-2004 och hade en inriktning på folkmusik från olika delar av världen samt icke västerländskt konstmusik. Programmet bestod av både kurser och konserter.

6 RESULTAT: TEMAN

Följande kapitel behandlar de teman som framkom under analysens kodningsfas (se 4.1.3.1). De ger oss en bild av hur ensemblernas arbetsprocesser har sett ut och hur de har förändrats. Informanternas beskrivningar har också lyft fram ett antal egenskaper och färdigheter som är betydelsefulla för en ensemblespelande folkmusiker. Dessa teman har i sin tur fogats samman enligt inbördes relevans såsom det framkommer av rubriknivåerna. Resultatet från kapitlet kommer att användas som underlag för den följande diskussionen och sedan ligga till grund för svaren på forskningsfrågan vilka redovisas i kapitel 8.

6.1 INFLUENSER

Det framträder några olika varianter av vad som influerat musikerna och hur de förhåller sig till tidigare samspelsexempel. Under det tidiga 80-talet fanns det inte många tidigare prov på ensemblemusik inom svensk folkmusik att förhålla sig till. Mats Edén lyfter fram norska och franska grupper, Ale Möller är inspirerad av sina erfarenheter från den grekiska musiken och Susanne Rosenberg har inspirerats av ungersk och bulgarisk musik.

Spelmanslagen hade funnits länge vid början av 80-talet och var en väletablerad ensembleform vid tiden för Groupas och Filarfolkets bildande. När de omnämns i intervjuerna förekommer de bara som en samspelsform att arbeta sig bort ifrån. Den påverkan som eventuellt finns omnämns inte. Däremot finns det exempel på hur mindre samspelsprojekt inom svensk folkmusik ändå har fött ett frö som mynnat ut i en idé till en ensemble.

... plattan forsens låt från -75. Anders spelar på den här resonanssträngade fiolen. Och det satte igång mycket. Folk började spela på såna fioler. Leif (Stinnerbom) hade en som han hade fått byggt. Med två resonanssträngar. Sen fick jag min. Men det var det här soundet med sax och fiol som lockade. Så sen var det en snubbe vi studerade med som var jazzsaxofonist. Och vi frågade, har du lust och spela folkmusik? (Mats Edén)

Även när det har funnits svenska förebilder är det inte alltid som de har påverkat musikerna nämnvärt. Ett exempel kommer från när Väsen bildades mot slutet av 80-talet. Vid det laget fanns det ett antal grupper som släppt skivor och turnerat. På frågan om de inspirerades av föregångarna inom ensemblespelet svarar Micke Marin så här:

Inte ett dugg. Jag hade inte hört dem. Jag kom från en miljö... det var Sven Ahlbäck som exponerade mig för Groupa första gången och jag tyckte det var det gräsligaste jag hade hört. Nu när jag hör det tycker jag att det är jäkligt bra. Jag var nog en musikalisk vilde på det sätt att gruppspel var någonting som jag inte hade... Vi var tjugo år och tyckte att så här gör vi och så här görs det. Och det var nog ett bra koncept. Någon skrev att Väsen, det är tredje vägen efter det här traditionella och gruppspelet där man blandade in karibisk musik eller så. Nu är man mycket mer nyfiken... (Micke Marin)

Ale Möller berättar också om en mångbottnad influens från den grekiska musiken. Den gav honom musikaliska idéer och verktyg som kunde appliceras på den svenska folkmusiken, men det fanns också en ideologiskt grundad influens. Frågor kring exempelvis musikens roll i samtiden blev också en viktig drivkraft i arbetet med själva musiken. Det fanns också en uttalad målsättning att skapa något unikt, någonting nytt.

När flera av informanterna talar om sitt förhållande till inspelad musik är det tydligt att de är, eller i perioder har varit, storkonsumenter av skivor. Både Jonas Simonsson och Ale Möller hade en uttalad plan att införskaffa allt som gavs ut inom folkmusikgenren under några år.

För Pär Moberg, som tillhör en något yngre generation, fanns ett stort utbud av folkmusikensembler att botanisera bland redan när han började intressera sig för genren. Han fastnade för folkrockbanden Hedningarna och Den Fule. När han började ägna sig åt folkmusiken och valde ett melodiinstrument blev det således saxofonen, ett framträdande inslag i Den Fules instrumentation. Hans första band, Fareld, var också tydligt inspirerat av föregångarna bland folkrocken.

6.2 SAMSPEL

Allteftersom ensemblescenen växte fram skedde en korsbefruktnings av influenser banden emellan. Inte bara lyssnade de på varandra, utan det faktiska samspelet medlemmar emellan var en viktig drivkraft i genrens utveckling. Det fanns gott om exempel på längre eller tillfälliga projekt som inkorporerade medlemmar från de olika

banden. Ett sådant projekt var Rävspel vilket drevs av Totte Mattson, Ale Möller och Bill McChesney.

Jag flyttade från Göteborg och lärde känna Ale. Vi hade en grupp med Bill McChesney som hette Rävspel under några år. Vi spelade med olika spelmän som gäster, ja det var folk i kretsen, Kalle Almlöf, Ellika Frisell Kattis Olsson, det blev liveturnéer så att säga. Det här var den tiden då det var ett väldigt sökande. (Totte Mattson)

Det är tydligt på de olika samspelsexemplen att det i stor utsträckning handlade om att testa och utforska nya sidor av ensemblespelet. Ett konkret exempel på hur man samspelar för att nå utveckling är den kurs i folkmusikensemble som Ale Möller startade upp 1986 och som omnämns som betydelsefull i flera av informanternas berättelser. Kursen var ett sätt att samla den skara av musiker som jobbade med att utveckla ett ensemblespel inom folkmusiken i olika band och arbeta tillsammans för att nå resultat ihop. Flera nya konstellationer bildades under det år som kursen varade.

Ett annat exempel på ett större samspel är turnén som gick under namnet Folkmusiktältet 90. Även detta skedde på musikernas initiativ och var en viktig manifestation för den, på många sätt, nya genre som växt fram under 80-talet. Under turnén framträdde flera av de då aktiva banden på en rad platser runt om i Sverige.

När banden väl startat upp sin verksamhet är influenserna sinsemellan många. Inte någonstans förefaller banden ha varit protektionistiska kring ”sitt sound” eller ”sin publik”. Tvärtom tycks den kollektiva utvecklingen stå i främsta rummet.

6.3 BESLUTSMÄSSIG STRUKTUR

Det framträder ett kontinuum vad gäller demokratin i arbetsprocessens beslutsmässiga struktur. Spektrumet sträcker sig från att vara en helt platt struktur till att ledas av en person med en konstnärlig vision. Flera av informanterna lyfter fram den tidsanda som präglat dem som musiker.

Det kommer med de här 70- och 80-talen, det fanns ju en demokratisk idé i luften. (Totte Mattson)

Jag är mycket för det där, jag gick ju skolan på 70-talet och är uppväxt med grupparbete. Det har sina sidor men det är trevligt. Jag har prövat att vara sån som bestämmer mer, men jag tycker det är tråkigt. (Jonas Knutsson)

Även om den helt demokratiska processen till viss del målas upp som ett idealtillstånd är det tydligt att det inte är praktiskt möjligt alla gånger. Jonas Simonson berättar om arbetet i 80-talets Groupa:

Om någon kommit utifrån och gjort en analys så skulle nog den personen se att; kollektiv process - ja. Demokratisk, på så sätt att alla skulle ha lika mycket att säga till om hela tiden, det var den ju inte. (Jonas Simonson)

Och även om man arbetar gemensamt kan en demokratisk princip i vissa situationer fungera fantastiskt bra och i andra förvandlas till en smärtsam process. Micke Marin berättar om hur arbetet skilde sig mellan de två efter varandra följande skivorna Världens Väsen (1997) och Gront (1999). Under arbetet av Världens Väsen föddes mängder av nya idéer och processen flöt framåt på ett smidigt sätt, vilket blev en kontrast till arbetet med Gront.

Gront var en mörk sak där vi försökte återupprepa en succé. Jag tycker att det finns moment på den där som är oerhört intressanta. Och det är mycket bra musik på den men processen var väldigt jobbig. När vi gjorde skivan innan (Världens Väsen) där man kommer in i ett ensemblesammanhang där idéerna föds tillsammans - att ta någonting vidare - så var Gront mer att någon hade en apart idé som den bankade igenom. Även om ok, vi gör det här så att du blir glad. Så det var mer så från alla håll. (Micke Marin)

Pär Moberg berättar om ett skiftande ledarskap där den som introducerat låten för ensemblen har ett mått av vetorätt i diskussionerna kring arrangemang och utförande. När man inte fram till en lösning lämnar man den aktuella låten. En annan återkommande modell är den som Totte beskriver utifrån sitt arbete med Hedningarna.

Även om någon har en vision eller så, är det ett bollande. Så slutkänslan är ändå en delaktighet där man känner hur man har vuxit tillsammans, som det förmodligen inte hade blivit om det inte hade varit just de här individerna som kämpat tillsammans. (Totte Mattson)

Många av Susanne Rosenbergs projekt har drivits av utforskandet av en konstnärlig idé och process. Hon har också förberett arrangemang i högre grad. I Rosenbergs sju skrev hon hälften av arrangemangen och Sven Ahlbäck hälften. Gruppens medlemmar påverkade arrangemangen på ett indirekt sätt eftersom att individerna och deras

förutsättningar fanns med under planeringen. Oavsett var man befinner sig på detta kontinuum av demokratisk struktur är alltså hela tiden individen en bärande beståndsdel i arbetet.

6.4 ARBETET I ENSEMBLERNA

Under följande rubriker finns teman som behandlar arbetet i en folkmusikensemble. Det rör sig om arbete med repertoar, arrangering och förhållande till marknaden.

6.4.1 MED MELODIN SOM GRUND

Även om många grundprinciper för arrangeringen av musiken består sedan det tidiga 80-talet har det givetvis skett en förändring, både i arbetssätt och resultat. Detta gäller både för de individuella musikerna och för genren som helhet. Det fanns inga tydliga mallar eller fastlagda arbetssätt att förhålla sig till när Groupa och Filarfolket startade sin bana. Det samma gäller i princip för Väsen eftersom man inte lyssnade på de band som existerat tidigare.

När det inte finns några mallar så blir det ju en hel del återvändsgränder man besöker. Det var ju liksom trial and error som gällde och det var ju så för oss alla. (Jonas Simonson)

Vi var ju nybörjare på det så, hur fan gör man? Normalt har man ju melodi och stämman och grovt och grant och sen fick vi kontakt med Bill McChesney som spelade blockflöjt och basklarinet. Och vi gjorde en massa experiment. Kanske inte alltid så lyckade. Man hoppar upp och så faller man platt. (Mats Edén)

Den redan existerande samspelsformen med melodi och stämman eller sekundering var utgångspunkten för Groupa och låg till grund för de experiment som man gjorde. Visionen om att just melodin är fundamentet varpå arrangemanget vilar är ett synsätt som återkommer hos många av musikerna.

Man börjar med en melodi och sedan ser man vad man kan ha för ackord och vad man basen göra. (Pär Moberg)

Mats Edén belyser att detta inte är ett självklart synsätt inom andra genrer.

Totte hade sin pyramid där melodin ligger i grunden och sen bygger man allting på det. Han kom ju från ett annat håll där melodin inte är så viktig utan det är mer ackord. (Mats Edén)

Det finns också en presentation från en av Väsens liveskivor, Levande Väsen, då Roger Tallroth skämtsamt beskriver principen så här:

Ibland får vi frågan, av journalister till exempel, ”kan ni kort beskriva eran musik?”. Det är en sån där jättesvår fråga som man inte vill ha. En gång hände det uppe i Umeå när vi var där och spelade på den väldigt trevliga folkmusikfestivalen i Umeå. Och då kom jag att tänka på att om Väsen hade... Dom bad mig då att beskriva musiken väldigt kortfattat. Och då tänkte jag att om Väsen hade varit en smörgås, tänkte jag, då hade nog Olov i så fall varit rågbrödet som ligger underst. Det är den där råglimpan han spelar på. Ja... Och så Mikael då, han med altfiolen, det skulle nog vara någon slags vitlökssalami från Ungern. Men sen kom jag till mig själv och då visste jag inte. Vad sjutton kan det va? Men sen kom jag på att det är naturligtvis jag som är plasten runt som... plasten runt, ja, jag menar som håller musiken någorlunda fräsch och så... på våra långa resor land och rike kring. Jag är som en sån där SJ-smörgås ni vet sån där man får inplastad med svettig salami på. Hur som helst, det var bara en liten parentes. Den här salamimackan ska nu fortsätta med en riktigt gammal vals, vals efter Jan-Olov Olsson. (Roger Tallroth från skivan Levande Väsen)

Ale Möller gör också ett tankeexperiment utifrån musikens funktion som dansmusik. Om man skulle ha en folkmusikensemble som spelade till dans och började plocka bort ett instrument i taget skulle man kunna plocka bort allt utom melodiinstrumenten och folk skulle fortfarande kunna dansa. I många andra genrer gäller det omvända; det sista man skulle kunna plocka bort innan dansen upphör är basen och trummorna.

Det är tydligt att melodin som ett fundament för musikaliska arrangemang är en allmänt etablerad tanke.

6.4.2 EN KOPPLING TILL DANSEN

Att melodin bildar fundament för arrangemangen bygger på musikens traditionella funktion som dansmusik. Ett bra låtspel innehåller tillräckligt mycket driv och rytmisk information för att kunna föra ett dansgolv. Denna intima koppling till dansen är närvarande i de musikaliska experimenten. Groupa använde sig till exempel av dansspelningar som ett sätt att utvärdera sitt framarbetade material.

Det är lite som med bröderna Marx, deras filmer byggde ju på gags som de hade kört på publik. Och vi gjorde lika dant fast på dans; att vi spelade till dans och sen hade vi lite

utvärdering. Kanske bara spela två varv, rensa bort en stämma och ta bort hiphop-varianter, så när vi kom till studion hade vi lite fler idéer. (Mats Edén)

Även Filarfolket hade just dansspelet som riktlinje i sitt spel. Det skulle kunna gå att dansa till musiken och man var noga med att de olika låttyperna skulle behålla sin rytmiska karaktäristika. Detta sätt att arbeta ger vissa förutsättningar vid handen, inte minst vad gäller rytmik och även till viss del form.

6.4.3 HARMONISKT ELLER MODALT

Repertoaren inom svensk folkmusik sträcker från att vara väldigt harmoniskt präglad till att vara väldigt modal i sin tonalitet. Detta öppnar upp för en rad olika sätt att tänka kring komp. Ett tankesätt som Ale Möller tog med sig från sina tidigare musikaliska erfarenheter var att använda sig av modal harmonik snarare än funktionsharmonik. I detta låg bland annat att utgå från toninnehållet i den aktuella låten och att inte använda några andra toner vare sig i stämma eller ackord. Även Totte Mattson i Hedningarna utgår från ett modalt, bordunbaserat tankesätt i sitt komp och Susanne Rosenberg är också tydligt modal i sina tankar kring musiken. Sättet att prata kring ett modalt förhållningssätt bygger på att man utgår från stämspel och bordun i ett linjärt perspektiv snarare än att försöka utläsa en harmonisk struktur i den föreliggande melodin. I den mån ackord används följer de inte de harmoniska progressioner som är vanligt förekommande inom västerländsk musik. Samtidigt finns det ackordbaserade kompet närvarande i flera konstellationer. Det tycks vara finnas en glidande skala hur man förhåller sig till detta i repertoaren.

6.4.4 FUNKTIONER I ENSEMBLEN

Utifrån den grundläggande principen med melodi och stämma växer en rad funktioner fram. Som det redan talats om ovan är en utav funktionerna basgången, från Dan "Gisen" Malmquists basklarinett i Filarfolket till Hedningarnas slagbordun.

Även om det inte råder någon total konsensus med fastlagda funktioner och termer finns det ändå tydliga, gemensamma uppfattningar och vilka byggstenar man rör sig med. Följande är en lista på samtliga funktioner som nämns i intervjuerna. Flera är överlappande. "Komp" kan till exempel uppfattas som en övergripande kategori för allt

annat än melodi. Jag vill inte vara snar i att kategorisera utan det är viktigt att resonemangen om musikaliska funktioner framträder i all sin spretighet och mångsidighet. Uppställningen har därför inte gjorts som en tabell utan begreppen har samlats i en cirkel (se fig. 1).

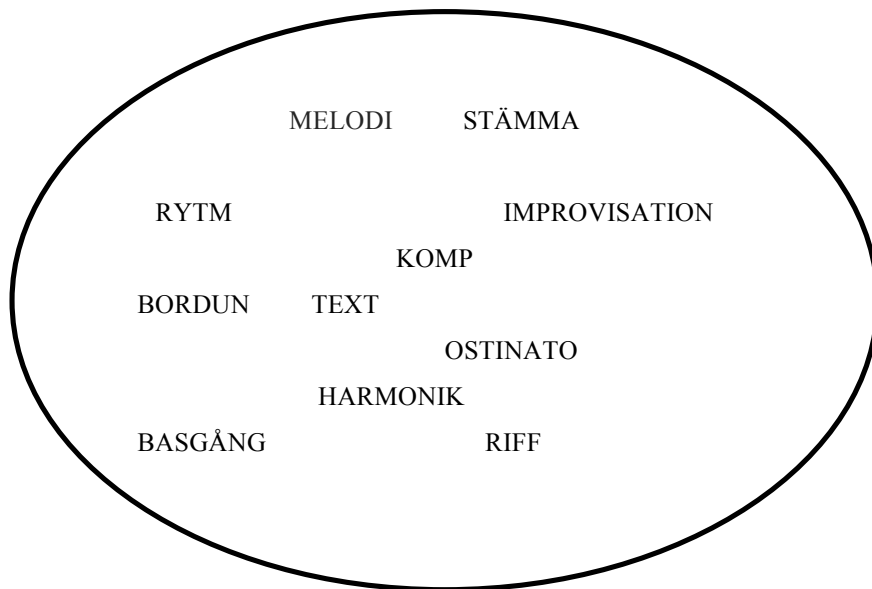


fig 1. Funktioner i en ensemble

Ett instrument kan fylla flera funktioner på samma gång. Rytmfunktionen kan samtidigt utgöra bordun och ett riff kan vara både ackordsbaserat eller en form av ostinato. Det är inte heller så att ett visst instrument är knuten till en specifik funktion.

Melodi och stämma och komp- och rytmfunktioner. I Boot är vi slagverk/basist, luta/bas/melodi, och Ola på femsträngad Viola d'Amore som både riffare och låg stämma, så det går att jobba ihop. Man jobbar med olika klossar fram och tillbaks, det är ett kul sätt att hantera det. (Totte Mattson)

Susanne Rosenbergs instrument, rösten, är inte heller nödvändigtvis knuten till en specifik funktion. Hon har dock noterat att det ibland väcker reaktioner när hon frångår funktionen som text- och melodibärande.

I Kvickrot var det så att rösten hade en melodifunktion och det var inte poppis i alla kretsar. Folk kom fram liksom och sa; ska du inte sjunga någon text här eller? Varför sjunger du de där konstiga ljuden? (Susanne Rosenberg)

De olika funktionerna framträder tydligt i undervisningssammanhang.

Särskilt när jag undervisar i ensemblespel pratar vi om sådana byggstenar, melodi, riff basgång och så. Det beror lite på vilken bakgrund man har hur man tänker. Men om jag ska arra en låt till en ensemble kommer jag oftast med melodi, ackord, och andrastämman. Det beror lite på sammanhanget. Ibland har jag gjort något riff eller basgång eller så. Och om det är trummor eller slagverk inblandat har jag ofta någon idé om det. (Pär Moberg)

6.4.5 FRIHET I SIN FUNKTION

En princip som tycks ha växt fram och mer eller mindre blivit allmängiltig är att man har en stor frihet inom sin funktion. Vad man gör för typ av stämman, vilka ackord man väljer att lägga eller vilken rytm man använder i sitt riff är i många fall upp till den enskilda musikern. Samtidigt tycks det vara en hållning som växt fram över tid. Under de tidiga experimenten i Groupa innefattade det kollektiva arbetet att man även utformade varandras insatser mer i detalj. Här refererar Jonas Simonson till 80-talets Groupa.

När man jobbar med erfarna musiker behöver man inte heller lägga så mycket tid och kraft på sånt som vi la tid och kraft på då. Sånt behöver man inte hålla på så mycket med i det kollektiva arbetet. (Jonas Simonson)

Mats Edén, som komponerat mycket av materialet till Groupa, har fått se sina kompositioner omformas i händerna på sina medmusiker.

Det var ju att jag skrev någon harmonik till en halling och gav till Rickard. Då var det ju så att han hellre spelade sina egna. Och ok, du förstår, när det fungerar så har varje instrumentalist sin egen koll. Som med Roger Tallroth, det är ingen som behöver säga till honom vad han ska göra för han behärskar det liksom. (Mats Edén)

Susanne Rosenberg bekräftar samma hållning utifrån sin erfarenhet från arbetet med Rovälta.

Man har en egen domän inom formen. Inom den kan man göra lite olika. Men är man melodibärare så är man det. Man byter inte funktion så där. (Susanne Rosenberg)

Eller som Totte kort uttrycker det: ”Man sitter inte och regisserar varandra”. För Ale Möller hänger det improvisatoriska elementet samman med andra genrer som han har erfarenhet av, bland annat jazzen.

I en samspelssituation där allt inte är förutbestämt kan det naturligtvis uppstå oväntade situationer ibland i form av oavsiktliga krockar. Ett exempel är Väsen, där funktionerna vanligtvis är bestämda men där handlingsfriheten är stor. Micke Marin har att samsas med Roger Tallroths gitarrspel när det handlar om att backa upp Olov Johanssons, ofta melodiförande, Nyckelharpa.

Han (Roger) får ju vara den som bestämmer någonting så får jag göra något som är rätt så oömt till det. När vi pratar om stämspel till exempel så kan man se det som att man har melodi, och så har man tersstämma - som egentligen är ett idiotiskt begrepp - sen kan jag tänka oktavparallellstämföring, ett rytmiskt komp på harmonik, improvisation över modus och så vidare. De representerar en idé var och målet för en riktigt bra stämspelare är att göra det till en helhet. Man kan göra olika saker och sen vid ett tillfälle så kickar man in någonting annat. Så man gör något oömt. Ibland kan det uppstå krockar, men ibland blir det så där oj, det där var inte så dumt, fast det blir något slags tvärstånd och sedan drar det vidare till något annat håll. (Micke Marin)

Den samlade bild som träder fram är att friheten är nödvändig då det är en del av en musikers uttryck. Ibland är det dessutom så att vissa musiker har en större kompetens på området än andra i bandet och det blir då naturligt att den musikern bestämmer över utformandet av sin egen musikaliska domän. Att detta förändrats över tid har förmodligen inte bara att göra med att experimentella samspelsprinciper har utvecklats till konventioner utan har nog också en rent strukturell förklaring i att banden har blivit mindre. Det är en stor skillnad att utarbeta ett arrangemang för ett sexmannaband i förhållande till en trio där funktionerna mer eller mindre är givna. Så här sammanfattar Jonas Simonson saken när han jämför det tidiga Groupa med den nuvarande konstellationen.

Det var ganska hårdarrangerat och det tror jag beror på att vi inte hade några verktyg för att musicera. Det fanns ju ingen tradition för hur vi skulle musicera. Vi var också sex stycken, så det var väl också därför som det krävdes en hel del ordning och reda. (Jonas Simonsson)

6.4.6 MOT EN FRIARE FORM

Den frihet som utvecklas inom funktionstänket har i vissa fall också en parallell när det kommer till den musikaliska formen. En låt består traditionellt sett av ett antal delar, vanligen A- och B-del, vilka repeteras ett antal gånger. Vid spontant spel och spel till

dans är antalet repetitioner, eller varv, öppet. Musikerna i studien vittnar om några olika sätt att förhålla sig till formen.

Ale Möller berättar om när han producerade Lena Willemarks första soloskiva, *När som gräset det vajar*, vilken kom ut 1989. Han föreslog då att man skulle sätta samman ett medley med en låt och en visa. Efter diskussioner blev resultatet ändå att inte fullfölja idén eftersom den kändes för djärv. Ett annat arrangemangsmässigt grepp som kändes för djärvt vid den tidpunkten var att spela i fri puls. Detta är båda exempel på stilgrepp som knappast kan ses som uppseendeväckande i dagens ensemblespel.

Groupa har genomgått en stor förändring sedan slagverkaren Terje Isungset kom in i bilden.

Vi hade en diskussion en lunch när Terje sa ”tänk om vi kunde spela som vi sitter här, när vi samtalar.” Man är mer i nuet och med mindre instrumentarium... Terje hade ett helt annat sätt att tänka, det var ju väldigt lite i linje med Filarfolket - ett medvetet tänkande kring varje varv, liksom fjärde varvet ska det komma in ett pling. (Mats Edén)

Mats Edén och Micke Marin drar liknande paralleller mellan deras respektive bands utveckling mot ett friare musicerande och folkmusiktraditionen.

Vi gick alltså tillbaka till början; vad innehåller den här musiken? Den innehåller ett nutillstånd, improvisation, förändring. Så utgår man från det som finns i traditionen och sen har vi jobbat mycket med det... Bengt Eriksson skrev i en recension att musiken hade en tunn navelsträng till traditionen, men jag håller inte med om det. Det är mer likt en slags tradition än om man strukturerar upp det för mycket. (Mats Edén)

Det är lite grann det som Ivar Tallroth hade. Han improviserade ett komp. Det var ju ingen fast stämma och Rogers gitarrspel har ju mycket av fiolspelet och att föga ihop det där till att bli en organisk helhet, kropp. (Micke Marin)

Susanne Rosenberg frigör också sig i sitt förhållande till funktions- och formtänkandet i sina nuvarande projekt. Hon har en annan utgångspunkt när hon sätter samman en konstellation.

Det börjar med idén. Många som håller på med ensemble tänker mycket register och funktioner när man sätter samman en ensemble... Det är inte sound heller, det är väldigt mycket melodi och det visuella. Inte för att jag bryr mig om att jag måste ha någon som ser ut på ett visst sätt... och ... ja, kanske soundet. Det är lite soundet. (Susanne Rosenberg)

Det står i sin tur i kontrast med den vision som Jonas Knutsson och Ale Möller hade när de skapade världsmusikorkestern Stockholm Folk Big Band. De utgick från ett sektionstänkande och satte samman en stråksektion, en sångsektion, en slagverkssektion och en blåssektion.

6.4.7 ETT METRISKT PUSSEL

Många av musikerna i studien berör förhållandet mellan ensemblespelets förutsättningar och de rytmiska variationer som är vanligt inom solistiskt låtspel. Särskilt accentuerat blir detta när ensemblen innehåller slagverk. En utav de informanter som jobbat mest med detta är Jonas Simonson i bandet Den Fule.

Det var en utmaning på det sättet och det också blir ett möte med en groove-baserad musik där basen och trummorna sätter agendan och de andra ska förhålla sig till det. Och när man kommer från en musik där melodin är van vid att sätta agendan blir det ju mycket att fundera på kring hur man ska lösa detta. Vårt arbete var ett pågående samtal kring det och ibland har det kommit ut mycket intressanta saker. Ellika var mycket noga med att hävda bodapolskans sväng så där finns några klassiska versioner av Tre strömmingar och Köpmanspolskan. Kristian, vår trummis fick jobba ganska mycket för att få till det där bodastuket och det är klart att det är inte mitt i prick om man jämför med Røjås Jonas, men det är mycket närmare än om man inte hade lagt ner den tiden. Det gör ju inte att de som är vana vid att dansa på Boda hembygdsgård tycker att det är den bästa bodapolskan, men det hände ändå någonting där som gjorde att vi fick ett unikt sound. Och vi byggde upp en egen erfarenhet av att göra musik på det sättet. (Jonas Simonson)

I Den Fule handlade det alltså om att hitta en mötespunkt mellan de olika rytmiska principerna där både melodispelaren och slagverkaren anstränger sig för att hitta varandra. Pär Moberg har märkt av samma fenomen i sin undervisningssituation på musikhögskolan. Medan Jonas Simonson pratar om en mötespunkt mellan de olika rytmiska landskapen berättar Pär om en modell där slagverkaren ”sätter agendan”.

Det kan jag ju märka i den här genren, där det ju finns en stor tyngdpunkt på solospel, att man har mött folk som är oerhört skickliga musiker men kan ha svårt att hålla sig till en viss puls. Sánt som kommer naturligt när man spelar två fioler kan bli skitkomplicerat när man spelar i ett helt band. Om man spelar till exempel med en trummis måste man anpassa sig. (Pär Moberg)

Ale Möller har som bouzouki- och mandolaspelare haft en uttalad strävan att närma sig polskans rytmiska plasticitet. Detta har lett till ett sökande efter ett mer passande

instrument och ett utforskande av en spelteknik som bland annat innefattar legatospel. Hans komp bygger aldrig på en jämn rytm eller så kallad ”strumming”. Han gör dock spaningen att det är en vanligt förekommande kompteknik bland dagens folkmusikensembler.

6.4.8 NOTER OCH GEHÖR

Den vanligaste metoden för att förmedla musiken inom banden är via gehöret. Noter förekommer också men i varierande omfattning och de används också på olika sätt. De flesta av musikerna i studien ser noterna som något nödvändigt ont, något man får använda sig av när tiden inte räcker till.

Om det är musiker som är notkunniga skickar jag ut noter och inspelningar innan. Men det är för att de är så otroligt pressat med tid. Det är inte som på Kabbass-tiden med fem dar veckan. Man får vara glad om man hittar en eller två dagar. (Jonas Knutsson)

Pär Moberg beskriver samma situation.

När vi började lärde vi ut allt från gehör med det var för att vi repade så mycket. Nu är det ändå så att vi jobbar en del efter noter och att man måste kolla på grejer i för väg. Det är svårt att hitta reptid. (Pär Moberg)

Men det finns också andra anledningar till att använda sig av noter. I kvartetten Kvickrot drev den musikaliska målsättningen fram ett behov av noter.

Uffe skrev en del komplexa arrangemang. Det hade nog inte varit möjligt att lära ut dem. I Kvickrot hade vi liksom en vision om musiken och det krävde att vi jobbade på ett visst sätt. (Susanne Rosenberg)

Just förmedlingen av musik är något som Susanne jobbat mycket med i samband med de projekt som ingick i hennes doktorandstudier. Även om citatet ovan tyder på att noter kan vara ett effektivt verktyg när man ska ta del av komplexa musikaliska strukturer råder i vissa fall motsatsen.

I korthet kan man säga att det saker som till synes är det enklaste, det är det jag har behövt skriva ner på noter, annars får jag inte det som jag vill. För annars har folk en förmåga att förändra och använda sin kompetens. Medan det som är komplext det är lättare att förmedla utan noter. (Susanne Rosenberg)

Det är alltså lättare och mer inbjudande att brodera ut och förändra en enkel tonföljd än något som kräver mer instrumenttekniska och gehörmässiga färdigheter. I situationen ovan är Susanne intresserad av en enhetlig tolkning och då kan en notbild fungera som en form av rättesnöre.

Ett par av musikerna i studien använder också noter för egen instudering. Det kan handla om att skapa arrangemang för hela gruppen, men också för att utforska sin egen funktion. Detta rör exempelvis då man skapar sin egen stämma. Även om noterna kan användas för att visualisera och utforma en del av musiken är det inte alls nödvändigt att notbilden senare används under repetitioner med ensemblen.

6.4.9 JAKTEN PÅ EN STÖRRE PUBLIK

Ett tydligt tema som går igen är jakten på en större publik. En större publik är i det här fallet ofta det samma som en bredare publik; man vill nå utanför den gängse folkmusikpubliken. Samtidigt är de ingen utav de informanter som talar om detta som menar att det har påverkat utformandet av repertoaren. Däremot påverkar det utformningen av konserterna, inte minst när det kommer till upplägg och presentationer. För Hedningarna, som arbetat med att ta musiken upp på större scener, inte minst i rocksammanhang, har det lett till frågeställningar om rent instrumentmässiga utformningar. Detta har i sin tur påverkat musiken genom loopmaskiner, uppmickningar och andra sceniska lösningar.

Det är också tydligt att jakten på en större publik är en kollektiv strävan. Det är något som diskuterades bland medlemmarna i Groupa och Filarfolket och också ledde till gemensamma projekt. Det största och kanske mest betydelsefulla är den turné som gick av stapeln 1990 och gick under namnet Folkmusiktältet 90. Denna turné är också ett gott exempel på hur en vision om en större publik samtidigt leder till musikaliska samspelsprojekt, både planerade och spontana (Glanzelius, 1990).

6.5 MUSIKERN

De ensembletekniska frågorna ledde in samtalen till att handla om den enskilda musikern. Nu när vi har en, om än mångfacetterad, ensembleform, vilka kompetenser

förväntas då en folkmusiker som spelar i ensemble besitta? Utifrån de aspekter som kom fram ur intervjuerna kan man se hur en relativt gemensam idealbild av en musiker har vuxit fram.

6.5.1 LYHÖRDHET OCH GEHÖR

Den egenskap som nämns först i de flesta intervjuerna är lyhördhet. Lyhördheten är inte bara det samma som gehör. Det beskrivs som en förmåga att kunna orientera sig i ljudbilden, att hitta sin egen roll och kunna omsätta det i praktiken. Att kunna tillföra något. Lyhördheten beskrivs alltid som något som hänger samman med aktivitet och är inte en passiv färdighet.

Lyssna och känna in, men man måste kunna sätta sig i relation till det andra. Lyssna, ja interagera. En balans mellan att lyssna, känna in och producera. (Jonas Knutsson)

Micke Marin beskriver lyhördheten som sammankopplad med de övriga instrumentala färdigheterna. Även här är det väldigt tydligt att lyhördheten är en aktiv färdighet. Han menar att en tillräcklig överkunskap på sitt instrument bereder vägen för ett avslappnat och lyhört musicerande. Samma sak dyker upp i Pär Mobergs resonemang.

Lyhördheten innefattar även begreppet gehör, även om gehör ofta används mer som en förmåga att ta till sig musik och mindre som en förmåga att producera musik. Att ha ett gott gehör nämns som en självklarhet och i ett par fall nämns det inte alls. I de fall där det utelämnas tolkar jag det som en alltför självklar del av färdigheterna som krävs. Att det är en integrerad del av genren bekräftas av Totte Mattsons berättelse om den gitarrduo som han hade tillsammans med en studiekamrat. Han jämför deras duo med den då redan existerande gitarrduon Bengt & Börje. Han drar paralleller och ser skillnader. Han uppfattar sin egen duo som närmare folkmusiken och en av de parametrar som ligger till grund för det synsättet är just arbetssättet i den egna duon som utgår från gehörsspel.

Börje Sandquist och Bengt Edquist hade ju börjat på 70-talet. Jättefina plattor, Digerjankes vals (1974). De var lite i samma värld. De var ju ändå så att de arrangerade, visserligen på ett rätt frimodigt sätt men ändå. Det unika här var ju att vi rullade in i liksom in i låtspelstraditionen i sättet att hantera det. (Totte Mattson)

Jonas Knutsson har haft mycket nytta av sin erfarenhet som studiomusiker. Under 80-talet spelade han in mycket saxofonstämmor på olika projekt, inte minst dansbandsplattor. Här lärde han sig hur viktigt det var att kunna hitta sin roll, att vara lyhörd, inte bara gentemot musiken utan också gentemot producenten och medmusikerna.

Erfarenheten säger ju vilken roll du ska ta. Ibland ska du vara en tangent på ett dragspel för det är det bästa för helheten. Men ibland så, ja visst du ska vara en tangent på ett dragspel, men du ska verkligen tillföra det som är du och här är det viktigt att du liksom inte blir för försiktig eller blyg utan musiken kräver extra energi eller att man gör ett statement som är personligt. Men det där är ju otroligt delikat och det där får man läsa in från gång till gång. Och då kommer man in på det här med vad det är för människotyper. (Jonas Knutsson)

För Jonas Simonsons del var det en omställning att börja musicera uteslutande på gehör. När han började i Groupa hade han en viss erfarenhet av jazz och i sin barndom hade han också sjungit mycket. Därför var det inte helt ny mark för honom. Han utmanade ändå sig själv genom att inte använda sig av de notskisser som Mats Edén tog med till repen utan ansträngde sig för att komma in i genren.

Genom sin undervisning har Totte Mattson utvecklat en form praktisk teori där även övningar för gehöret ingår. Ett exempel han ger är att skifta modus på bekanta melodier, att sjunga Blinka Lilla stjärna med låg sju. Här står själva upplevelsen av den nya tonaliteten i centrum.

6.5.2 FÖRSTÅELSE FÖR ENSEMBLEN

Det finns ytterligare en dimension av lyhördheten som jag valt att kalla för förståelsen för ensemblen. Det sträcker sig bortom att lyssna in och hitta sin plats i ljudbilden till att innefatta större processer. Det kan handla om både musikaliska och verbala diskussioner om musikens riktning. En förmåga att ingå i en ensemble över tid. Ett av de områden som tas upp är förståelsen för hur ensemblemusiken byggs upp. Det rör arrangemangstekniska aspekter såväl som en insikt i hur arbetsprocessen fungerar. Det växer fram en bild av en musiker som har en förmåga att skapa arrangemang och att både ingå i ett arbete och kunna leda en ensemble. Det hör samman med den ovan beskrivna förmågan att ta ansvar för sin egen funktion och att utveckla sig egen stämma, men här gäller det snarare att kunna förstå och skapa det större sammanhanget. Precis

som förmågan att utveckla sin egen funktion beskrivs förmågan att skapa arrangemang som ett musikaliskt uttryck. Många resonerar i samma riktning som följande citat från intervjun med Jonas Simonson.

Man ska kunna ingå i ett samtal om musiken, se vad man kan tillföra med sitt instrument. Att vara lite mer komplett än att bara vara melodispelare eller stämspelare. Ha en känsla för instrumentation och registrering. Att kunna kliva utanför sin bekvämlighetszon. Lära sig sådant som inte naturligt ryms inom sitt instrument, lära sig sånt som man till exempel inte automatiskt lär sig om man spelar flöjt. Hur harmoniserar jag och hur gör jag baslinjer? Som flöjtist är det ganska naturligt att spela andrastämmor, men inte alldeles självklart heller, eftersom att flöjten är svag och hörs bättre högre upp i registret. Det mest naturliga för en flöjtist är ju att vara melodiförare. (Jonas Simonson)

Just att kunna göra annat än det som förväntas är ett återkommande ämne i intervjuerna. Det handlar, precis som Jonas Simonson beskriver, om att inte vara låst till det som är det mest naturliga. För Susannes del innebär det till exempel att som sångare kunna inta en annan roll än som förmedlare av en text. Hon ser också öppenheten som en av de mest centrala egenskaperna när det handlar om att ingå i ett ensemble sammanhang.

I den världen jag befinner mig är det viktiga att man är öppen för en annan typ av form. Och öppen för en annan typ av användning för hur man använder instrumenten. (Susanne Rosenberg)

Att kunna skapa arrangemang och musikaliska koncept innefattar implicit att man behöver utveckla en smak, och på så sätt skaffar sig de estetiska värderingar och ståndpunkter som ligger till grund för arbetet. De handlar om att ha förmåga att ingå i det samtal som beskrivs som mycket viktigt i avsnittet om estetiska diskussioner ovan.

Att förstå vad man tycker är bra och viktigt så att man kan kommunicera med personer som inte har samma bakgrund. Det tror jag är viktigt. (Susanne Rosenberg)

Samtidigt går det inte att vara låst vid sina åsikter utan att man, som Jonas Simonson sa i avsnittets inledningscitat, kan ingå i ett dynamiskt samtal om musiken. Så här uttrycker Mats Edén och Totte Mattson saken.

Att man har en prestigelöshet. De idéer man kommer med kanske först inte var så bra, men i diskussioner med sina bandkamrater blir det bra. Man testat tillsammans och om man får ett nej så betyder det ingenting. Så att man inte tar det personligt, det är en professionell sida som är mycket viktig. (Mats Edén)

Både att man kan och vågar driva en egen idé. Men också att man kan vara lyhörd och klarar av att se sin idé omformas. (Totte Mattson)

Den här formen av förståelse för hur en ensemble fungerar inkluderar uppenbarligen en hel del arrangemangstekniskt kunnande, vilket kan tyckas vara en rent teoretisk kunskap. I ett resonemang kring en välkänd folkmusiker betonar Mats Edén att den här kunskapen mycket väl kan förvärfvas ur ett praktiskt arbete och inte behöver bygga på traditionella musikteoretiska kunskaper.

NN har ju ingen utbildning så där teoretiskt, men NN har praktisk teoretisk kunskap om vad som funkar, man får öva upp de här skillnaden i arrangemangskunskap om vad som funkar och vad som inte funkar. (Mats Edén)

6.5.3 TEKNIK

Den tekniska förmågan berörs också som en självklart viktig del av egenskaperna. Som Mats Edén uttrycker det, ”Man ska kunna sitt instrument.” Jonas Knutsson utvecklar:

Inga vägar är gena utan alla måste ju öva på sina instrument och det finns inga genvägar där. Vi brukar säga att det krävs en grundinsats på 10000 timmar av övning för att bli musiker. Då hinner man utforska en del av sitt instrument samt hitta en metod för hur man ska lära sig själv. Sen är det bara att fortsätta. (Jonas Knutsson)

Även Susanne Rosenberg nämner devisen om de tiotusen timmarna som man behöver ägna åt sitt instrument. Vid ett tillfälle nämner Totte Mattson att om man inte hinner med får man spela färre toner. Det är ett citat som för tankarna till det som diskuterades utifrån idén om de olika funktionerna i ensemblespelet. Här var ju frihet att utveckla sin egen funktion ett ledtema i resonemangen. När man utvecklar något efter en egen vision håller man sig rimligen inom sin tekniska förmåga.

Pär Moberg nämner också en god teknik som viktig och betonar samtidigt att tekniken aldrig får bli ett självändamål. På så sätt finns det ett pragmatiskt synsätt på den speltekniska aspekten. Susanne Rosenberg berättar hur arbetet med teaterprojektet Den stora vreden ställde nya krav på henne som musiker, inte minst vad gäller tekniken.

Det var sju timmar utan ljudanläggning, så jag fick jobba väldigt mycket med röstteknik och försöka hitta ett sätt att nå fram till flera hundra människorna. (Susanne Rosenberg)

6.5.4 FOLKMUSIKER OCH SPELMAN

Samtidigt som samtliga informanter har en mer eller mindre tydlig bild av ensemblemusikern som en bred, öppen och flexibel musiker finns det också en respekt för det som uppfattas som den traditionella spelmannen. Det finns en distinktion just mellan orden folkmusiker och spelman. Under vissa intervjuer blir definitionerna uttalade och ibland förblir de mer outtalade. Det som diskuteras under intervjuerna är folkmusikern, medan spelmansrollen till större del handlar om att vara en god låtspelare och stämspelare med djup insikt i repertoaren. Det finns inget absolut motsatsförhållande och flera av informanterna lyfter fram exempel på professionellt verksamma musiker som ingår i ensembler utan att för den delen besitta alla de kunskaper som radas upp här ovan. Det handlar också om att hitta sin egen roll i en ensemble där alla medlemmar bidrar med sina kompetenser. Större kunskaper gör att man kan verka i fler sammanhang. Ale Möller umgås med tanken på att det skulle kunna finnas två olika sorters utbildningar inom folkmusiken, en för folkmusiker och en för spelmän.

Kapitel sex har fokuserat på hur informanterna beskriver arbetsprocessen i ensemblerna, både hur den har utvecklats över tid och hur den ser ut idag. I samband med det har de också beskrivit egenskaper och färdigheter som krävs av en professionellt verksam folkmusiker i dag. I nästa kapitel, diskussionskapitlet fogar jag samman de resultat som presenterats i kapitel fem och sex med de teoretiska perspektiv som presenterats i teorikapitlet.

7 DISKUSSION

I diskussionskapitlet låter jag studiens resultat belysas av det teoretiska ramverket. Jag kommer också att göra reflektioner kring mina egna betraktelser utifrån min position.

7.1 INFORMANTERNAS NARRATIV

Genom ett narrativt perspektiv går det att se både likheter och skillnader mellan informanternas berättelser. Samtliga informanter var skickliga på att formulera sin historia och hade välartikulerade insikter och åsikter om ensemblespelets utveckling. Detta ser jag i ljuset av Lave och Wengers teorier om berättandet som en viktig förmedlare av kunskap (1991/2011). De narrativa vändpunkterna, *epifanierna*, kan samlas under ett antal rubriker.

7.1.1 ETT TIDIGT SAMMANHANG

Många av informanternas berättelser börjar i ett positivt musikaliskt sammanhang. För Jonas Knutssons del är det arbetet med Jazzfestivalen i Umeå där han får tillfälle att träffa och höra en mängd jazzmusiker. För Totte Mattsons del är det en frodig musikmiljö i Uppsala. Här ges det möjlighet till musicerande i en mängd olika genrer på fritidsgårdar, musikskolor och kyrkor. Susannes Rosenberg beskriver kommunala musikskolan i Täby som en mycket öppen musikmiljö där hon fick möjlighet att spela gitarr, sjunga och spela fiol och mycket annat. Jonas Simonsson växer upp i en hemmiljö med mycket musicerande.

Det finns också upplevelser av miljöer som inte kan sägas vara särskilt positiva. Bland dem finns Micke Marins första fiollärare och Jonas Simonssons första flöjtlärare. I båda fallen så slipper de ifrån de negativa sammanhangen relativt snabbt. Micke Marin börjar i spelmanslaget och Jonas Simonsson får en ny lärare samtidigt som han börjar med orkesterspel.

Generellt så tillskriver deltagarna i studien detta tidiga stadium en stor vikt. Det är också intressant att de framförallt talar om de *sammanhang* de befinner sig i; det är själva

miljöerna som är öppna, stimulerande och fyllda med möjligheter. I mindre mån nämner de sina tidiga lärare, och bland de exempel där enskilda lärare nämns är hälften negativa upplevelser. Flera av informanterna berättar om miljöer där de tillåtit testa både olika genrer och nya instrument.

7.1.2 FÖRSTA KONTAKTEN MED FOLKMUSIKEN

Folkmusiken kommer in i informanternas liv på olika sätt. För Mats Edén finns den sedan barnsben och Micke Marin blir introducerad för den genom en grannes vevgramofon. För de andra dyker den upp lite senare. Både Susanne Rosenberg och Jonas Simonsson vittnar om att de sökt sig mot folkmusiken trots en diffus uppfattning av vad det var för något. När de presenterats för musiken känner de att de hittat rätt. I flera fall är det nya sammanhang och kontakt med andra musiker som leder till den första kontakten med folkmusiken. Totte Mattson träffar exempelvis på den genom studiekamrater på musikvetenskapliga institutionen i Uppsala och Pär Moberg i studentlivet vid Lunds universitet. I Jonas Knutssons fall blir han först presenterad för den i samband med musikgymnasiet. För Ale Möllers del är det en uttalad undran över den inhemska traditionella kulturen efter upplevelserna i Grekland.

Det finns också skillnader i vilken sida av folkmusiken de först kommer i kontakt med. För Jonas Simonsson och Pär Moberg är det just ensemblespelet som blir vägen in i genren. Mats Edén och Micke Marin presenteras för låtspelet som barn och låtspelet blir också Susanne Rosenbergs första ingång i folkmusiken om än något senare i livet.

Det är tydligt att det inte har varit någon självklarhet att exponeras för folkmusiken i Sverige, ett tillstånd som tycks vara fallet än idag. Det är individer och nya sammanhang som bereder möjligheter för musikerna att träffa på folkmusiken. I flera fall är det utbildningssammanhang, även där folkmusiken inte ingår som en del av undervisningen. Faktum är att det inte är någon som säger sig ha blivit introducerad för folkmusiken genom skolan bortsett från Jonas Knutsson, och då var det på ett musikgymnasium.

7.1.3 FÖRDJUPAD INBLICK I FOLKMUSIKEN

Gemensamt för alla berättelserna är att de innefattar en narrativ vändpunkt där de går djupare in i folkmusiken. I vissa fall är den en tydlig episod som när Ale Möller beger sig till Dalarna för att söka upp spelmän och gå in i låtspelet. För Jonas Simonssons del är det kursen på Skinnskattebergs folkhögskola som erbjuder möjligheten att gå djupare in i genren. Jonas Knutsson och Pär Mobergs väg in i en djupare kontakt med musiken sker genom medlemmar i de band som de spelar i. I båda fallen är det fiolspelare som guidar dem vidare in i låtspelet. För Susanne Rosenbergs del djupnar hennes förhållande till folkmusiken när hon växlar över från att ha sitt fokus på fiolspelet till att dyka in i den vokala folkmusiken. Hon hittar här dessutom en ”nisch i nischen” genom att koncentrera sig på musik från Gästrikland.

Micke Marins berättelse kan stå som tydligt exempel på hur en allt djupare förståelse för genren sker stegvis och hänger ihop med de sammanhang som man befinner sig i. Från att ha lyssnat på folkmusik på vevgramofon och ingått i ett spelmanslag tar folkmusikintresset en vändning när han börjat studera för Ivar Tallroth. En ytterligare dimension av musiken tillkommer när han träffar Olov och senare bildar Väsen. När han sedan får kontakt med Sven Ahlbäck och Susanne Rosenberg får han insikt om en mer komplex tonalitet.

7.1.4 DEN STORA VREDEN – ETT AVGÖRANDE PROJEKT

För Totte Mattson och Susanne Rosenberg är den stora vreden något av ett avgörande projekt. För Susannes del kommer det i slutet av hennes studier och blir en väg in i arbetslivet som sångerska. I arbetet med den stora vreden får hon använda sig av den kompetens som hon har, men samtidigt måste hon utveckla den och anpassa sitt musikaliska skapande till det nya formatet. Det samma kan sägas gälla Totte Mattson, men här är perspektivet snarare på Hedningarna. Det är kollektivets utveckling som betonas. De jobbar gemensamt med musiken till föreställningen och vinsten är också deras gemensamma. Det blir en språngbräda till deras fortsatta utveckling och gemensamma karriär. För att företa diskussionen om COP något kan man uttrycka det som att Den stora vreden utgör en brygga mellan institutionen och arbetslivet. En brygga som inte alltid är en självklarhet.

7.2 COMMUNITIES OF PRACTICE

Centralt för Lave och Wengers (1991/2011) teorier finns begreppet *communities of practice* (COP). Utifrån deras definitioner av begreppet ser jag hur flera COP framträder i materialet. Det tydligaste och kanske mest relevanta blir den folkmusikscen som växer fram i samband med att folkmusikensemblerna börjar bli aktiva och får kontakt med varandra. Det går också att se varje folkmusikensemble som sin egen COP. De finns egna uppsättningar av relationer och aktiviteter som främjar de individuella och kollektiva läroprocesserna. I intervjuerna förekommer det också referenser till en annan ”folkmusikvärld” och enligt det som uttalas om denna kan man se det som sin egen COP. Jag ska här sätta luppen över dessa olika COP och diskutera hur de beskrivs i relation till Lave och Wengers teorier.

7.2.1 BANDEN SOM COMMUNITIES OF PRACTICE

Den finns en uppsjö av konstellationer som omnämns av informanterna såsom Väsen, Groupa, Rotvälta, Grannar, Stockholm folk big band och Filarfolket. Samtliga av dessa utgör en egen community of practice; det finns relationer, aktörer och aktiviteter som definierar sammanhanget. Det finns också ett tydligt tidsperspektiv och en förändring över tid. Det är tydligt att banden är en plats för lärande på flera plan. Inte minst är det ett tillfälle för utbyte av kunskap. Flera gånger poängteras det att man för med sig olika kunskaper till en ensemble och på så sätt presenteras de individuella musikerna för ny kunskap. Det handfasta musicerandet i ensemblen ställer också den befintliga kunskapen i ett nytt ljus och arbetet i gruppen tvingar fram en utveckling hos var och en utav de som deltar. Ett tydligt exempel är Jonas Simonssons beslutsamhet att utveckla sitt gehörsspel, men det kan också röra sig om många andra saker. Jonas Simonsson berättar om nödvändigheten att gå utanför de instrumentegna kunskaperna. Ett annat exempel kan hämtas från intervjun med Micke Marin där han först i samarbetet med Mia Marin går ifrån sin roll som stämspelare och gör nya erfarenheter kring melodispel. På så sätt ställer musicerande i ensemblerna krav på individuell utveckling och ger samtidigt möjligheter till erövrande av ny kunskap, men i de allra flesta fall beskrivs den kollektiva utvecklingen som det slutgiltiga målet. En drivkraft att utvecklas för att kunna bidra till ett gemensamt mål (aktivitetens produktion) faller väl in i Lave och Wengers teorier om möjligheten till ökat deltagande som en motivation för lärande.

7.2.2 "NYFOLKSVÄNGEN" UNDER 80-TALET

Utöver banden finns ett större sammanhang, ett sammanhang som det återkommande refereras till under intervjuerna. Totte Mattson kallar för *nyfolksvängen* och jag har valt att använda det uttrycket i detta sammanhang. Det innefattar alla de musiker som ingår i någon utav de ensembler som dyker upp under 80-talet. Denna community of practice definieras av de relationer som finns både mellan banden som kollektiv och mellan de enskilda medlemmarna. Det råder exempelvis starka kopplingar mellan Filarfolket och Groupa och Jonas Simonsson i Groupa refererar till Filarfolket som "våra kusiner". Idéutbytet är intensivt och man gör också musikaliska projekt tillsammans. Men även enskilda musiker är aktörer i denna större community of practice. Det är mer regel än undantag att man rör sig mellan olika konstellationer och ingår i både tillfälliga och mer permanenta sammanhang. Det är också uppenbart att detta bidrar till musikernas kunskapsutveckling. De nya sammanhangen erbjuder nya utmaningar och samtidigt hårbärgerar ensemblerna olika uppsättningar av kunskaper.

Det finns ett antal episoder i informanternas berättelse då denna större COP manifesteras på ett tydligt sätt. Det första tillfället är 1986 när man startar Skinnskattebergskursen. Det är en konsekvens av att flera individer ser sig som delaktiga i ett och samma sammanhang. Ale Möller, som initierar och driver igenom kursen, har ett uttalat syfte att musikerna ska utvecklas som kollektiv för att kunna svara upp mot den internationella konkurrensen. Många av informanterna deltog i den ettåriga kursen och de betonar dess betydelse. Inte bara erbjöd den möjligheter till att fördjupa sina musikaliska kunskaper, den förtätade också relationerna i denna större COP. Ett tydligt resultat var de nya konstellationer som bildades; Hedningarna, Simon Simonssons kvartett och Kapell Frisell.

En annan manifestation av denna COP är tältprojektet som genomfördes 1990. Här sammanstrålade ett antal av de aktiva banden och även om syftet var att spela konserter uppstår samtidigt ett sammanhang för lärande och utbyte av idéer.

7.2.3 SPELMANSVÄRLDEN

Det finns också en annan community of practice inom folkmusiken under 80-talet. Det är den spelmansvärld som inte identifierar sig med den utveckling som

folkmusikensemblerna står för. Vid första anblicken ter det sig naturligt att betrakta allt folkmusicerande som en och samma COP men även om det finns beröringspunkter är det tydligt att det finns en skiljelinje. Denna avgränsning blir tydlig utifrån några exempel från informanternas berättelse.

När Pär Moberg berättar om sin väg in i en djupare inblick i folkmusiken är det samtidigt en beskrivning på hur han kommer att ingå ett nytt sammanhang. Fiolspelaren i Farlejd, Pär's folkrockband, visade honom en annan sida av folkmusiken och den inbegrep inte bara musikalisk förståelse utan det hängde oskiljaktligen samman med aktiviteter i form av deltagande i spelmanslag, spelmansstämmor och folkmusikfestivaler.

Ale Möllers berättelse beskriver en liknande väg, om än betydligt mer drastisk. Utöver en flytt till en annan del av Sverige innebar det också en kontakt med denna andra COP. Från att ha varit en synnerligen central gestalt i "nyfolksvängen" var han nu en adept som sökte upp mästare i egenskap av lärling. Han möttes med stor skepsis inte bara för sitt val av instrument utan också för sin identitet som ensemblemusiker. Samtidigt blev han övertygad om att han skulle kunna nå acceptans om han bara blev tillräckligt bra och erövrade de kunskaper som krävdes.

I ett tidigare skede berättar Ale Möller också om hur Filarfolket kommit överens om att fördjupa sina kunskaper inom folkmusiken. De ska alla lära sig dansa och de ska ha en större och fördjupad repertoar. Utifrån resonemanget är det tydligt att detta är kunskaper som finns i andra sammanhang och man söker sig därför till andra arenor såsom spelmanstämmor. Det är inte alla berättelser som beskriver någon form av konflikt mellan de båda "världarna" eller ens vittnar om en gräns mellan de två. Både Mats Edén och Micke Marin kan sägas vara en del av båda sammanhangen utifrån sin uppväxt, deras tidiga musikaliska skolning var inom folkmusiken.

7.2.4 CURRICULUM INOM "NYFOLKSVÄNGEN" FRÅN 1980-TALET FRAM TILL IDAG

Ensemblerna beskrivs som en plats för lärande och som jag tidigare skrivit utgör de ett incitament för att utvecklas som musiker. Men vad är det då som bestämmer vad som

ska läras? Enligt Lave och Wenger (1991/2011) bestäms den mer eller mindre uttalade läroplanen av produktionens slutresultat. I Jean Laves studie om skraddarlärningar i Liberia (2011) utgörs den av en lista över skradderiets produkter.

När man tittar exempelvis på Groupas tidiga utveckling står det klart att det inte finns någon tydlig målbild av det slaget. Som Mats Edén och Jonas Simonsson beskriver det fanns det ingen mall att utgå ifrån och processen kunde liknas vid ”trial and error”. Denna frustrerande process skulle säkerligen ha undvikits om det fanns en målbild, en väldefinierad slutprodukt.

En viktig episod för utformandet av ett curriculum är kursen på Skinnskattebergs folkhögskola. Här finns en uttalad målsättning om att bli bättre som kollektiv. Ett av de uttalade målen är att söka efter en typensemble för musicerande inom svensk folkmusik. Det är värt att notera att trots att det individuella och kollektiva lärandet på ett sätt formaliserades genom kursen var arbetsprocessen fortfarande i stort sett samma som den var i de olika banden; ett gemensamt sökande och testande.

Även om målbilden och därigenom en tänkt läroplan var diffusa i ensemblernas tidiga skede har samtliga av musikerna i studien en tydlig bild av vad en god ensemblemusiker bör kunna. Det är alltså tydligt att det växt fram en form av läroplan och det är också tydligt att den är sprungen ur de arbetssätt som utformats i denna COP sedan tidigt 80-tal.

7.2.5 REPRODUCTION CIRCLE (REPRODUKTIONSCIRKEL)

Skraddarlärningarna i Laves studie (2011) befinner sig i sin utbildningssituation i cirka fem år. Därefter har de oftast erövrat de färdigheter som de förväntas kunna. Detta innebär att de kan lämna sin lärlingsposition, starta en egen praktik och ta emot egna lärlingar. Detta sätt att definiera en reproduktionscirkel - vägen från novis till att bli en fullödlig aktör i en community of practice - går att applicera på de andra exempel som tas upp i Lave och Wengers bok (1991/2011). I den här studien är det inte lika enkelt. En av faktorerna som gör reproduktionscirkeln svårare att avgränsa är det faktum att musikerna i studien på flera sätt redan är fullödiga aktörer inom sin COP så snart de startar sina band. Det finns inga andra, mer centrala, aktörer att förhålla sig till och utan

ett större sammanhang är det svårt att befinna sig i handlingens periferi, den iakttagande position som lärlingar befinner sig i enligt med Lave och Wengers teorier. Därmed är det svårt att iaktta någon utveckling utifrån just det perspektivet, trots att utvecklingen är både omfattande och tydlig.

Om man ser på den COP som ”nyfolksvängen” utgör i förhållande till resten av den svenska och internationella musikscenen framträder dock en tydlig utveckling i form av en progressiv positionering. Det är en tydlig målsättning i samtliga band att nå ut till en större publik. Diskussionerna tar inte bara plats mellan respektive bands medlemmar utan det finns intensiva diskussioner även mellan de olika konstellationerna. Detta handlar inte bara om att erövra större delar av den befintliga publiken utan det är en kollektiv strävan efter att övervinna lyssnare från andra genrer. Detta kan sägas vara utgångspunkten på ett metaperspektiv på reproduktionscirkeln och man kan säga att den fullfärdigas i och med att allt fler musikhögskolor inrättar folkmusikutbildningar, en betydande landvinning för genren. Därigenom får reproduktionscirkeln ett individuellt perspektiv genom att de som undervisar på de nya utbildningarna är centrala aktörer inom denna COP.

Först här kan man tala om att ”nyfolksvängen” som COP får sina första ”Old-timers”. I samband med det får de också en lång rad adepter, om än i en mer formaliserad undervisning. Det för tankarna vidare till dagens situation. När det nu finns en COP som innefattar både nykomlingar och old-timers är det lättare att se hur en musiker under utveckling tar en alltmera aktiv roll i folkmusikvärlden. Det är naturligtvis frestande att se på musikhögskoleutbildningarna som motsvarande en lärlingsperiod men det finns problem i det synsättet. Istället blir det mer dynamiskt att utgå från den uppsättning av färdigheter som definieras av informanternas resonemang om vad en god ensemblemusiker ska kunna. Men det är också viktigt att notera att Lave och Wengers syn på lärlingens resa inte bara innebär att lära sig en rad färdigheter utan också att bli en fullödig deltagare och på så sätt handlar det till stor del även om skapandet av en identitet. Samtidigt ska man också ha i tankarna att en utbildningsmiljö är sin egen COP och att bli fullödig deltagare i institutionslivet inte per automatik medför att man blir det i folkmusikvärlden i stort.

Utifrån detta kan vi resonera om vad som kan sägas vara en fullödig deltagare i dagens folkmusikvärld? Dels bör musikern ha den uppsättning av färdigheter som beskrivs av informanterna i studien. De bereder möjligheter till att kunna ingå och tillföra något i en mängd musikaliska sammanhang. Samtidigt lägger samtliga informanter stor vikt vid att betona kreativitet och drivkraft. Deras egna berättelser illustrerar även detta förhållningssätt, en egenskap som angränsar till identitet. Här finns en tydlig koppling till hur dagens folkmusikscen fungerar. Det handlar till stor del om att ingå i, starta och driva olika projekt. Förmågan till detta utgörs av en koppling mellan musikaliska färdigheter och en erövrad självuppfattning om sig själv som en fullödig deltagare i denna COP. I detta vilar också en trygghet att själv anta lärlingar i form av elever och studenter.

7.2.6 MÄSTARNA OCH LEGITIMERING

Trots att tyngdpunkten för lärande i studien sker mellan medmusikerna i banden är det intressant att lyfta fram de exempel på mästare eller old-timers som förekommer i studien. Det tydligaste exemplet är Ale Möllers resa in i den svenska folkmusiken som han företar sig när han flyttar till Dalarna för att lära sig mer om låtspelet. Om ”nyfolksvängen” som community of practice saknade old-timers gäller inte det samma för den COP som Ale här kommer i kontakt med, här kallad spelmansvärlden. Förutsättningarna är nästan det omvända, med en mycket tydlig hierarki och starka auktoriteter. Ale sökte upp framstående spelmän i egenskap av lärling, men blev starkt ifrågasatt av auktoriteter i sammanhanget. Han berättar att bland de mästare han sökte upp fanns några väletablerade spelmän som uppskattade det han gjorde. Deras gillande fick effekten av en legitimering av Ales verksamhet och i kombination med en musikalisk utveckling vann han sakteliga en större acceptans. Enligt Lave och Wengers teorier är detta en av de funktioner som en mästare utgör, att legitimera deltagandet i den aktivitet som definierar aktuell COP och därigenom möjliggör ett lärande.

Hur fungerar då legitimering för deltagande i dagens folkmusikvärld? Som konstaterats ovan finns det idag old-timers inom nyfolksvängen. Inte sällan finner man dem i akademiska miljöer och/eller som medlemmar i olika konstellationer. De har en central position i COP:en, inte bara på tidigare meriter utan framförallt eftersom de har varit fortsatt drivande av den musikaliska utvecklingen. De kan i hög grad fungera som

mästare i den mening att de är i stånd att legitimera ett ökat deltagande inom folkmusikscenen. Att ha ingått i en tillfällig eller permanent konstellation tillsammans med väletablerade musiker kan fungera som en karriärmässig språngbräda för en ung musiker precis som i de flesta genrer.

7.3 FORMELLT OCH INFORMELLT LÄRANDE I STUDIEN

De flesta av musikerna i studien genomförde sina musikstudier vid en tidpunkt då folkmusikutbildningarna på musikhögskolorna inte var lika etablerade som idag. Utbudet av folkmusikundervisning inom kommunal musikskola var heller inte särskilt stort. Eftersom intervjuerna var tydligt inriktade på informanternas bana inom folkmusiken är det inte förvånande att tämligen lite sades om deras formella utbildningar. Istället har de betydande kunskapsöverringarna inom folkmusikområdet skett på annat sätt. Flera av informanterna har dock genomgått högre musikutbildning med inriktning på andra genrer och referenser till undervisningen förekommer i intervjuerna. Det rör sig då oftast om färdigheter som en god teknik och förmågan att musicera efter noter, kunskaper som även kommit väl tillpass i arbetet med folkmusik. Det är dock tydligt att institutionerna fungerat som plats för informellt lärande inom folkmusiken. Det rör sig då tydligast om folkmusikaliskt musicerande med andra studenter.

Formell undervisning inom folkmusik förekommer i de fall då musikerna i studien ingått i spelmanslag eller sökt upp en lärare. Denna undervisning sker utanför institutionerna och på gehör och enligt punkterna 1 (undervisningens fysiska inramning) och 2 (undervisning via noter kontra gehörsbaserad undervisning), i Folkestads (2006) analys skulle den kunna definieras som informell. Enligt punkterna 3 och 4, vilka behandlar ägandeskap och intentionalitet är de snarare att betrakta som formell undervisning. Det vore intressant att undersöka dessa undervisningssituationer utifrån ett perspektiv på formellt och informellt lärande. Det är tänkbart sig att vissa aspekter av musiken förmedlas på ett tämligen formaliserat sätt, medan andra sidor som handlar om att *vara folkmusiker* förmedlas på ett mer outtalat sätt. Detta torde vara fallet även inom dagens formella musikhögskoleutbildningar.

Kursen på Skinnskattebergs folkhögskola är intressant i ett resonemang kring formellt och informellt lärande. Det är på ett sätt en formalisering av det lärande som pågick hos de enskilda musikerna och i den miljö som banden utgjorde. Man flyttade in på en institution med en uttalad intention om vad lärandet skulle leda till; att höja nivån på ensemblemusicerandet. Samtidigt hade läraren ett delat ägandeskap över situationen och man fortsatte det kollektiva arbetet.

8 SAMMANFATTNING, REFLEKTIONER OCH FORTSATT FORSKNING

I följande kapitel sammanfattar jag svaren på forskningsfrågan samt summerar några av de reflektioner som jag gjort under arbetets gång. I samband med det gläntar jag också på dörren till fortsatt forskning.

8.1 SAMMANFATTNING

Ur de ovanstående kapitlen kan man utläsa svaren på forskningsfrågan och dess två områden.

Hur beskriver några professionella folkmusiker sin utveckling som ensemblemusiker samt arbetet i en folkmusikensemble?

Den narrativa läsningen av informanternas berättelser som presenterats i kapitel 5 utgör ett svar på första delen av forskningsfrågan. Svaret utvecklas sedan vidare i diskussionskapitlet genom att belysa likheter och skillnader mellan informanterna. Deras berättelser struktureras kring ensembler, projekt och andra sammanhang som medfört en utveckling av relevanta färdigheter. I mindre grad nämns utbildningar och i den mån de förekommer i berättelsen fungerar de mer som en fond mot vilken de möter andra musiker som också är intresserade av folkmusik. En anledning till att det förhåller sig så kan vara att informanternas formella utbildning ofta är inom någon annan genre. Motsvarande diskussion med en yngre generation professionella folkmusiker skulle möjligen skilja sig på den punkten eftersom högre folkmusikutbildningar etablerats i rask takt de senaste tjugo åren.

Den andra delen av forskningsfrågan berör själva arbetsprocesserna i ensemblerna. Här framträder en bild av en oftast kollektiv process. En stor del av arbetet handlar om att utforma arrangemang. Ett gemensamt drag i arrangemangsprocessen är att man utgår från melodin för att skapa större musikaliska strukturer. Det är tydligt att arbetsprocesserna har utvecklats och förändrats över tid och att man hela tiden bygger

vidare på de erfarenheter man skaffat sig. Arbetet i ensemblerna är till stor del gehörsbaserat och noter används främst när man är i tidsbrist, även om det stundtals förekommer andra användningsområden för noter.

De färdigheter och egenskaper som lyfts fram som betydelsefulla ger en tämligen samstämmig bild. Man beskriver en musiker som är öppen och nyfiken. Den har en stor kreativ drivkraft, en inre estetisk kompass och en social förmåga att samverka med andra musiker i en dynamisk process.

8.1.1 STUDIENS GENERALISERBARHET

Studien bygger på intervjuer med några av de mest centrala och tongivande musikerna på den svenska folkmusikscenen sedan tidigt 1980-tal fram till idag. Tillsammans har informanterna medverkat i en mängd betydelsefulla ensembler och projekt och deras inflytande på genren har dessutom blivit än mer direkt genom positioner som lärare vid landets musikhögskoleutbildningar inom folkmusik. Det finns givetvis fler musiker som svarar upp mot dessa kriterier och alltså hade kunnat intervjuas. Men samtidigt är det tydligt att studiens informanter har varit djupt delaktiga i genrens utveckling i stort och det finns välgrundade anledningar till att se deras sammantagna berättelse som relativt allmängiltig för musiker i deras position. Jag menar därför att studiens resultat kan användas som grund för reflektioner och ytterligare forskning. I nästa kapitel kommer jag att resonera kring detta.

8.2 REFLEKTIONER OCH FORTSATT FORSKNING

För mig som är djupt involverad i dagens folkmusikscen, både som lärare och som musiker, ser jag hela tiden andra dimensioner i arbetet med materialet än de som här behandlats. Jag vill avslutningsvis göra ytterligare några reflektioner vilka samtidigt öppnar dörren till fler frågor och ger utrymme för angränsande forskning.

8.2.1 KOLLEKTIVITETEN

Det kollektiva perspektivet är allestädes närvarande i intervjuerna. Ett exempel är det tema som jag valt att kalla *jakten på en större publik*. Det är samtidigt ett tema som fortfarande är högaktuellt. Man ser det som att genren behöver synas och höras för att

man ska kunna bygga en större, gemensam publik. Några resonemang kring inre konkurrens förekommer överhuvudtaget inte. Det kollektiva perspektivet genomsyrar också diskussionerna om bandens, och därmed genrens, utveckling. Kursen på Skinnskattebergs folkhögskola är en talande exempel på detta. Det vore intressant att jämföra detta kollektiva synsätt med den yngre generationen av folkmusiker, inte minst i ljuset av en allmän strävan efter professionalisering. Under den tid som jag jobbat med materialet i den här studien har jag också betraktat den nuvarande folkmusikscenen utifrån ett kollektivt perspektiv. I viss mån kan jag se en konflikt mellan det synsätt där den kollektiva utvecklingen värderas högst och det synsätt där professionaliseringen sätts främst. Samtidigt samspelar de stundtals. Det finns exempelvis en kollektiv strävan av att förbättra villkoren för de professionella utövarna.

8.2.2 INSTITUTIONERNA SOM COMMUNITYS OF PRACTICE

Sedan folkmusiken etablerats som genre på musikhögskolorna har utbildningar haft mycket stor påverkan på genren. Utan tvivel har de lett till att antalet folkmusiker har ökat och flera aspekter av deras musikaliska färdigheter utvecklats. Utbildningarna har fått stor genomslagskraft på genren och en klar majoritet av de professionellt aspirerande folkmusiker som är födda på mitten av sjuttioalet och framåt har genomgått någon av musikhögskolornas folkmusikutbildningar. Som vi kunde se i avsnittet om institutionalisering finns det samtidigt det en viss skepsis gentemot utbildningarna. Om man betraktar musikhögskoleutbildningarna som en community of practice kan det vara rimligt att ställa sig frågan hur utbildningarna relaterar till folkmusikscenen i övrigt. Lave och Wenger (1991/2011) lyfter fram ett potentiellt problem i att en institutionaliserad utbildning riskerar att fostra deltagare i den COP som institutionen i sig självt utgör snarare än den verklighetsrelaterade verksamheten. Skulle man kunna tänka sig en progressivt positionerad deltagare inom musikhögskolevärlden som ändå inte är fullödig aktör i folkmusikscenen utanför institutionen? Ja, teoretisk är det ingen främmande tanke. Å andra sidan utgörs folkmusikscenen i dag av en så stor del akademiskt skolade folkmusiker att de snarare är normen än en ett undantag. På så vis överförs den uppsättning värderingar och handlingsmönster som konstituerar musikhögskoleutbildningarna på den COP som folkmusikscenen i övrigt utgör. På det sättet kan man säga att folkmusikscenen definieras utifrån musikhögskoleutbildningarnas utformning. En annorlunda situation finner vi på Irland

där den akademiska folkmusikutbildningen är något yngre och mycket mindre i förhållande till den irländska folkmusikscenen i övrigt. Det vore intressant att göra en jämförande studie mellan dessa båda länder för att betrakta likheter och skillnader i utformning av den akademiska verksamheten och attityder gentemot universitetens folkmusikutbildningar.

8.2.3 TRION SOM TYPENSEMBLE

Vid starten för folkmusikkursen i Skinnskatteberg 1986 fanns en uttalad målsättning från initiativtagaren Ale Möller att söka efter en typensemble för spel inom svensk folkmusik. Inspirationen kom från betraktelser av andra kulturers traditionella musik. Det är vanligt att det har utkristalliserats någon form av given instrumentsättning över tid. Bland tydliga exempel kan nämnas tangons *orquesta tipica*. Även i genrer där ensemblespelet utvecklats senare, som inom den irländska musiken, har det växt fram en viss norm för hur en ensemble är uppbyggd. Idag finns det en mycket stor mängd trios på den svenska folkmusikscenen. Flera av informanterna beskriver också varför trioformatet är en bra storlek på en ensemble. Tre musiker ger möjlighet att jobba med de olika funktioner som behandlas i uppsatsen och utifrån dem skapa arrangemang. Samtidigt är det ett tillräckligt litet format för att behålla möjligheterna till ett spontant och improvisatoriskt samspel. Därtill betonas den ekonomiska aspekten av att inte vara fler än tre. I sin artikel om samtida nordiskt folkmusikensemblespel nämner också Johansson (2009) en låtspelsensemble bestående av ett stränginstrument och melodiinstrument som en av några artikulerade normer. Det ligger alltså nära till hands att betrakta trioformatet som något av en typensemble.

Samtidigt finns det en lång tradition av att experimentera med sättningar, arrangemang och repertoar. Samtliga informanter talar om utforskandet som en naturlig och självklar del av arbetet i en ensemble. Ingen utav dem uttrycker en känsla av att slutligt ha hittat fram, även om man är nöjd med resultatet av något projekt eller skiva. På så sätt framstår experimenterandet nästan som ett självändamål; Målet är inte alltid att nå fram till en slutpunkt utan att se vad som händer på vägen. En naturlig fråga är då om man kan uppfatta folkmusiktrion som en typensemble och på något sätt ett resultat av de musikaliska experiment som pågått sedan tidigt åttiotal eller om trioformatet snarare är att betrakta som en hållpunkt i en fortsatt utveckling. Svaret är förmodligen mer

mångdimensionellt än ett ja eller nej. Samtidigt som trion må vara en utbredd och närapå standardiserad storlek av folkmusikensemble pågår fortfarande experiment vad gäller form- och funktionstänkande. Å andra sidan kan man betrakta utvecklingen som ett steg bort från experimenterandet som ett självändamål till att mer fokusera på att skapa bra musik snarare än musik som är nyskapande i alla aspekter. Ämnet skulle vara intressant att belysa i en samlad studie av några av de idag verksamma grupperna. I detta ligger också frågor kring hur yngre folkmusiker förhåller sig till folkmusikensemblen som genre och dess musikaliska referenser.

Skivrecensioner är en intressant arena för diskussioner om genrens utveckling. Här kan det bli tydligt att det ännu finns en förväntan att folkmusikensembler ständigt ska flytta gränser. Jag låter följande citat ur en skivrecension i tidskriften Lira sätta fingret på pulsen utan att för den delen göra anspråk på att peka på en spridd uppfattning. Recensenten uttalar sig här om en trio bestående av fiol, fiol/sång och bouzouki.

... Men jag tycker att det är en aning uttjatad sättnig. Har blivit någon slags standard i svensk folkmusik (Bengt Edqvist i en recension av den självbetitlade skivan Jarsefolk i Lira 2-2011).

Det är svårt att tänka sig en recensent inom exempelvis jazz uttrycka sig på liknande sätt om en sättnig som pianotrio eller en rockrecensent beklaga sig över den alltför vanliga sättnigen trummor, bas och gitarr. Utifrån det perspektivet är det tydligt att det finns en förväntan att experimenterandet fortfarande ska stå i fokus för folkmusikenssemblerna.

8.2.4 VERKSAMHETSFÖRLAGD UTBILDNING

Det skulle vara intressant att utveckla förhållandet mellan Lave och Wengers teorier om situerat lärande i förhållande till aspirerande musikerskap i en mer praktisk riktning. Inom pedagogutbildningarna är det regel att ge studenter verksamhetsförlagd utbildning. Under denna period får studenterna möjlighet att undervisa under handledning och samtidigt ingår man i ett professionellt sammanhang tillsammans med erfarna lärare (old-timers). Detta förekommer till viss del även inom musikerutbildningar, men det vanligaste är förmodligen att man där ingår i studentensembler. För mig framstår det som en intressant tanke att skapa en verksamhetsförlagd utbildning där en student får möjligheten att ingå i ett professionellt sammanhang där merparten av de övriga musikerna är erfarna och väletablerade. Det

påminner om den erfarenhet Susanne Rosenberg hade när hon i anslutning till sina studiers avslutande kom att arbeta med teaterprojektet Den stora vreden. Kanske skulle det vara möjligt att sätta denna viktiga och, kanske till och med, avgörande fas i en struktur som garanterar en studerande en motsvarande upplevelse mot slutet av dennes studier.

8.2.5 ATT UTVECKLA EN ESTETISK VÄRDEGRUND

En av de egenskaper som anses viktiga av informanterna i studien (vilket stämmer överens med mina egna erfarenheter från andra håll) är förmågan att kunna driva en arbetsprocess utifrån sin egen kreativitet. I detta ligger också en förmåga att kunna orientera sig estetiskt i arbetet. Enkelt uttryckt; för att kunna veta hur man ska jobba måste man veta vart man är på väg. En stor del av den frustration som fanns i arbetsprocesserna under det tidiga åttiotalet låg i det faktum att man inte hade tillräckligt med referenser för att kunna utarbeta en tydlig målbild, därav Jonas Simonssons uttryck *trial and error*. I kapitel 5 redogjorde jag för de influenser som omnämns som betydelsefulla för informanterna men jag vill här uppehålla mig något även i den process som det är att utveckla en estetisk värdegrund. Lite enkelt uttryckt skulle man kunna säga att det handlar om att skaffa sig *smak*, men det är ett ord med ett historiskt bagage och behäftat med sociala antydningar som gör det något problematiskt att använda (Dahlhaus, 1992). I ljuset av begreppsparet abstrakt och situerad kunskap får dessutom orden *smak* och *estetisk värdegrund* något olika innebörd. För mig relaterar smak till en form av situerad kunskap. Det framstår som en något oreflektad egenskap, en estetisk reaktionsförmåga. Estetisk värdegrund är för mig en uppsättning principer som kanske inte direkt säger så mycket om musiken i sig men vilka tjänar som referenspunkter för värderingar av konstnärliga uttryck.

Som jag ser det är detta något essentiellt för en musiker i en folkmusikensemble. Man hamnar mycket sällan i en rent mottagande position utan förväntas bidra till den musikaliska utformningen och ingå i en dialog kring musiken. Det är tydligt att det är viktigt att vara en storkonsument av musik, åtminstone under en tid. Både Jonas Simonsson och Ale Möller berättar att de skaffade sig allt som gavs ut inom genren och liknande inställning kan utläsas hos flera av de andra musikerna. Det fördes också ivriga diskussioner om musiken inom och mellan banden vilka sporrade till utvecklingen. Att

lyssna och diskutera framstår som något fundamentalt för att kunna utveckla en estetisk värdegrund. För min egen del har jag haft mycket stor nytta av en bok av den musikestetiska filosofen Carl Dahlhaus (1992) i vilken han går på djupet i ett värdeobjektivistiskt resonemang kring kriterier för värdeomdöme inom musik. Även om Dahlhaus arbetar med exempel ur den västerländska konstmusiken finns här just en abstrakt och generaliserbar kunskap vilken går att använda inom olika musikaliska genrer. Denna typ av utvecklade tankar kring objektiva, estetiska värden sporrar en inre och yttre dialog vilken för min del sedan ligger till grund för utvecklandet av en mer specialiserad och direkt *smak*. Det vore intressant att även här göra en studie kring hur estetiska resonemang idag förs inom ensembler och hur man arbetar med detta på utbildningarna. Det är tänkbart att den spirande konstnärliga forskningen vid musikhögskolorna kommer att kunna utgöra en drivande kraft i denna utveckling.

8.2.6 MIN RESA I IRLÄNSK OCH SVENSK FOLKMUSIK

Min egen musikaliska bana har naturligtvis varit närvarande under arbetet med studien. Den har inte bara fungerat som utgångspunkt för min förförståelse av materialet utan har också utgjort klangbotten för att konkretisera min förståelse av de teoretiska aspekterna av arbetet. Jag är utövare av främst två genrer; svensk folkmusik och irländsk folkmusik. Detta erbjuder en möjlighet att göra iakttagelser mot två skilda musikaliska världar. Därtill har min utbildningsbana sett olika ut i de olika genrerna. Min väg in i den irländska folkmusiken har till största delen gått den informella vägen. Genom att bo och musicera under ett antal perioder i Irland har jag skaffat mig en allt större inblick i musiken och fått ökade praktiska kunskaper. Även om denna utbildningsväg är informell finns det fortfarande resurser och strukturer att utgå ifrån. När man väl har bekantats med en agenda för lärandet finns det mycket resurser att tillgå. Det finns mängder av musik på CD-skivor och på internet, det finns kunskaper att inhämta i diskussioner och forum. Lärare antar också studenter för både kortsiktiga och längre studier. Viktigast av allt är de möjligheter till praktiskt musicerande som ges i form av sessions på pubar och festivaler. Samtidigt finns det en lång rad oskrivna regler att förhålla sig till och handlingsfriheten står i relation till hur långt kommen man är i sin musikaliska utveckling inom genren. Det faller sig naturligt att applicera Lave och Wengers teorier om situerat lärande och communities of practice på mina erfarenheter från denna informella utbildningsväg. Det blir inte minst tydligt på just dessa öppna

sessions där den musikaliska och fysiska placering man får/tar säger en hel del om vilken nivå man befinner sig på. Mot slutet av min utbildning vid Musikhögskolan i Malmö var jag också utbytesstudent på folkmusikutbildningen vid Limericks Universitet och fick därigenom bekanta mig med en formaliserad utbildning inom den genre som jag annars bara hade en informell ingång i. Min bana inom den svenska folkmusiken ser helt annorlunda ut. Jag är till stor utsträckning en produkt av den formaliserade utbildningsvägen inom svensk folkmusik. Efter en inledande sökande period studerade jag först vid folkhögskolor och sedan vid musikhögskola. Givetvis har jag hela tiden varit engagerad i musikliv utanför institutionerna såsom konsertverksamhet, festivaler, spelmansstämmor och kursverksamhet.

Denna uppsättning av dubbla erfarenheter ger mig perspektiv och tankar som jag använder i min undervisning. Sedan 2009 undervisar jag på utbildningen av irländsk folkmusik på Braheskolan på Visingsö. Till en början frågade jag mig varför man skulle bedriva en utbildning inom irländsk folkmusik i Sverige. Vore det inte bättre om de studerande helt enkelt flyttade till Irland en period och lärde sig så mycket som möjligt såsom jag själv gjort? Söktrycket på utbildningen visade att det hur som helst fanns en efterfrågan på utbildningen. Efter en hel del reflekterande och i dialog med Lave och Wengers teorier förstod jag utbildningens syfte; min uppgift som lärare till de studenter som vill gå vidare inom den irländska musiken är till stor del att förbereda studenterna på att kunna orientera sig vidare på informella studievägar på plats på Irland. Här finns det nämligen stora vinster att göra, inte minst vad gäller att sätta upp en agenda för lärandet. Att lära sig *vad* man ska lära sig är en fas som på en gång är given men samtidigt så självklar att den är lätt att förbise. Terminen på Visingsö ger studenterna även en inblick i vilka resurser som finns tillgängliga och olika strategier att förhålla sig till dem. Kursen ger också studenterna möjlighet att få en orientering i genrens struktur och innehåll. Detta ger dem förutsättning att bättre ta tillvara på de informella studierna på Irland. Detta sätt att tänka på en utbildning som en språngbräda för en i övrigt informell utbildning är ett sätt att skapa en struktur och riktning i något som annars kan upplevas som överväldigande och svårhanterat.

8.2.7 BERÄTTELSE SOM FÖRMEDLARE AV KUNSKAP

Ett centralt tema i Lave och Wengers teorier om situerad kunskap är berättelser som förmedlare av kunskap. I detta koncept inkluderar författarna perspektivet abstrakt och situerad kunskap. Enligt min erfarenhet förekommer berättelser flitigt bland musiker, inte minst i undervisningssammanhang. Jag använder mig själv gärna av anekdoter och kortare historier i min undervisning. Berättelser kan förmedla betraktelser och erfarenheter om livet i musiken som kan vara svåra att forma som abstrakt kunskap utan att vända sig till sociologiska teorier. Det är tänkbart att mycket av informationen kring skapandet av en identitet som musiker vilar just i berättelserna. Men berättelser kan också förmedla mycket konkreta erfarenheter från musikaliska situationer såsom repetitioner eller konserter. På ett sätt är denna uppsats en förlängning av berättandet tillvarataget i den narrativa analysen. Jag ser detta som ett fält att utforska vidare utifrån en rad frågor: Hur använder musiker berättelser i sin undervisning? Finns det en medveten strategi bakom berättandet? Vilken sorts kunskap förmedlas i berättelserna?

8.2.8 NÅGRA ORD OM BEGREPPET COMMUNITIES

Ett av de bärande begreppen i föreliggande studie är Lave och Wengers *communities of practice*. Jag har funnit det mycket givande att arbeta med konceptet men vill också problematisera ordet *community* något. Det ligger en positiv och varm klang i ordet *community* och det tycks vara något som spontant är enklare att se i det förgångna än i samtiden och då gärna i ett något nostalgiskt skimmer (Wrightson, 2009). Det är också en analytisk sociologisk term (Hughes & Månsson, 1988) som sätter ljuset på en uppsättning relationer vilka, ur ett utomstående perspektiv, riskerar att framstå som mer intensiva än vad de kanske upplevs vara av en deltagare i den aktuella "communityn". Detta är något som satt min förförståelse på prov. På denna punkt har jag kunnat se en tendens hos mig själv att övertolka vissa aspekter av informanternas utsagor. Jag tror att en person med mindre insikt i folkmusikensemblens utveckling också skulle löpa en mindre risk att se på åttiotalets utveckling som en "gyllene era". Jag har jobbat aktivt med tolkningsprocessen för att se igenom detta romantiska skimmer och därmed ge beskrivningar som är så trogna informanternas avsikter som möjligt.

9 REFERENSER

- Andersson, N. & Andersson, O. (Red.). (1922-1940/1978). Svenska låtar. Stockholm: Gidlunds Förlag
- Barrett, M. S. & Stauffer S. L. (Eds.). (2012). *Narrative Soundings: An anthology of narrative enquiry in music education*. New York: Springer publications.
- Boström, M. Lundberg, D. & Ramsten, M. (2010). *Det stora uppdraget: Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Brändström, S. Lilja, J. M. & Wachenfeldt, T. (2012). Manifesta och latent ideologier om lärande inom svensk spelmansrörelse på 1920-talet. *Nordisk Musikpedagogisk Forskning*, 13, 115-130.
- Dahlhaus, C. (1992). *Analys och värdeomdöme*. (B. Edlund, övers.). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag symposium. (Originalarbete publicerat 1970).
- Folkestad, G. (2006) Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(02),135-145. doi:10.1017/S0265051706006887
- Fry, P. (2009). *Introduction to theory of literature. Lecture 3: Ways In and Out of the Hermeneutic Circle*. Inspelad föreläsning. Hämtad från: <http://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-3>
- Glanzeli, I. (1990, 26 juli). Musik för fot och hjärta. *Dagens Nyheter*.
- Hughes, J. & Månsson, S. (1988). *Kvalitativ sociologi*. Lund: Studentlitteratur.
- Johansson, A. (2004). *Narrativ teori och metod: Med livsberättelsen i fokus*. Lund: Studentlitteratur.
- Johansson, C. (1998). *Narrativ Forskning: Biografiskt perspektiv på berättelser*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Johansson, M. (2009). Nordisk folkmusik som stilkoncept. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 23, 34-65.
- Ling, J. (1964/1970). *Svensk folkmusik: Bondens musik i helg och söcken*. Stockholm: Prisma.

- Hammarström, E. (2004). *Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän*, C-uppsats, Umeå Universitet, Institutionen för kultur och medier.
- Hansson, O & Lundbeck, S. (2011). *Från träsko till lacksko: En studie om folkmusikaliskt lärande innanför och utanför musikutbildningar*. Uppsats musikpedagogik, avancerad nivå, Örebro Universitet, Musikhögskolan.
- Herlin Karnell, M. Kyhlberg, K. (Red.). (1989). *Gimaint u Bänskt – Folkmusikens historia på Gotland*. Visby: Norstedts
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991/2011). *Situated Learning: Legitimate Peripheral participation*. New York: Cambridge University Press.
- Lave, J. (2011). *Apprenticeship in Critical Ethnographic Practice*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ljungar-Chapelon, A. (2008). *Le Respect de la tradition; Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Doktorsavhandling, Lunds Universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Lundberg, D. & Ternhag, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Moberg, P. (2009). *Utredning av status och behov för folk och världsmusik/ folk- och världsdans inom den svenska skolan. Förskola, grundskola, gymnasium, kulturskola, folkhögskola/eftergymnasiala utbildningar och högskola*. Hämtad från:
http://www.esitobo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=350&Itemid=131
- Rosén, S. (2010). *Situationen för professionella utövare inom genren folk- världsmusik och dans i Sverige. Underlag för Handlingsplan för folklig musik och dans*. Hämtad från:
http://www.esitobo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=350&Itemid=131
- Sæther, E. (2006). *The Oral University: Attitudes to music teaching and learning in the Gambia*. Doktorsavhandling, Lunds Universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Svenning, C. (1997). *Metodboken: En bok om samhällsvetenskaplig metod och metodutveckling*. Lund: Lorentz förlag.

- Sigfridsson, I. (2009). Amatörverksamhet inom folkmusik och dans. Del av handlingsplan för folkmusik och dans. Hämtad från:
http://www.esitobo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=350&Itemid=131
- Ternhag, G. (1994). Folkmusikens formalisering: Några synpunkter med exempel från Dalarna. *Svensk tidskrift för musikforskning* 75, 130-145. Hämtad från:
<http://www.musikforskning.se/stm/STM1994/STM1994-95Ternhag.pdf>
- Wallén, G. (1993/1996). *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*. Lund: Studentlitteratur.
- Wrightson, K. (2009). *Early modern England: Politics, religion, and society under the Tudors and Stuarts. Lecture 4: Communities: Key Institutions and Relationships*. Inspelad föreläsning. Hämtad från: <http://oyc.yale.edu/history/hist-251/lecture-4#transcript>

9.1 OMNÄMNDA SKIVOR

- Av bara farten – Groupa (Amigo) 1983
- Birfilarmusik från Malmö – Filarfolket (Amalthea, AM16) 1980
- Forsens låt – Anders Rosén och Roland Kejser (Hurv, KRLP-1) 1975
- Gront – Väsen (Xource, XOUCD 334) 1999
- Levande väsen – Väsen (Drone, DROCD009) 1995
- När som gräset det vajar – Lena Willemark (Amigo, AMLP722) 1989
- Vildhonung – Groupa (Amigo) 1985
- Världens Väsen – Väsen (Xource, XOUCD 118) 1997