

Folkmusikundervisning på fiol och gitarr och dess historiska rötter¹

Thomas von Wachenfeldt, Sture Brändström och Juvas Marianne Liljas

ABSTRACT

Folk music teaching on violin and guitar and its historical roots

How folk musicians of today learn to play their instruments is an over-all question in this article. One violin lesson and one guitar lesson were observed at Framnäs folk high school. Two research questions were formulated: What do the two lessons have in common? What are their differences? Furthermore, it was discussed how the folk music education of today could be related to the Swedish fiddler movement in the 1920s and other folk music traditions. Theoretically, the interpretation of the results was based on the mimesis theory of Ricoeur. Two teachers and three students participated in the study. The results showed that the lessons were structured in a similar way and dominated by master apprenticeship teaching. The violin teacher showed a more respectful attitude towards the tradition compared to the guitar teacher. Great parts of the manifest ideology of the fiddler movement seem to have become concealed into a latent or frozen ideology in the formal folk music education of today. There seems to be no big methodological difference between learning the music by way of visiting an older fiddler hundred years ago compared to the study of music today at a formal institution.

Keywords: Folk music, Swedish traditional music, Fiddle Music, Folk high school, Ricoeur.

Ett övergripande syfte med denna artikel är att ge en bild av dagens folkmusikundervisning samt att diskutera hur den kan relateras till den tidiga svenska spelmansrörelsen och andra folkmusikaliska traditioner. En fiol- och en gitarrlektion vid Framnäs folkhögskola kommer att studeras. Inledningsvis ges en exposé över hur svensk folkmusik och folkmusikutbildning har utvecklats under 1900-talet.

Framväxten av svensk folkmusik

Folkmusiken har aldrig särskilt lätt låtit sig definieras som genre. Till en början var folkmusiken en tämligen diversifierad musikform som företrädesvis odlades av bondebefolkningen men den kom under 1900-talet alltmer att utvecklas till en musikstil med mer eller mindre bestämda musikaliska beståndsdelar (Ronström 1994: 9–28). Vidare kan folkmusiken sägas vara en genre som definierats utifrån de skiftande idéer, ideologier och föreställningar som varit rådande under de dryga 200 år som benämningen “folkmusik” använts (Dahlstedt 2012).

Oavsett vilken ideologisk agenda eller politisk färg som funnits i bakgrunden så har folkmusiken gärna definierats utifrån sina skillnader gentemot den klassiska musiken, vilket vilat på dikotomier som autodidaktik och formell skolning, naturligt och förkonstlat, individualism och konformitet. Ternhag (1995) frågar sig om det finns en ovilja att överge bilden av folkmusiken som en musikaliskt fri och “obunden naturkraft”. Han menar att det är en föreställning som förvaltats “av varje generations folkmusikfrämjare” (131).

Under 1900-talet förefaller folkmusiken alltmer ha förskjutits från att ha varit ett individuellt musikaliskt uttryckssätt till att bli allt mer kollektiv. Visserligen fanns det under tidigt 1900-tal spelmän som turnerade som duo och trio, men utvecklingen mot större ensembleformat inleddes inte på allvar förrän mot mitten av 1900-talet, i och med grundandet av spelmanslag och dansorkestrar (Ternhag 1985:24).

I en tidigare publikation i Årsboken behandlas synen på lärande inom svensk spelmansrörelse på 1920-talet (von Wachenfeldt, Brändström och Liljas 2012:115–130). Empirin är hämtad ur tidskriften Hembygden, som var ett centralt organ för spelmän, folkdansare och hembygdsvänner. I artikeln diskuteras hur idéer om autodidaktik, ålderdomlig repertoar, äkthet och spelmansläkter påverkade synen på folkmusikaliskt lärande. Formellt lärande vid någon utbildningsinrättning ansågs skapa musikalisk likriktning, till skillnad från det personliga uttryck som odlades genom undervisning spelmän emellan. Det fanns även tendenser till antimodernitet, vilket manifesterades genom en aversion mot jazzmusik och annan – vad flertalet av Hembygdens skribenter ansåg vara – importerad masskultur.

Ett intressant resultat var hur spelmännen undan för undan anammade det tanke-gods som spreds i Hembygden. I de tidiga numren från början på 1920-talet framhöll gärna spelmännen sin notkunnighet och eventuella skolning hos exempelvis kantorer eller inom det militära, för att sedan mot slutet av årtiondet framhålla självförvärvat kunskap eller släktförhållanden med äldre spelmän. Även repertoarvalet flyttar fokus från nyare låttypen som schottis, hambo och polkett till äldre låtstilar som polska, gånglåt och gammelvåls.

Det undervisningssätt som visade sig vara förhärskande bland spelmännen var mästarlära – ett tema som gett upphov till ett flertal studier inom den klassiska musiken (t ex Hyry-Beihammer 2010; Nielsen och Kvale 2000). Av intresse i den här aktuella undersökningen är huruvida de musikpedagogiska ideal som odlades i Hembygden och den tidiga spelmansrörelsen har följt med in i akademier och formella lärorum.

Mot slutet av 1960-talet växte en vänsterorienterad rörelse fram i Sverige som främst odlades bland landets medelklassungdomar. Musiken blev här ett kraftfullt instrument för att protestera mot vad man ansåg vara orättvisor både i Sverige och ute i världen. Sommaren 1970 anordnades Gärdesfesten, som anses vara starten för den svenska musikerörelsen eller proggrörelsen. En god del av protesterna riktades mot musiklivets globaliserade kommersialism, som manifesterade sig i de multinationella skivbolagen. Den svenska folkmusiken blev här en viktig komponent då den var både lokal och tämligen okommersiell, samt att prefixet "folk" kunde identifieras med proletariatet (Ramsten 1992:78–79). Dock fanns det inget intresse i att solidarisera sig med spelmansrörelsen som ansågs ha förkonstlat folkets musik med folkdräktsbruk och en – vad vissa ansåg vara – alltmer kammarmusikalisk idiomatik och därmed blivit till "finkulturell uppvisningsmusik" (jfr Norrlåtar 1976).

På många av de skivor som kom ut under 1970-talet med traditionell svensk spelmansmusik avslöjas en uppenbar strävan att hitta tillbaka till ett ursprungligt spelsätt, vilket även verifieras av spelmännen själva (Ramsten 1992:90). Samtidigt med "gräv-där-du-står-principen", så fanns också en strävan att förnya folkmusiken genom att anamma musikaliska stildrag från bland annat rockmusiken; men även genom inkorporering av instrument som ej tidigare hörts inom folkmusiken. Detta hade förmodligen varit mycket svårt att genomföra inom spelmansrörelsens ramverk av spelmansförbund och spelmanslag, men blev fullt möjligt genom musikerörelsens progressiva strävan och "ideologiska ställningstaganden" (Ramsten 1992:79). Denna tid kallas idag "Folkmusikvågen", då den svenska folkmusiken upplevde en medial och publik exponering, som den tidigare ej varit i närheten av. Spelmannsstämmor som de i Bingsjö eller Delsbo kunde under 1970-talet ha mellan 20- 30 000 besökare och befolkades av såväl spelmän i sockendräkter, som nyväckta folkmusikentusiaster i långt hår.

I efterdyningarna av folkmusikvågen bildades folkmusikensembler som exempelvis Groupa, Väsen och Hoven Droven – band som influerat många av dagens folkmusiker och som fortfarande är mer eller mindre aktiva. Inspiration kan idag höras från bland annat keltisk tradition i form av instrumentbesättningar och ackordsprogressioner och ibland sammanvävs svensk musik med andra kulturers musik inom den så kallade världsmusiken (Lundberg & Ternhag 1996).

Även folkmusikinstrumentariet har alltså skiftat genom tiderna från flöjter, vevliror, säckpipor och nyckelharpor till fiolen som dominerat den svenska scenen runt

tre sekler. Dragspelet med dess repertoar sågs tillsammans med jazzen som ett av de största hoten mot folkmusiken under 1900-talets början, men har idag en plats i den svenska folkmusiken. Blåsinstrument som oboe, traversflöjt och klarinett var inte helt ovanliga instrument hos spelmän förr, men är idag betydligt mindre förekommande. Många äldre instrumenttyper har emellertid alltsedan 1970-talet, i takt med ett ökat intresse för äldre folkmusik, återuppväckts och assimilerats i den svenska folkmusikens klangbild (Kjellström 1980). Samtidigt konstrueras nya instrument anpassade för den svenska folkmusiken. Exempel på detta är bland annat den svenska bouzoukin och den moderniserade viola d'amoren med altfiolkropp, resonanssträngar och fem spelsträngar.

Fiol och gitarr är de instrument som är aktuella i denna studie. Fiolen är som framgått ett instrument under lång tid varit dominerande i folkmusiksammanhang. Gitarren har också trakterats i folkmusikaliska miljöer åtminstone sedan sent 1800-tal (Söderberg 1975:46) – om än inte alls i samma utsträckning som fiolen. Under de senaste decennierna har det, tack vare folkmusiker som Roger Tallroth och Ale Möller, bildats en egen gitarrtradition inom folkmusiken. Den är till viss del inspirerad av den keltiska och amerikanska strängtraditionen i form av diverse omstämmningar och rytmfigurer samt genom användning av plektrum och stålsträngar (Mattsson 2000).

Tillkomsten av utbildningar i folkmusik

Vid ett flertal av Sveriges folkhögskolor finns numera möjlighet att bedriva studier inom musik. Detta grundlades vid Folkliga musikskolan i Ingesund under 1920-talet (Dahlstedt 2012). Sin status som folkhögskola fick Ingesund läsåret 1952/1953 och vid samma tid grundades Framnäs folkhögskola i Piteå. Att Ingesund och Framnäs vid sidan av sina allmänna linjer fick musiklinjer kom sig av ett behov av att utbilda musikinstruktörer till den framväxande folkbildningens musikcirkclar (Brändström & Larsson 2011; Larsson 2007: 67).

En diskussion om musikens bildande och förädlade inverkan på människor hade förts under 1900-talet och utmynnat i olika utredningar, som ofta kom till slutsatsen att man behövde leda in människor i vad som ansågs vara "rätt" musik – den västerländska klassiska musiken (Brändström, Söderman & Thorgersen 2012; Larsson, 2007: 39–46). Den svenska folkmusiken hade dock ett visst inflytande vid Framnäs och Ingesunds folkhögskolor. Ett av motiven till grundandet av Ingesund under 1920-talet var att utbilda landsbygdens spelmän (Dahlstedt 2012). På Framnäs anställdes som första stråk- och allmän musiklejare riksspelmannen och violinisten Røjås Jonas Eriksson, som för övrigt var utbildad vid Folkliga musikskolan Ingesund. Trots de

folkmusikaliska grundförutsättningar som fanns vid de båda musikfolkhögskolorna, tycks det inte ha lagts någon större vikt vid detta i undervisningen (Brändström 2007).

Den första formella musikutbildningen av folkmusikpedagoger inrättades vid Musikhögskolan i Stockholm av spelmannen och hovkapellisten Ole Hjorth 1977. Några år senare startades en folkmusiklinje vid Malungs folkhögskola, med de nytexaminerade folkmusikpedagogerna Jonny Soling och Kalle Almlöf som lärare. Kännetecknande för kurserna vid Malungs folkhögskola är att de i flera avseenden tangerar musikcirkelformen med betoning på kollektivt lärande. Kurserna har en bred folkbildande ansats med orientering i spelmansmusikens olika traditioner i Skandinavien i allmänhet och Dalarna i synnerhet.

Förutom kurser som bara överlevde några terminer vid olika folkhögskolor kom folkmusikaliska utbildningar igång på allvar vid några av landets folkhögskolor runt millennieskiftet. Idag har elva av Sveriges folkhögskolor någon form av utbildning i folkmusik. Framnäs folkhögskolas folk- och världsmusikprofil, som är aktuell i denna undersökning, startade 2009 och är en av de senast tillkomna folkmusikutbildningarna i landet. Nämnas bör också att fyra av landets sex musikhögskolor idag erbjuder utbildningar inom folk- och världsmusik (www.musikhogskolorna.se).

Hur dagens folkmusiker utbildar sig vid formella utbildningsinrättningar – och i synnerhet hur undervisningen är upplagd – är på det hela taget ett tämligen outforskat område. Visserligen tangerar en del undersökningar hur folkmusiken överförs mellan generationer men det är ofta i förbigående och utifrån andra huvudperspektiv än det musikpedagogiska (se exempelvis Lundberg & Ternhag 1996:54, Lätt 1998, Ronström 1994:9–28, Åkesson 2007).

Teoretiska utgångspunkter

I artikeln anknyts till ett ideologibegrepp som utvecklats av Liedman (1997, 2006), som menar att det för varje tid finns två identifierbara grundformer av ideologi: manifesta och latent. Manifesta ideologier avser explicita och medvetet formulerade utsagor med ideologiskt innehåll som binder samman verklighetspåståenden, värderingar och normer. Latenta eller frusna ideologier är sådant som finns under ytan och som tas för givet av fältets aktörer. I den här aktuella undersökningen kan det röra sig om den utsagda eller tysta kunskap som återfinns hos folkmusiker och lärare. Begreppen kan ur ett diakront perspektiv skapa förståelse och i viss mån förklara kontinuitet och förändring av musik och musikutbildning.

Hur det kulturella arvet förmedlas och förändras över tid är frågor som också har intresserat Ricoeur (1984). I *Temps et recit* (1983–85) betraktar han den överföring som sker mellan generationer utifrån en problematisering av människans förhållande till traditioner. Ricoeur menar att förmedlingen har en omvälvande karaktär där strider om vad som ska bevaras medför att delar av kulturarvet eroderar medan annat uppvärderas och förs vidare. I en dramatisk process av återskapande, tolkningsdivergens och sedimentering pågår kontinuerligt en förnyelseprocess eller med Gustavssons (1996) ord: "Kulturarvet är alltså inget fast gods att lämpa över till samtiden, utan den stödande grund utifrån vilken tolkningsprocessen ständigt går vidare" (104).

Med anspråket att utmana de fördomar som präglar våra bilder av det förflutna framträder Paul Ricoeurs mimesis-teori som ett tolkningsredskap för hur undervisningstraditioner traderas och förändras. Intressant för studien är hur Ricoeurs (1984) mimesis-begrepp kan användas för att problematisera imitativa inslag i undervisningssammanhang. Genom att anlägga ett hermeneutiskt perspektiv på lektionssituationen, illustreras hur den omedelbara förförståelsen (prefiguration) övergår i en likhetens konstruktion (konfiguration) för att sedan omformas till en nyskapelse (refiguration) (jfr även Liljas 2007: 59f). Ricoeurs mimesis-teori kan vara en väg till utökad förståelse och förklaring av hur musik och undervisningstraditioner traderas och förändras över tid.

Syfte och forskningsfrågor

Huvudsyftet med denna studie är att ge en bild av hur utbildning av folkmusiker kan gestalta sig vid en folkhögskola. Fokus kommer att ligga på lärarens agerande under lektionen. Vidare avses att undersöka vilka eventuella skillnader som förekommer mellan fiol- och gitarrundervisning. Mer preciserat kan två forskningsfrågor formuleras:

Vad är gemensamt för fiol- och gitarrundervisningen vid Framnäs folkhögskolas folk- och världsmusikprofil?

Vilka skillnader i undervisningen kan identifieras mellan det mer traditionella folkmusikinstrumentet fiol och det mer nytillkomna instrumentet gitarr?

Resultaten kommer att diskuteras i ljuset av Ricoeurs mimesisteori. Tanken är att närma sig en förståelse för hur dagens folkmusiklektioner vid en folkhögskola har påverkats av olika folkmusikaliska traditioner under 1900-talet och med Liedmans terminologi kan ses som grundade i frusen ideologi.

Metod

För att söka svar på forskningsfrågorna föll valet på en etnografiskt färgad observationsmetodik (Aspers 2011). Vi var ute efter en levande, realistisk och trovärdig beskrivning av lektionernas innehåll och struktur. Av denna anledning utslöt vi i denna undersökning intervjuer som metod. Intervjuer med lärare visar sig ofta ge en idealiserad bild av undervisningsförlopp. För att inte begränsa studien till antingen enskild undervisning eller gruppundervisning valdes att observera en enskild gitarrlektion och en fiollektion med två elever. Båda dessa lektionsformer är vanligt förekommande i folkmusiksammanhang.

Deltagare

Vid Framnäs folkhögskolas folk- och världsmusikprofil undervisar en gitarrlärare, en fiollärare och en sånglärare. Förutom sina respektive huvudinstrument, undervisar lärarna även i ensemble. Det förekommer att elever reser för att besöka lärare, men de flesta av de 12 eleverna har sin undervisning förlagd till Framnäs folkhögskola. I denna undersökning avgränsas urvalet till de två elever som studerar fiol och deras fiollärare, samt den enda elev som studerar gitarr och hans lärare. Med avseende på huvudinstrumenten fiol och gitarr vid Framnäs folkhögskola är studien således att betrakta som en totalundersökning. Då folk- och världsmusikprofilen har så pass få lärare och elever är det svårt att hålla dem anonyma. Därför har samtliga deltagare skrivit under ett kontrakt som godkänner publicering. De som medverkat i studien är alltså fem personer: en fiol- och ensemblepedagog, två fiolelever, en gitarr- och ensemblepedagog samt en gitarrelev.

Genomförande

Insamling av data har skett genom observation av två instrumentallektioner vid Framnäs folkhögskolas folk- och världsmusikprofil. Observationerna dokumenterades med hjälp av fältanteckningar och ljudupptagningar. Ljudinspelningarna fångar i första hand helheten av lektionerna som i detta fall är det klingande materialet och muntliga utsagor. Fältanteckningarna avser att fånga detaljer i instruktioner, minspel och kroppsspråk.

För att erhålla så mycket information och användbar empiri som möjligt från en observation kan det vara till fördel att äga viss förförståelse inför det fenomen man avser att undersöka (Aspers 2011:111). Två av artikelförfattarna har bakgrund inom folkmusiken (von Wachenfeldt och Liljas) och den förstnämnde har även undervisat i fiolspel

och musikhistoria på folk- och världsmusikprofilen. En av författarna (Brändström) har tidigare varit anställd som pianolärare vid Framnäs folkhögskola så författarna är alltså sammantaget väl hemmastadda i det undersökta forskningsområdet.

I denna undersökning genomfördes fokuserade observationer. Öhlander (1999:77–78) framhåller fokuserad observation som fördelaktig när forskaren redan har erfarenhet från det område som undersöks. Med erfarenhet och förförståelse följer även att observatören har vissa antaganden. Den fokuserade observationen möjliggör att söka efter fenomen som endera motsäger eller bekräftar undersökningens grundantaganden.

Litteratursökningen visade en påtaglig brist på kvalificerade musikpedagogiska studier rörande folkmusikundervisning, vilket gör att denna studie kan betraktas som ett pionjärbete av explorativ karaktär. Vår strategi har varit att i diskussionen värdera resultatet av de två lektionsobservationerna i förhållande till vår samlade erfarenhet av hur undervisningen i folkmusik utövas i olika sammanhang samt till refererad litteratur om mästarlära.

Analys

Gitarrlektionen var i tid mätt cirka 40 minuter och fiollektionen ungefär 50 minuter. Observationerna och fältanteckningarna transkriberades och omfattade totalt 12 A4-sidor. Ur materialet kunde tre innehållsliga teman urskiljas: förebildning, interpretation och kroppens betydelse. Utifrån dessa utarbetades och utvecklades ett färgkodschema inspirerad av Aspers (2011: 176–188) för varje lektion, där skeenden och utsagor sorterades in som underrubriker under det tema som bäst beskriver händelserna. Tillvägagångssättet var ett sätt att distansera sig från empirin och skaffa sig en överblick över materialet. Efter att händelser och utsagor hade sorterats in under respektive tema utkristalliserades på en övergripande nivå likheter och skillnader mellan fiol- och gitarrlektionerna.

Resultat

Dispositionen av resultaten följer de två första forskningsfrågorna. Först presenteras alltså gemensamma drag och sedan vad som skiljer sig mellan de två lektionerna.

Gemensamma drag mellan lektionerna

De två observerade lektionerna präglas av en lättsam och vänskaplig stämning, men med en tydlig rollfördelning mellan lärare och elev. Lärarna har under båda lektionerna – i det närmaste – total kontroll över skeendet. Eleverna yttrar endast ett fåtal ord och meningar medan lärarna använder god tid av lektionen till att göra kortare och längre utläggningar kring musiken. Eleverna är alltså framför allt aktiva genom att spela på sina instrument och genom att lyssna på sin lärare.

Uppmuntran är också ett centralt inslag under lektionerna. Lärarna uttrycker ofta berömande ord, såväl mellan låtarna som under tiden spelet pågår. Lektionerna ger ett intryck av trygghet och ömsesidig respekt mellan lärare och elever. Trots att stämningen i lektionsrummet är uppsluppen tycks alla inblandade ta lektionstillfället och sin musik på stort allvar.

En grundläggande likhet mellan lektionerna är sättet att lära ut en låt, som i allt väsentligt följande kronologi:

1. Presentation och genomspelning av låten
2. Utlärning av låtens A-del
3. Interpretatoriska resonemang och genomgång av musikaliska detaljer
4. Utlärning av låtens B-del
5. Interpretatoriska resonemang och genomgång av musikaliska detaljer
6. Genomspelning av hela låten med inövade musikaliska detaljer där läraren ibland spelar ackompanjemang eller stämma
7. Slutresonemang kring låten

I de två observerade lektionerna används endast gehörsutläring. Att lära via gehöret bygger på imitation av vad läraren spelar. Samtliga fyra låtar (tre svenska och en irländsk) som förekommer i studien består av en A- och B-del med vardera åtta takter, vilket är en vanligt förekommande musikalisk form inom den svenska och keltiska folkmusiktraditionen. En central undervisningsmetod är upprepning av såväl längre musikaliska sammanhang som kortare.

Under bägge lektionerna inleds låtutläringen med att läraren spelar hela låten i tempo för eleverna – det vill säga i det tempo som den, enligt läraren, är avsedd att utföras i. Gemensamt är också att båda lärarna bryter efter att ha framfört hela låten ett antal varv för eleverna för att börja arbeta med A-delen i respektive låt. Detta görs i ett avsevärt lägre tempo än vid den musikaliska presentationen av låten. I båda fallen spelas melodin fri från diverse ornament och andra musikaliska utsmyckningar. Lärarna använder sig ofta av ett lägre tempo vid genomgång av musikaliska detaljer samt vid mer tekniskt krävande passager.

Efter några genomspelningar av A-delen inleds ett mer detaljerat arbete med musiken. Såväl övergripande musikalisk karaktär som ornamentik avhandlas och de delar som behöver arbetas in upprepas tills dess att önskat resultat uppnås. När eleverna börjat tillägna sig A-delen spelas den i tempo några varv för att melodin skall fästa sig hos eleverna. Vid detta tillfälle är också alla musikaliska detaljer tillfogade. Då A- och B-delarna anses vara klara så spelas hela låten igenom några gånger i tempo, och då med samtliga musikaliska moment som övats in.

Under båda lektionerna läggs en stor del av tiden på interpretation, där det mesta arbetet inriktas på ornamentering och variation av det musikaliska materialet. Gemensamt för fiol- och gitarrlektionen är att de låtar som lärs ut anpassas redan under lektionen för framförande i ensemble.

Vid ett flertal tillfällen tillfogar både fiol- och gitarrläraren en stämning eller ackompanjemang när de märker att eleverna är trygga i melodin. De återgår till melodispel på de partier som ännu inte helt behärskas av eleverna. Ingen av lärarna använder – som tidigare nämnts – noter som hjälpmedel under lektionen. Däremot används på både fiol- och gitarrlektionen mobiltelefoner till att spela in de låtar som studeras in.

Utmärkande för de båda lektionerna är lärarens användning av kroppen som led-sagare av musiken. I synnerhet fiolläraren använder sig av ett tydligt kroppsuttryck som fungerar som pulsmarkör. Detta manifesteras bland annat i att överkroppen rör sig i takt med musiken, då lektionen genomförs sittande. Fiolläraren visar ofta fingersättning på fiolen och genom att avlägsna handen från greppbrädan demonstrerar han att eleverna skall spela på lös sträng. Han sjunger ibland vissa partier för att förtydliga vissa rytmiska och interpretatoriska detaljer. Även gitarrläraren använder sin överkropp som takthållare om än i mindre omfattning än fiolläraren. Ett annat pedagogiskt verktyg som används flitigt av lärarna är fotstamp för att förtydliga takten i musiken. Ibland stampar de mindre och vid svårare passager, för att förtydliga pulsen, betydligt mer.

Skillnader mellan lektionerna

Under den inledande musikaliska presentationen av en låt skiljer det sig mellan gitarr- och fiollektionen. Eleven på gitarrlektionen blir uppmanad att söka efter en lämplig harmonisering när läraren presenterar låten, medan eleverna på fiollektionen direkt börjar lära sig melodin.

Vidare finns det vissa skillnader i utläringen av låtarnas B-delar. På fiollektionen delas detta parti upp takt för takt. Detta reagerar en av fiolleverna på, som upplever att det blir för fragmentariskt. Fiolläraren fortsätter dock att dela upp takt för takt och sedan sätta ihop dessa två och två. Gitarrläraren däremot spelar igenom B-delens

melodi och stannar upp där han märker att eleven har problem och förtydligar de delar som är svårspelade. Under gitarrlektionen får även mobiltelefonen fungera som en tredje medmusikant, då läraren spelar in melodin och kopplar telefonen till en stereoanläggning. På så sätt frigör han sig från melodispel för att kunna vara behjälplig i sökandet efter passande ackompanjemang.

Vilka detaljer lärarna väljer att arbeta med skiljer sig i avsevärd grad mellan de två lektionerna. På fiollektionen koncentreras arbetet främst på stråktekniska och – för den svenska folkmusiken – stiltypiska sätt att utföra rytmiska och melodiska figurer. Fiolläraren visar även på olika polsketraditioner och vilka skilda kännetecken dessa äger. Även äldre och nu levande spelmäns spelsätt används för att exemplifiera specifika spelstilar och låttraditioner, som exempelvis olika utföranden av sextondels- och åttondelsfigurer.

Under gitarrlektionen läggs det ned viss omsorg om variation av ornament men i stor utsträckning läggs tyngdpunkten på olika komprytmer och harmoniseringar. Läraren arbetar tillsammans med eleven företrädesvis fram passande harmonik och rytmiska komfigurer till låtarna. Han gör också jämförelser mellan irländska och svenska ackompanjemangsstilar.

Gällande de resonemang som förs kring musiken så skiljer det sig mellan vad fiol- och gitarrlärarna väljer att diskutera. Under fiollektionen ägnas det förhållandevis mycket tid åt både allmänna och mer specifikt folkmusikhistoriska resonemang. I linje med detta följer också diskussioner kring historisk uppförandep Praxis och olika provinsiella polsketraditioner.

Fiolläraren är samtidigt noga med att förmedla en öppenhet inför folkmusiken och påpekar att det inte finns några rätt eller fel inom folkmusiken. Trots detta uppenbarar sig då och då en respekt gentemot tradition och musikalisk äkthet under lektionen, vilket bland annat manifesteras genom en lång och initierad presentation av fiollektionens första polska ur låtsamlingen *Traditioner af Svenska Folk-Dansar* från 1814. Fiolläraren bär vissa tvivel kring polskans äkthet, då han berättar att det utgick ersättning för varje insänd uppteckning. Detta menar han kan ha medverkat till att låtupptecknarna själva komponerade låtar och uppgav dem som gamla låtar. Han beklagar också att äldre danser som polska i blivit undanträngda till förmån för nyare lätttyper som schottis och polka i Norrbotten.

Under gitarrlektionen läggs det inte lika mycket tid på historiska återblickar. Det utspelar sig dock en kort diskussion om gitarren kan räknas som äkta folkmusikinstrument, då det plötsligt uppstår en incident av teknisk art som orsakar ett högt fräsande ljud i stereoanläggningen. Detta sker då läraren och eleven övar in olika komprytmer på en polska efter en sedan länge avliden spelman. Läraren menar då skämtsamt att denne Jonk-Jonas skulle ha invändningar mot att de framför hans polskor på gitarr istället för det mer traditionella instrumentet fiol.

Diskussion

En avgörande likhet mellan lektionerna är struktureringen av lektionerna. Lärarna har ett likartat upplägg för att lära ut låtarna. Samtidigt som lektionerna bär en lekfull och trivsamt prägel, råder inga tvivel om en seriös inställning inför musiken från såväl lärare som elever. Bägge lärarna förbereder även låtarna för framförande i ensemble. Andra utmärkande intryck från lektionerna är användandet av kroppen som musikalisk ledsagare, samt den envägskommunikation som praktiseras av båda lärarna.

Genom tillämpningen av gehörsbaserad undervisning ledsagas i synnerhet fiol eleverna av lärarens kroppsspråk. Instuderingen leds framförallt av fiollärarens aktiva torso och fotarbete, rörelser som förstärks av lärarens stråkar, huvudrörelser och minspel. Fiolläraren använder även rösten i förebildande syfte för att nyansera och förtydliga viktiga delar av musiken. Fiolläraren utgör därför tillsammans med sitt instrument en slags förkroppsligad information av musiken som pekar på det konfigurativa stadiet i mimesis-teorin. Lektionen utgör, med Ricoeurs retorik, en likhetens konstruktion med äldre didaktik som förflyttats från informella till formella lärandekontexter och som skiljer sig från den västerländska klassiska musikens kanon där notboken spelar en avgörande roll. Den uppmärksamhet som visas notbilden i den klassiska undervisningskontexten (jfr Hyry-Beihammer 2010), riktas istället mot läraren i sin roll som bärare av ett äldre spelmansarv och dess uppförandep Praxis.

De skillnader som uppenbarar sig mellan lektionerna kan till dels förklaras utifrån instrumentens funktion. Fiolläraren fokuserade företrädesvis det melodiska samt stråktekniska detaljer medan gitarrläraren framför allt tog upp harmonisering och komfigurer. I de musikaliska och interpretativa resonemang som fördes visade fiolläraren i betydligt högre grad historiskt intresse och respekt gentemot tradition och äldre spelmän.

Resultaten i relation till den tidiga spelmansrörelsen och andra traditioner

Att fiolläraren är en produkt av spelmansrörelsens idéarv visar sig under lektionen då han lägger stor vikt vid inom- och utommusikaliska resonemang av historisk karaktär. Även interpretatoriska resonemang av såväl provinsiell som spelteknisk art förs fram och framhålls som viktiga. De ideologier som växte fram under den tidiga spelmansrörelsen i manifest form, uppenbarar sig latent hos fiolläraren – vilket bland annat märks i den vikt som läggs vid spelmansmässig uppförandep Praxis och ett uttalat behov att påvisa provinsiala skillnader i polskespelet.

Man finner även spår av folkmusikvågens idéarv (Ramsten 1985:43–76) där medvetenhet om tradition kombineras med ett friare förhållningssätt gentemot folkmusiken. Fenomenet kan relateras till tolkningsprocessens nyskapande karaktär som Ricoeur vill belysa utifrån parametrar som selektering, reception och omskapelse (1984, 1993). Fiolläraren återkommer vid ett flertal tillfällen till den experimentlusta som var utmärkande för nordsvenska folkmusikensembler som Norrlåtar och J.P. Nyströms. Det kan tolkas som att dessa och andra stilbildare inom folkmusiken under 1970-talet blivit del av undervisningskanon. Teoretiskt innebär detta att via kreativ imitation skapa "en likhetens konstruktion" som liknar originalet men utan anspråket att "vara" originalet. För att förklara skillnaden tar Ricoeur avstånd från mimesis i sin avbildande funktion och använder sig hellre av valören återbildning (Ricoeur 1993:43, 209–211). Den praxis som utvecklats förklarar hur traditionsöverföringens komplexitet också kan ses som en integrerad del av musikfolkhögskolans utbildningsanspråk. Jämsides med en strävan efter autenticitet och mer sträng efterbildning av äldre idiom odlas alltså ett friare förhållningssätt bland dagens spelmän och folkmusiklärare. Med Ricoeurs terminologi har en refiguration ägt rum och resulterat i en kombination av två till synes motsatta estetiska utgångspunkter.

Genom att gestalta den inledande mimetiska fasens betydelsefulla men övergående karaktär förmår mimesis-teorin illustrera hur även lektionsinnehållet processas genom tolkningsstadierna där den naiva förståelsens fas i form av direkt återgivning (figuration) övergår till stadiet av en likhetens konstruktion (konfiguration) för att åtföljas av omtolkning (refiguration). Genom att förespråka det kreativa inslaget och därmed legitimera omgestaltningen föregriper läraren nytolkningen och visar hur lärare och elev samverkar i refigurationsprocessen (Liljas 2007: 59f). Ricoeur beskriver operationen ("operation de configuration") som en dialog mellan generationer, där "lånet" av tidigare generationer också delas med kommande generationer (Ricoeur 1993:207–211). I makroperspektivet förklaras hur de transformationsprocesser folkmusikarvet genomgått från 1920-talet och framåt även återspeglas i mikroperspektivet under observationerna och kan ses som en del av den tolkningsprocess vi sökt belysa.

Gitarrläraren har ett annorlunda förhållningssätt till folkmusiken. Det hänger till viss del ihop med att gitarren är betydligt yngre som folkmusikinstrument. Gitarrspelet har inte haft på långt när samma tid att hinna utveckla diversifierade traditioner och framförandep Praxis. Den undervisning som förmedlas är i stor utsträckning grundad i den inledningsvis nämnda gitarrtradition som till viss del utgår från keltisk och amerikansk folkmusik och som utvecklats på svensk botten av Roger Tallroth med flera.

Även om gitarrläraren till synes inte är särskilt påverkad av spelmansrörelsen uppvisar han ändå medvetenhet om folkmusikens idékonventioner. Detta visar sig exempelvis då det tekniska problemet dyker upp och han skämtar bort detta med att

Jonk-Jonas är missnöjd att hans låtar framförs på gitarr. Möjligen kan detta tolkas som en spegling av latent underlägsenhetskänslor gentemot den i folkmusiksammanhang betydligt äldre och mer prestigefyllda fiolen.

Utifrån studiens två observerade lektioner är det förstås vanskligt att göra anspråk på alltför generella slutsatser om hur dagens folkmusikaliska utbildningar genomförs. Utifrån vår samlade erfarenhet – och refererad litteratur som exempelvis Nielsen & Kvale (2000) – vill vi ändå hävda att artikelns två lektionsexempel ger en relativt god inblick i hur folkmusiken vidareförs mellan generationer i en folkhögskole- eller musikhögskolekontext. Den form av undervisning som dominerar i materialet har enkelt uttryckt sin grund i att läraren förebildar och eleverna lyssnar och härmar.

Det tycks således inte föreligga någon avgörande metodisk skillnad mellan att lära sig folkmusik av en äldre spelman i grannsocknen som i äldre tider eller att som i denna undersökning få undervisning i låtspel vid en utbildningsinrättning. Skillnaderna tycks snarast stå att finna i de mer ideologiska ställningstagandena som uppenbarar sig i form av diskussioner kring geografiska särarter, problematisering kring spelmansmässig uppförandepaxis och historicerande; vilket torde varit betydligt mer sällsynt, eller aldrig förekommande, i äldre tiders spelmansundervisning. Den manifesta utbildningsideologi som florerade inom spelmansrörelsen under 1920-talet (von Wachenfeldt, Brändström och Liljas 2012) kan i goda stycken sägas ha stelnat till frusen ideologi i dagens utbildning av framtidens folkmusiker. Sättet att undervisa och många av de värden som lanserades under mellankrigstiden tas idag som givna.

Imitationens problematik

Som visades inledningsvis har svensk folkmusik genomgått en avsevärd förändring under det sekel som förflutit sedan spelmansrörelsens födelse. Hur skall detta förstås när traderingen mellan generationer av spelmän domineras av mästarlära och imitation som främsta undervisningsprincip?

För det första är ingen utbildningssituation isolerad i relation till samhället och den utveckling som ägt rum inom olika områden. Ett exempel på denna utbildningssystemets relativa autonomi och hur teknikutveckling får konsekvenser på undervisningsnivå är användningen av mobiltelefon som inspelningsapparat vid båda de observerade lektionerna.

Vidare finns det ingen undervisningspraktik som resulterar i exakt kopiering, vilket hänger samman med att mottagaren alltid har tolkningsföreträde. Genom att anknyta resultaten till Ricoeurs mimesis-teori sker en problematisering av imitation i samband med instrumental undervisningspraktik. Varje lektionstillfälle och varje låt som förmedlas kommer att tas emot av eleverna i enlighet med mimesis-teorins tre

stadier: prefiguration, konfiguration och refiguration. Begreppet imitation ges därmed en djupare innebörd än den vardagliga och kan bidra till att förstå och förklara hur folkmusiken och dess utbildningar har utvecklats över tid. Även om det finns ambitioner att bevara ett kulturarv så sker en successiv omtolkning som ger traditionen en oavslutad karaktär.

Referenser

- Aspers, Patrik (2011). *Etnografiska metoder* (2:a upplagan). Malmö: Liber.
- Brändström, Sture (2007). Framväxten av musikpedagogiska ideal vid en folkhögskola: Rekrytering och studiemiljö. In F.V. Nielsen, S.E. Holgersen & S. G. Nielsen (eds), *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 9* (pp. 83–93). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Brändström, Sture, Söderman, Johan & Thorgersen, Ketil (2012). The double feature of musical folkbildning: Three Swedish examples. *British Journal of Music Education*, 29(1), 65–75.
- Brändström, Sture & Larsson, Anna (2011). A total institution within reach? Music education at Framnäs Folk High School in the 1950s and 60s. *The Finnish Journal of Music Education*, 14, 60–72.
- Dahlstedt, Sten (2012). *Folk, kultur och folklig musikkultur: Idéer bakom Folkliga musikskolan i Ingesund*. Manus under publicering i rapportserie vid Musikhögskolan i Ingesund.
- Gustavsson, Bernt (1996). *Bildning i vår tid: om bildningens möjligheter och villkor i det moderna samhället*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hyyri-Beihammer, Eeva Kaisa (2010). Master-apprentice relation in music teaching: From a secret garden to a transparent modelling. In F.V. Nielsen, S.E. Holgersen & S.G. Nielsen (eds), *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 12* (pp. 161–178). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Kjellström, Birgit (1980). Om folkliga instrument. In J. Ling, M. Ramsten & G. Ternhag (eds), *Folkmusikboken* (pp. 158–211). Stockholm: Prisma.
- Larsson, Anna (2007). *Musik, bildning, utbildning: Ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930–1978*. Göteborg & Stockholm: Makadam förlag.
- Liedman, Sven-Erik (1997). *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria*. Stockholm: Bonnier Alba.

- Liedman, Sven-Erik (2006). *Stenarna i själen: Form och materia från antiken till idag*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Liljas, Juvas Marianne (2007). "Vad månne blifva af dessa barnen?": en studie av David Björulings pedagogik och dess bakgrund i äldre sångundervisningstraditioner. Diss. Stockholm: KMH Förlaget.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar (1996). *Folkmusik i Sverige*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Lätt, Billy (1998). *Förmedling av folkmusik: visdom och erfarenheter*. Hauland: Høgskolen i Telemark, Institutt for folkekultur.
- Mattsson, Hållbus Totte (2000). *Framväxten av folkliga spelstilar på gitarr, mandola och bosoki i svensk låtspelstradition under 1980-talet*. C-uppsats. Uppsala: Uppsala universitet.
- Nielsen, Klaus & Kvale, Steinar (2000). *Mästarlära: Lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Norrlåtar (1976). *Meikäläisiä - folk som vi* (Grammofonskiva). Luleå: Manifest.
- Ramsten, Märta (1985). De nya spelmännen: Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik. In L. Roth (ed), *Folkmusikvågen* (pp. 43–76). Stockholm: Rikskonserten.
- Ramsten, Märta (1992). *Återklang: Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Göteborg: Göteborgs Universitet, Musikvetenskapliga institutionen.
- Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative. Volym 1*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1993). *Från text till handling. En antologi om hermeneutik redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Ronström, Owe (1994). Inledning. In O. Ronström & G. Ternhag (eds), *Från Haeffner till Ling. Texter om svensk folkmusik* (pp. 9–28). Stockholm: Musikaliska Akademien.
- Söderberg, Gösta (1975). Jon Erik Hall, Hassela. In G. Ternhag (ed), *Spelmän, spelmän* (pp. 42–59). Stockholm: Sohlmans förlag.
- Ternhag, Gunnar (1985). Spelmän i lag. In L. Roth (ed), *Folkmusikvågen* (pp. 19–42). Stockholm: Rikskonserten.
- Ternhag, Gunnar (1995). Folkmusikens formalisering: Några synpunkter med exempel från Dalarna. *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 131–145.
- von Wachenfeldt, Thomas; Brändström, Sture & Liljas, Juvas Marianne (2012). Manifesta och latent ideologier om lärande inom svensk spelmansrörelse under 1920-talet. In F.V. Nielsen, S.E. Holgersen & S.G. Nielsen (eds), *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 13* (pp. 115–130). Oslo: NMH-publikasjoner.

Åkesson, Ingrid (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Diss. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Öhlander, Magnus (1999). Deltagande observation. In M. Öhlander & L. Kaijser (eds), *Etnologiskt fältarbete* (pp. 73–88). Lund: Studentlitteratur AB.

Noter

- 1 Artikeln är en del av projektet Musikfolkhögskolans utbildningsideologier som har finansierats av Vetenskapsrådet och Luleå tekniska universitet

Doktorand Thomas von Wachenfeldt
Institutionen för konst, kommunikation och lärande
Luleå tekniska universitet
Box 744
94128 Piteå
e-mail: thomas.von.wachenfeldt@ltu.se

Professor Sture Brändström
Institutionen för konst, kommunikation och lärande
Luleå tekniska universitet
Box 744
94128 Piteå
e-mail: sture.brandstrom@ltu.se

Fil.Dr. Juvas Marianne Liljas,
Lektor i musikpedagogik
Akademin Utbildning och Humaniora
Högskolan Dalarna
79188 Falun, Sweden
e-post: jml@du.se