



## Folkmusikinstitutionen – Hur blev det på detta viset?

En personlig tillbakablick på 30 år av folkmusikutbildning

*Sven Ahlbäck*

I år är det som bekant tio år sedan vi ordnade LÅT!-festivalen första gången här på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Då liksom nu hade vi bjudit in studenter och lärare från de nordiska folkmusikutbildningarna på högskolenivå. Detta initiativ från vår då relativt nybildade folkmusikinstitution här i Stockholm blev s.a.s. fröet till det nordiska nätverket för högre utbildning inom folkmusik, Nordtrad, som nu är ett etablerat nätverk inom Nordplus med en årlig gemensam festival.

Dessa tio år representerar en fantastiskt expansiv period för både för folkmusikutbildningen här vid KMH och för högre musikutbildning i folkmusik över huvud taget i Norden med omnejd. Sedan dess har nya utbildningar tillkommit; i Danmark, Finland, Norge och Sverige, men också i Estland, i Storbritannien och på Irland – delvis med inspiration från vårt nordiska utbyte. Men också de utbildningar som då fanns har utvecklats vidare och det finns inga egentliga motsvarigheter till dessa utanför de nordiska länderna – med motsvarande bredd, kvalitet och inriktning.

Ser vi på utvecklingen vid institutionen för folkmusik här vid KMH har den på många sätt varit remarkabel under dessa tio år. Antalet studenter inom utbildningarna har ökat, men i ännu högre grad gäller det antalet sökande till folkmusikutbildningarna. Vi har idag också helt andra resurser ifråga om lärare, lokaler, budget, utrustning m.m. och inte minst helt andra erfarenheter. För mig personligen som tillträdde min tjänst som lektor med uppdrag som prefekt för den nybildade folkmusikinstitutionen för 10 år sedan har det varit en fascinerande resa!





Men utöver själva LÅT!-jubiléet är det 2006 också faktiskt 30 år sedan folkmusikutbildningarna startade vid KMH och det stimulerar verkligen till en tillbakablick. För betraktat i Kungliga Musikhögskolans mer än 200 åriga historia är det verkligen en stor förändring som inträffat under dessa 30 år då folkmusikutbildningarna funnits. Jag avslutade mitt uppdrag som ledare för institutionen i somras och skulle här vilja ta tillfället i akt och ge några personliga aspekter på den här utvecklingen. Man kan betrakta denna utveckling ur en mängd olika synvinklar – det kan ses som en spännande demokratiseringsprocess inom musiklivet; som en institutionell manifestation av 1970-talets gröna våg; som en spegel av institutionaliseringen av det fria musiklivet, som en del av utvecklingen av högskolan och akademiseringen av praktiska yrken etc. Men det representerar också en spännande musikalisk och musikpedagogisk utveckling som skett "mot alla odds" och redan avsatt djupa spår i det samtida musiklivet. Jag tycker att det finns anledning att förundras över och reflektera över det som hänt och som idag redan känns självklart för många av oss som är inblandade.

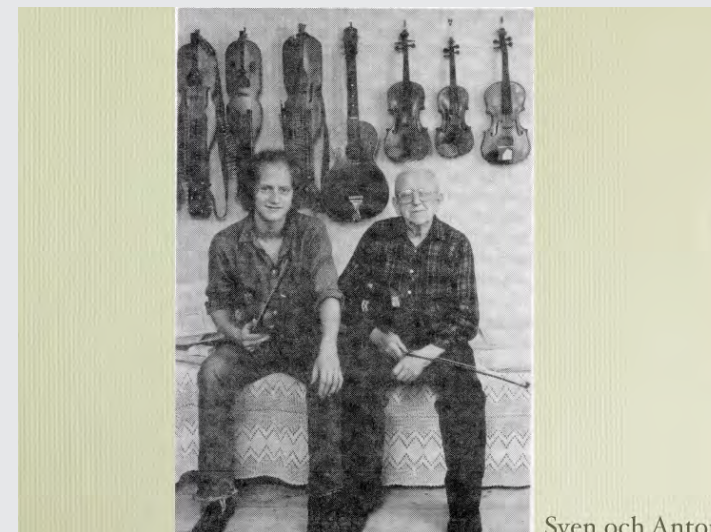
### Folkmusik på musikhögskola – varför då?

Själva tanken på folkmusikutbildning på musikhögskola kan ju betraktas som en anomali – Om det är något som utmärker folkmusik är det ju att den vuxit fram utanför akademien, utan formell skolbildning, utanför institutionerna. Och en viktig uppgift för den musikaliska akademien och senare musikhögskolorna, har varit att sprida musikalisk bildning och strida mot musikalisk obildning – något som genom historien ofta definierats som folkligt musicerande. Folkmusik används ofta i betydelsen amatörmusik. Att detta ska finnas på den professionella musikens högborg är fortfarande långt ifrån självklart vare sig inom musikhögskolan eller utanför.

Jag var själv en av dem som lockades att söka till den nyetablerade utbildningen för spelmän vid musikhögskolan för trettio år sedan. Så småningom, 1979, sökte jag och påbörjade utbildningen samma höst. Liksom många i min generation hade



jag börjat spela låtar i slutet av 1960-talet, då den s.k. gröna vågen började kunna skönjas, liksom ett nyvaknat intresse för folkmusik. Då var folkmusik i det närmaste identiskt med svensk spelmansmusik på fiol. Att jag började spela hade kanske inte direkt så mycket att göra med gröna vågen som med folkmusikintresse i familjen – en låtspelande far – och att jag fick möjlighet att spela med och lära mig av en verklig storspelman med en rik och fascinerande musiktradition, Anton Jernberg.<sup>1</sup>



Sven och Anton

Folkmusiken kom att under 1970-talet bli en symbol för det alternativa, folkliga och demokratiska musicerandet som passade tidens idéströmningar som hand i handske – en slags klingande proteströrelse mot amerikanskt, kommersiellt kulturinflytande. Det blev "inne" med folkmusik och när spelmans-

<sup>1</sup> Att så många i just min generation började spela låtar påverkades säkert också av utvecklingen av kommunala musikskolan, vilket gav möjlighet att spela instrument över huvud taget, liksom utvecklingen av folkrorelserna och studieförbundens verksamhet som gav en vitamininjektion till folkdanslag, spelmanslag och andra föreningar som kunde fånga upp ett musikintresse.



musik paradades ihop med popband i mötet mellan Contact och Skäggmanslaget, i Kebnekaises spräckliga mix eller när spelmän som t.ex. Pers Hans, Björn Ståbi och Ole Hjorth blev kända kompmusiker till dåtidens populära trubadurer, understödde det givetvis min och andra unga spelmäns känsla för den här musiken. Vissa av dessa spelmän började verka professionellt och det uppstod en efterfrågan på spelmän i professionella sammanhang. Självt spelade jag med trubaduren Bengt Sändh och som 15-åring var jag engagerad som studiomusiker på en av hans skivor tillsammans med andra, mycket erfarna studiomusiker – vilken inspiration. Tanken på att ha spelman som yrke uppstod nog hos flera av oss i min generation vid den här tiden.

Samtidigt var det amatörismens gyllene era. I tidens anda var det mer "äkta folkmusik" ju mindre skolad man var. Den "finaste" spelmannen var den tyste och omedvetne; naturbarnet eller proletären från långt-bort-i-skogen med en helst uråldrig tradition. Kravet på folklighet kunde ibland ta sig märkliga uttryck, som att man medvetet stämde sina instrument lite snett, närmast tvångsmässigt drack sprit innan framträdanden och klädde ut sig fantasifulka folkliga kläder som inte stod dagens medeltidsrörelse efter. Denna fanatiska folklighet låg mycket långt från det ideal som jag vuxit upp med i kontakten med Anton Jernberg och den traditionella spelmannsmiljön i Uppland, som närmast skulle kunna betraktas som elitistisk. Det fanns ingen vidare respekt för dem som inte bemästrade sitt instrument eller traditionell spelstil i den miljön. Men även i denna spelmannsmiljö var amatörismen normen. Även om t.ex. Anton periodvis livnärt sig på sitt musicerande var han mån om att han hade ett annat yrke. Spelmansyrket var allmänt förknippat med supande, slarv och ansvarslöshet. I hembygden var den fantastiske spelmannen Viksta Lasse av många främst sedd som en dålig och ansvarslös bonde och hans betydelse som musiker inte särskilt erkänd.

Att syssla med folkmusik yrkesmässigt var alltså ingenting självklart vid den här tiden – ordet folkmusiker var knappast



ens uppfunnet, än mindre etablerat. När det då blev känt att det hade startats en utbildning för spelmän vid musikhögskolan i Stockholm fick det en stor betydelse för spelmän i min generation. Plötsligt var det inte bara en eventuell frilansverksamhet som musiker i utkanten av musiklivet som stod till buds utan en yrkesutbildning som fiolpedagog med folkmusikinriktning. Inte för att jag var klar över vad arbete som fiolpedagog innebar, men att det fanns en utbildning riktad till mig som spelman gjorde att det med ens blev mer realistiskt att tänka sig att s.a.s. jobba med det.

Hur utbildningen kom till kommer att berättas på annat håll i denna jubileumsskrift så jag ska inte gå närmare in på det här. Men att utbildningen leddes av en så etablerad spelman som Ole Hjorth och att kända spelmän som Kalle Almlöf, Kungs Levi, Bo Isaksson och Jonny Soling utgjorde den första "klassen" borgade för kvalitet. Det bör påpekas att det var Ole Hjorths förtjänst att utbildningen kom till. Det var genom hans dubbla kompetenser som både "klassisk" violinist och fiolpedagog med anställning på musikhögskolan och samtidigt spelman med såväl förankring i traditionen som etablerad position i samtidens musikliv som han kunde få legitimitet för att utbildningen skulle komma till stånd. Sedan bidrog också tidens radikala kulturklimat till att möjligheten fick acceptans, vilket också manifesterades i OMUS-reformen av den högre musikutbildningen.



Figur 1. Ole Hjorth under ett metodikseminarium ca 1980.  
(foto: Ditte Andersson)



Så småningom så sökte jag som 19-åring utbildningen, som då kallades fiolpedagogisk kurs för spelmän, och var lycklig nog att komma in. Jag minns inte exakt hur många som sökte, men har en känsla av att vi kanske var en 10-15 stycken så där.

### En utbildning av verksamma spelmän

Den utbildning jag kom in på var på många sätt mycket olika dagens. För det första var det inte fråga om en utbildning i folkmusik, det var inte fråga om att lära ut folkmusik på KMH. Folkmusiken förväntades vi ha lärt oss tidigare i vår lokala spelmansmiljö, i våra respektive hemtrakter.

Det passade också min självuppfattning ganska väl och det tror jag också gällde de flesta av mina generationskamrater. Jag var övertygad att jag "kunde folkmusik" efter att ha spelat med bl.a. Anton Jernberg i 10 år och genom honom blivit en del av en genuin spelmanstradition, spelat offentligt i flera år, framträtt i radio och TV i Sverige och utomlands, varit riksspelman i tre år m.m. I den åldern är ju ofta självförtroendet på topp! Jag hade däremot mycket vaga uppfattningar om vad jag skulle lära mig på skolan, vad formell musikutbildning över huvud taget gick ut på. Och trots att det som sagt var underförstått att man på musikhögskolan inte ägnade sig åt att lära ut folkmusik, hindrade det inte att det fanns en stor misstänksamhet mot utbildningen i spelmansmiljön och inom folkmusikrörelsen. Jag kommer ihåg att en gammal spelman i mina hemtrakter varnade mig för att lära mig vibrato när jag kom till musikhögskolan – började man väl med det gick det inte att sluta!<sup>2</sup>

Grundtanken med utbildningen var att för att kunna fungera som och bli anställda som fiollärare i den då växande kommunala musikskolan skulle vi bredda oss, lära oss det vi inte redan kunde – och där fanns kompetensen på musikhögskolan. Det betydde att vi studerade främst klassisk musik och klassisk fiolmetodik under utbildningen som också därför endast var

<sup>2</sup> En uppfattning som understöddes av min erfarenhet av darriga gamla kammarmusiker spelandes på begravingar o.dyl. Det var inte ett ideal jag då omfattade.



2-årig. Undantagen var de fiolmetodiska seminarierna med Ole Hjorth, där vi då och då fick gräva bland våra låtar för att hitta exempelvis passande nybörjarrepertoar och folkdanskursen med Henry Sjöberg.

För en stursk 19-åring från landsbygden blev det naturligtvis en väldig chock att plötsligt vara fullständig nybörjare på i stort sett alla områden. Ett helt annat sätt att spela fiol, intonera, tänka musik, allt. Att förstå var det innebar att öva medvetet var redan det något helt nytt. Jag hade s.a.s. spelat mig fram till allt jag kunde tidigare. Jättekul, stora utmaningar, men också ganska påfrestande.

Vi var totalt fyra spelmän på en skola som hade flera hundra studenter. Det var lätt att få känslan av att vi knappt fanns. När vi någon gång spelade för nöjes skull så att det hördes i kafeterian kunde vi bli åthutade av andra studenter som ville ha tyst på rasterna. Den klassiska musiken var normen och det var mycket mer annorlunda än vad jag hade kunnat föreställa mig. Musikhistorieundervisningen ägnades helt och hållet åt västerländsk konstmusik. Likaså teori, liksom allt instrumentalspel och metodik utanför Oles lektioner.



Figur 2. MIFm – De studerande vid den fiolpedagogiska kursen för spelmän läsåret 1980-81. Fr.v. artikelförfattaren, Marianne Palm, Eva Blomquist (sedermera Bjärnborg) och Ditte Andersson





Men musikhögskolan var då som nu en mötesplats för musiker i samma ålder och med liknande intressen. Man sökte sig mer eller mindre medvetet till andra udda typer, som t.ex. de likaledes fåtaliga jazzmusiker som då också precis givits utrymme på musikhögskolan. Bland dem fanns en nyfikenhet på oss spelmän och det öppnades möjligheter till andra former för samspel. Jag började spela tillsammans med bl.a. pianisten Arne Forsén och vi bildade så småningom en folkmusikgrupp, Kvickrot, med sångerskan Susanne Rosenberg och basisten Ulf Åkerhielm. Just i den tiden, kring 1980, skedde det på många håll runt Sverige. Ofta var just de högre musikutbildningarna en plats för sådana möten, när unga folkmusiker började söka sig till utbildningar på motsvarande sätt som andra musiker. Ett annat exempel på en grupp som fortfarande existerar och som kom till i en motsvarande miljö i Göteborg är Groupa.

### På väg mot utbildning i folkmusik

Så småningom började vi som gick på musikhögskolan i början på 1980-talet att fråga efter reflektionen över vår egen musik. För att över huvud taget få ett sammanhang där vi spelade låtar i skolan började vi träffas på fritiden och spela tillsammans. Vi reagerade också på att folkmusiken inte fanns med i många gemensamma kurser inom musikhögskolan. (Det bör påpekas att vi hade stöd i detta från vår lärare och mentor Ole Hjorth). Droppen som fick bägaren att rinna över var kursen i musikhistoria eller Musik och Samhälle som ämnet fortfarande kallas sedan OMUS-reformen. Denna kurs inskränkte sig för vår årskurs till att under två hela läsår omfatta utvecklingen inom västerländsk konstmusik mellan ca 1900 och 1920 med stark koncentration på den s.k. tolvtonsmusikens framväxt. I och för sig intressant, men vi kände oss dels närmast bestulna på den kunskap vi förväntade oss få genom en översiktlig musikhistoriekurs, dels totalt marginaliserade genom att den musik vi sysslade med helt ignorerades. Om folkmusik nu fanns, så var det i varje fall inte tillräckligt intressant för att nämnas.



Figur 3. Skiss till skrivelse om Musik och samhälle 1980 till utbildningsledningen inom musikhögskolan

Det blev starten till ett arbete där vi började ifrågasätta innehållet i många av kurserna och fråga efter kurser som relaterades till den musik vi själva sysslade med, som satte vår musik och musicerande i ett pedagogiskt, reflekterande perspektiv som kunde göra att vi kunde relatera det vi lärde oss till vårt eget musicerande, till vår egen musik.

När det genom Oles arbete skapades en möjlighet att inrätta en variant av instrumental- och ensemblelärarutbildningen med folkmusikinriktning, tog Ole oss studenter till hjälp för att i samarbete utforma en utbildningsplan för fördjupningsdelen av utbildningen, med en större andel ämnen inriktade på just folkmusikers behov.

Här formulerades en ny pedagogisk infallsvinkel på utbildning för folkmusiker vid musikhögskola – att inriktningen av kurserna skulle utgå från de studerandes erfarenheter och musikaliska profil – från folkmusikalisk infallsvinkel.



Förslag till kursplan för 120-poängsutbildningen

A. Sverigskt Bred Ämnen	Beskrivningen	nr
1/3-metod (varje avsnitt 1/3)	allmän/ folkmusik	nr 1
Basalekordinstrument	spånsvar	nr 2
Bas	enstimmig/ensemble	nr 3 och nr 4
musikaliskt uttryck	respektive	nr 4
Instrumentkunskap	Folkmusik- och ensemblekunskap	nr 5
40 timmar Musik och Samhälle	ensembleretik: Folkmusik	nr 6
Ensembleövning	Programskrivning: Folkmusik	nr 7
Ensemble: egen nivå	Folkmusik/ Klassisk (ensköld)	nr 8
Huvudinstrument	Ensemble med 120, 1 grup	nr 9
Praktisk: Huvudinstrumentet	Ensemble med 120, 1 grup	nr 10
Sammenhængende praktik	Programskrivning/ensemble	nr 11
Instrumentet: praktik	vid basen	nr 12
Ensembleetik	Ensembleetik till ensemblekunskap: Folkmusik (nr 5)	nr 13
Auslåtstid	40 timmar	nr 14

Satslära blir traditionskunskap

1981

Figur 4. Ur förslag till fördjupningskurs inom instrumental- och ensembleläroutbildning med inriktning folkmusik

Vi utgick ifrån vilka behov man hade som blivande lärare inom folkmusikområdet och formulerade om ämnena inom utbildningen med den utgångspunkten. Vi funderade över vilka motsvarigheterna till t.ex. satslära, musikaliskt hantverk, formlära etc. kunde vara ur ett folkmusikperspektiv.

Istället för satslära blev det traditionskunskap och folkmusikteori, som fördjupning inom musik och samhälle föreslog vi folkmusik- och danshistoria. Vi föreslog också att man skulle kunna studera inom huvudämnet för olika spelmän/folkmusiker utanför skolan och att man skulle få praktisera genom att göra folkmusikkonserter.

På så sätt formulerades en utbildning som riktade sig till den kategorin yngre folkmusiker som ju redan var de som främst sökte den tidigare kortare pedagogutbildningen; en utbildning som innebar att man faktiskt fick möjlighet att profilera sig som folkmusiker under tiden på musikhögskolan, helt i linje den klassiskt inriktade instrumentallära-utbildningen. Det innebar också en öppning för andra instrument än fiol – nu fanns möjlighet att få utbildning även om man var t.ex. nyckelharpspelare eller sångare.



På så sätt blev det alltså i någon mån en utbildning i folkmusik, inte bara utbildning av folkmusiker, vilket faktiskt var något fullständigt nytt i Sverige. Det grundläggande konceptet var fortfarande att man lärde sig folkmusik bäst i den lokala miljön, "ute i landet". Formen för detta blev att studenterna skulle åka ut och studera för någon lokal folkmusiker under en del av sina studier.

Utbildningsmöjligheterna förändrades lite i taget inom musikhögskolan. Det öppnades en möjlighet att studera till musiker med individuell studiegång, en möjlighet som främst kom att utnyttjas av jazzmusiker. Därmed öppnades också dörren till musikerutbildning på glänt för oss andra. Först ut med folkmusikanknytning var sångerskan Marie Selander, som förutom folkmusiken inriktade sig på fri improviserad musik. Jag upplevde att jag efter pedagogutbildningen hade fått smak på att vidareutvecklas på instrumentet och kom som första spelman in på den utbildningen 1982. Även här handlade det dock om att ta del av det utbud som fanns att tillgå på musikhögskolan – och i mitt fall blev det främst kurser med jazz- och konstmusikinriktning. Jag studerade klassiskt fiolspel för Ole Hjorth samtidigt som jag fick fortsätta att fördjupa mig i låtspelet hos min gamle mästare Anton Jernberg. På så sätt kom han att bli timlärare vid musikhögskolan, något han var mäkta stolt över.

Den individuella musikerutbildningen var på många sätt helt fantastisk – ett jättestort smörgåsbord av möjligheter! På den tiden fanns det heller inte de ekonomiska begränsningar vi har idag vad gäller lektionsresurser. Det var dock en rätt krävande utbildning – om det skulle bli något av den hängde helt och hållet på mig själv, det var egentligen ingen som tog ansvar för att det blev något vettigt av min utbildning, som frågade efter om jag övade eller ej. Dessutom, vilket både var väldigt frustrerande och stimulerande, var jag en främmande fågel nästan överallt. Jag befann mig ständigt på främmande mark och i alla kurser (utom låtspelsträffarna med Anton) förutsattes kunskap om och referenser till annan musik än min egen: jag studerade jazzharmonik, arabisk konstmusik, traditionell kontrapunkt, frittalt gehör, modernistisk komposition, klassiskt



fiolspel m.m. Just när det gäller fiolspelet blev det en oerhört lärorik och intressant resa – Från början var min inställning att jag ville lära mig fiolteknik av Ole Hjorth. Jag var inte särskilt intresserad av att lära mig spela klassisk musik, men ville gärna utveckla min teknik så mycket som möjligt.

Redan efter några månaders studier för Ole var han emellertid färdig att slänga ut mig genom fönstret ur lektionssalen, när jag envist vägrade att pröva att använda vibrato. Jag var ju livrädd för att det skulle förstöra mitt låtspel. Han ställde mig mot väggen och frågade om hur jag skulle gjort om det kom någon till mig och ville lära sig låtar, men inte ville använda drillar? Det fick mig att börja tänka efter, och allt eftersom gick det upp för mig att nästan all instrumentalteknik är intimt knuten till ett musikaliskt uttryck – det går mycket lättare att lära sig stråktekniker som sautillé, spiccato och staccato om man vet hur de ska låta, som en del av ett musikaliskt uttryck – annars blir det bara komplexa rörelsemönster utan musikalisk mening, en slags omusikalisk gymnastik. Det blir heller inte riktigt bra eller användbart, ungefär som en gymnast eller simhoppare som inte har känsla för uttrycket i rörelsen, helheten. Eller som att försöka lära sig gå genom att addera enskilda steg till varandra, knyckigt och osammanhängande! Och precis som man oftast kan se att det är tränad gymnast genom ett enstaka språng, eller identifiera en 'hiphopare' genom en enda gest eller kroppshållning, kan man ju oftast höra den musikaliska stilen eller uttrycket genom hur man bildar en enda ton.<sup>3</sup>

Det var fascinerande att dyka in i den klassiska musikens olika uttryck och personligen mycket utvecklande att faktiskt vara tvungen att själv leva sig in i t.ex. ett sentimentalt, romantiskt uttryck som jag alltid hade haft väldigt svårt för. Men det gjorde också att behovet att medvetandegöra sig om den egna stilen blev mer tydligt. Konstmusikens terminologi var inte särskilt användbar för att beskriva den speciella spelstil jag hade lärt mig genom Anton. En stiligen terminologi speglar ju snarast det som är kvaliteterna i just den stilen. Därför star-

<sup>3</sup> Det finns åtskillig vetenskaplig forskning kring detta, bl.a. inom studier av s.k. "sound", där man undersökt hur lite som en lyssnare behöver för att man ska identifiera en musikalisk stil



tade Ole och jag ett projekt för att finna en beskrivningsmodell för spelmäns spelsätt som kunde vara mer stiloberoende och där man kunde finna redskap för att beskriva just det som var viktigt i vår musik. Det blev ett spännande arbete som ledde mig delvis in på forskning och som har blivit något av en utgångspunkt för dagens utveckling på institutionen.

### Ett nytt Folkmusiksverige – folkmusikern blir till

Början av 1980-talet var en tid då folkmusikrörelsen förändrades från att vara en modéföreteelse och en konstnärlig manifestation av en politisk rörelse i Rousseau's anda, till att bli något eget. Folkmusikvägen liksom sin syster Gröna vägen hade börjat ebba ut och de som svepts med sökte sig nya former för sitt intresse. Nu blev det vi som hade en identitet inom folkmusiken som drev utvecklingen.

När jag kom till Stockholm 1979 var studiecirkelverksamheten på topp. Det fanns ett som det verkade omätligt behov av studiecirkel i låtspel på fiol och periodvis ledde jag och många andra flera studiecirkel i veckan. Runt om i landet byggde man också nyckelharpor i skolornas slöjdsalar, liksom spelmanslag och folkdanslag i studiecirkelform. Det var en given arbetsmarknad för spelmän med pedagogisk utbildning. Snart nog började det också komma igång folkmusikkurser på folkhögskolor – det var de nyutexaminerade spelmännen och fiolpedagogerna Kalle Almlöf och Jonny Soling som var först ut med kurser på Malungs folkhögskola och så småningom följdes de av fler.

Efter ungersk förebild hade man också i slutet av 70-talet börjat med s.k. danshus på flera håll i landet. Genom folkmusikföreningar som drev dessa började bl.a. danshusen i början av 1980-talet utvecklas till spelställen där man både gav konserter och spelade till dans – oftast i kombination. På så sätt fick vi något av en motsvarighet till jazzklubbar och kammarmusikföreningar inom folkmusiken – lokala konsertarrangörer som drevs av ideella föreningar. Där framträdde ofta både mindre grupper av spelmän men också den nya typen av folkmusikgrupper som hade bildats i efterföljd till pionjärer som t.ex. Folk & Rackare och



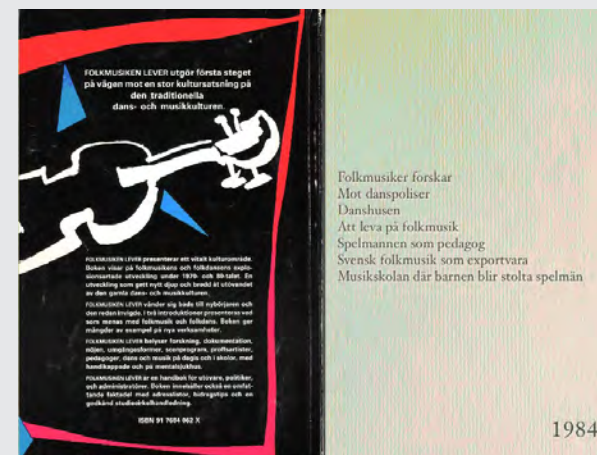
Norrlåtar. Där fanns Filarfolket, Groupa, Burträskara, Gunnfjauns kapell och många andra som bildades kring 1980 och liksom min grupp Kvickrot regelmässigt framträdde på folkmusikställen. Många av medlemmarna i dessa grupper hade anknytning till de högre musikutbildningarna. Helt nytt jämfört med tidigare var att ofta var spelmännen och folksångarna ledande i grupperna.<sup>4</sup> Men de skilde sig från traditionella spelmansduos etc. genom att det fanns sångare och instrumentalister som spelade andra instrument än de traditionella spelmansinstrumenten, men som också spelade/sjöng folkmusik. Plötsligt hade en ny kategori fötts, folkmusikern. Det var inte helt okontroversiellt i spelmanssverige – vid ett årsmöte med Sveriges spelmäns riksförbund tryckte en av de äldre styrelsemedlemmarna bokstavligen upp mig mot väggen och hutade åt mig: ”professionella folkmusiker – över min döda kropp!”

Trots debatten om professionalisering av folkmusikrörelsen fick vi lyckligtvis inte riktigt den där fullständiga tudelningen av folkmusiken. Istället samlades vi faktiskt kring gemensamma mål – det var ju lite svårt att skylla gruppmusiker som t.ex. Mats Edén, Ellika Frisell, Tomas Andersson eller för den delen jag själv för att inte vara förankrade i spelmansmusiken.

Denna nya folkmusikrörelse hade ingen naturlig hemvist i de traditionella organisationerna, ungdomsringen och spelmansförbunden – bland annat ägnade vi oss ju både åt musik och dans. Många av oss var också professionella, vilket ju inte var populärt i spelmansförbunden. Därför bildade en gemensam organisation för folkmusik och dans, RFoD – det blev starten på ett musikpolitiskt arbete som fick stor betydelse bl.a. för utvecklingen av våra utbildningar. En starkt drivande person i detta arbete var då, liksom nu, Lars Farago.

Något av det första vi gjorde var att börja dokumentera det nya Folkmusiksverige, vilket resulterade i boken ”Folkmusiken Lever” 1984. Redan rubrikerna på kapitlen ger en bild av det vi ville berätta om.

<sup>4</sup> En parallell utveckling skedde ungefär samtidigt inom gammeldansmusiken, där många folkmusiker kom att bli drivande och skapade en mer folkmusikalisk gammeldansmusik som tidvis kom att bli mycket populär.



Figur 5. Baksidestexten på boken ”Folkmusiken Lever” utgiven av riksförbundet för folkmusik och dans 1984, med exempel på kapitelrubriker

Alla vi som utgjorde RFoD, både de arrangerande musik- och dansföreningarna, musikpedagogerna och musikerna som spelade på deras evenemang levde på marginalerna – och det var naturligt att man frågade sig hur kusinerna inom t.ex. konstmusik och jazzvärlden klarade det hela. Och se, det fanns ju bidrag. Staten var en stor mecenat. Men situationen visade sig vara oerhört orättvis. Jag tog mig tid att gå igenom statens kultur- och utbildningsbudget 1984 och försökte utröna hur stort stödet var till utövande av konstmusik respektive folkmusik. Det blev en måhända ofullständig och partisk sammanfattning, som dock nog speglade situationen ganska väl.

Vi började fråga oss om det måste vara på detta sätt? Hade staten något ansvar för att stödja vår kulturform? De av riksdagen 1974 antagna kulturpolitiska målen verkade faktiskt närmast vara skrivna för att stödja just vår kulturform. Där stod bl.a. att kulturpolitiken skall garantera att äldre tiders kultur tas till vara och levandegörs, möjliggöra konstnärlig och kulturell förnyelse, motverka kommersialismens negativa verkningar, ta hänsyn till eftersatta gruppers erfarenheter och behov, ge möjlighet till egen skapande aktivitet etc.





STATENS BIDRAG TILL ÖPPENLIVS- KONSTFORMER OCH SVENSK FOLKMUSIK 1985		UTÖVANDE/	
	milj		Enskilt
Konstmusikbidrag (ca 5 milj)	ca 10 000	ca 500 000	—
SJUN		1 000 000	—
SÅNG		1 000 000	—
Inkomstgarantier	80 000	2 000 000	—
Operan: fonden (ca 155 milj)		75 000 000	—
anslag		79 000 000	—
LOTTERI		1 000 000	—
Bildningssektorn	500 000	30 000 000	—
Regionmusiken		26 000 000	—
Värdetjänstens översyn		19 000 000	—
Kerf		10 000 000	—
Konstmusikbidrag m.m.		1 000 000	—
NY Konstmusik		422 000	—
Fria gruppbidrag (6,8 milj) (1986)	261 000	800 000	—
Mus. Akademi: Mus. Sveriges		1 300 000	—
2 övriga		1 800 000	—
Ner. musikföreningar (3,3 milj)	50 000	2 500 000	—
Orkestringshögskolan/orkestern		2 300 000	—
EMG (Elektronmusikstudion)		1 750 000	—
Värdetjänstens		367 000	—
JLIS6 Svensk Musik		767 000	—
Fonogramrådet	160 000	3 000 000	—
		<b>261 000 000</b>	<b>430 700 000</b>

1985

Figur 6. Sammanställning av bidrag till utövande av folkmusik respektive konstmusik utifrån budgetpropositionen 1985, vilket pekade på ca 2 milj. till folkmusik och ca 430 milj. till konstmusik. En motsvarande sammanställning av situationen 2005 av Henrik Norbeck pekade på ca 8 milj i förhållande till 770 milj.

Vi började så formulera en kulturpolitisk utgångspunkt för vår genre, vilket samtidigt innebar att definiera vad det var vi höll på med. Därmed lämnade vi 1970-talets mer preskriptiva folkmusikbegrepp och definierade oss snarare som en genre bland andra i 1980-talets Sverige. Som en musik och dansgenre med sina unika kvaliteter som t.ex. den lokala och historisk förankringen, en nära relation mellan musik och dans, en musik med andra konstnärliga uttryckssätt, kvaliteter och former för musicerande än i andra genrer – inte nödvändigtvis bättre eller sämre, men annorlunda.

Vi ansåg att staten hade ett ansvar för stödja utvecklingen av vår genre – vi började alltså kräva vår del av kakan!

Det blev bl.a. artiklar, debatter och uppvaktningar. Men det utåtriktade arbetet stimulerade också till ett inre arbete inom den nya folkmusikrörelsen – till en inventering av våra möjligheter och visioner. Det blev ett mycket kreativt och vittfamnande arbete som ledde fram till ett framtidsseminarium



Figur 7. Utdrag ur skrivelse om statens ansvar i förhållande till folkmusiken.

arrangerat av RFoD 1985 på Skinnskattebergs folkhögskola. Där deltog väldigt många aktiva folkmusiker, dansare och folkmusikarrangörer och färre forskare och politiker. Det blev både en spännande inventering av vad vi kunde, ett erfarenhetsutbyte och en idéverkstad – vi frågade oss både vad vi kan, vad vi vill, vad vi behövde och hur vi skulle göra?

Vår vision skulle kanske kunna sammanfattas som att vi ville att folkmusiken skulle vara en naturlig och levande del av svenskt musikkliv i en mängd olika former, både yrkesmässigt och som amatörverksamhet, både som konstform och som aktivitet, både i traditionell form och i nya former där det liksom på många andra håll i världen i symbios både med populärmusik och konstmusik. Vi ville att vår musikform skulle få det erkännande den var värd – både mätt i uppmärksamhet och pengar – och vi ville att folk i allmänhet skulle få veta om att den fanns och all den konstnärliga kraft den rymde.

Vad blev det då av våra visioner?

Jo, inte minst blev det ny spännande musik. Det uppstod väldigt många olika musikgrupper och nya stilar inom genren under de följande 10-15 åren efter framtidsseminariet.

Men det uppstod också nya former som påverkade denna kreativa utveckling. Redan året efter framtidsseminariet uppstod Falun Folkmusik Festival (säkerligen med viss inspiration från Kaustinens folkmusikfestival), där just den blandning av traditionsmusiker och nya folkmusikgrupper, artister, pedago-



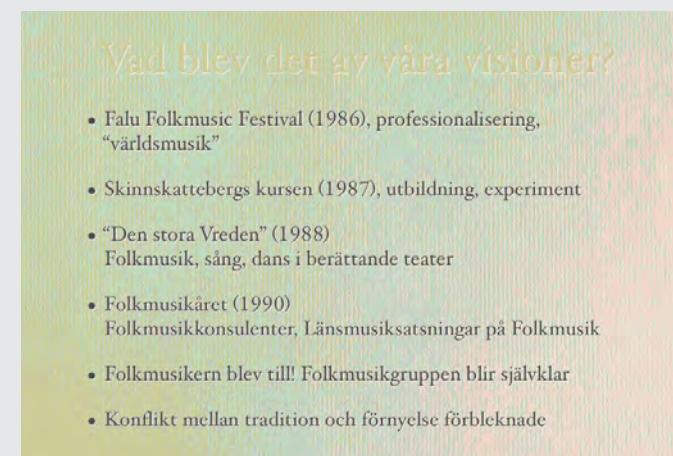
ger, arrangörer, svensk och invandrad folkmusik m.m. som funnits med på framtidsseminariet kom att mötas. FFF kom att bli en oerhört viktig arena för den konstnärliga utvecklingen inom folkmusiken vid denna tid – men också en arena för utvecklingen av det möte mellan olika traditioner som sedan kom att kallas världsmusik.

Det uppstod också nya utbildningar. Ale Möller samlade ett antal musiker med intresse av att utveckla nya former för samspel inom folkmusik till en kurs vid Skinnskattebergs folkhögskola ett par år efter framtidsseminariet, en kurs som blev till en experimentverkstad för gruppspel med utgångspunkt från svensk folkmusik. Det blev i sin tur en input till den folkliga berättarteatern som introducerades i ett gigantisk experiment genom iscensättningen av eposet "Den stora vreden" i regi av Peter Oskarsson 1988-1990. Här utvecklade gruppen Hedningarna en helt ny musik utifrån klangen av ett medeltida folkligt instrumentarium i kombination med rockmusikalisk estetik, Susanne Rosenberg ett nytt sätt att använda folkligt tonspråk i berättande sång, Leif Stinnerbom ett nytt sätt att integrera rörelsemönster i folklig dans som ett teatralt uttryck etc. Man prövade gemensamt en annat teatralt förhållningssätt, där musiken, sången och dansen blev helt integrerade delar av den berättande teatern. Det vidareutvecklades sedan vidare i andra uppsättningar där t.ex. Ellika Frisell, Ale Möller och flera andra deltog i utvecklingen av också själva det teatrala uttrycket. Den folkliga berättarteatern har sedermera, inte minst genom Leif Stinnerboms arbete med Västanå teater kommit att bli en av de viktigaste arenorna för ny folkmusik.

RFoD:s kulturpolitiska arbete ledde bl.a. till att det kom folkmusikkonsulenter och producenter i den reformerade länsmusiken och rikskonsorter. Vi lyckades också få nästan samtliga politiska partier att motionera om att 1990 skulle bli ett folkmusik- och dansår, vilket också förverkligades. Det innebar både stora rikskonsert och länsmusikatsningar på folkmusik och fungerade på många sätt som en marknadsföring av den nya folkmusikgrupp-musiken. Men eftersom många av



de främsta företrädarna för den traditionella musiken var med i denna utveckling blev det aldrig någon delning av rörelsen – den traditionella musiken kom att även fortsättningsvis stå starkt jämsides med gruppmusiken.



Figur 8. Vad blev det av våra visioner? Några utvecklingar under slutet av 1980-talet som bildade förutsättningar för 1990-talets utveckling.

När grupper som Hedningarna och Nordman fick ett stort kommersiellt genomslag under 1990-talet ledde det till att många sökte sig också till den traditionella musiken. Att den enormt populära popgruppen Nordman kompsades av en folkmusikgrupp som Väsen, gjorde att många unga fick upp ögonen för den musiken. Folkmusiken växte också samtidigt som skivgenre. Fler skivbolag med inriktning på folkmusik uppstod och musiken började också spridas utanför landet.

Samtidigt blev folkmusiker som t.ex. Lena Willemark och Susanne Rosenberg kända också som tolkar av ny konstmusik, främst genom tonsättaren Karin Rehnqvists musik. Folkmusikern blev en musiker man kunde engagera likväl som andra musiker, folkmusikaliskt uttrycksätt som kunde användas utanför folkmusikens ram.



Man kan säga att den yrkesverksamhet inom folkmusik som spirat på 1980-talet blev etablerad på 1990-talet. Nu var folkmusiker ett självklart begrepp bland andra kategorier av musiker. Det fanns också en, om än liten, marknad att utbilda för.

### Folkmusikinstitutionen blir till!

Utvecklingen av den nya folkmusikrörelsen fick därmed också betydelse för utvecklingen på musikhögskolorna. Genom att det plötsligt var mer självklart att man kunde vara folkmusiker på samma sätt som klassisk musiker eller jazzmusiker blev det också mer självklart att det skulle finnas utbildningsmöjligheter folkmusiker.

När spelmannen och musikvetaren Eva Saether (som också varit redaktör för "folkmusiken lever") tillsammans med Mats Edén ordnade en folkmusikvecka på musikhögskolan i Malmö 1990 blev det närmast en invasion av den nya folkmusikrörelsen på den musikhögskolan. Det blev också startskottet för en folkmusikvariant inom musikläroutbildningen i Malmö, både för klasslärare (vilket var nytt) och instrumental- och ensemblelärare.

Inspirerade av detta anordnade vi en motsvarande folkmusikvecka vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm 1994. Det blev en oerhörd succé med välbesökta konserter där många av de musiklektorstuderande fick en helt ny bild av folkmusik. Det blev också betydelsefullt för den omorganisation av KMH som skedde just då och genom en hel del trixande lyckades vi både få till stånd en egen institution och en utbildningsledare för folkmusikutbildningarna – en viktig inspiration var här Sibeliusakademins folkmusikavdelning. Ole Hjorth hade under alla år som ledare av folkmusikutbildningarna inte fått tillgång till ens ett eget arbetsrum och än mindre en egen lektionssal, utan fått nöja sig med ett skåp i korridoren. Nu blev det åtminstone en dedicerad lektionssal för folkmusik.

I samma veva gjordes den gamla individuella studiegången om till musikerutbildning med afroamerikansk profil respektive



svensk folkmusikprofil. Det var en naturlig konsekvens av vad som hänt med utbildningen och speglade också den ökade betydelse som folkmusiken fått i den tiden.

Själv hade jag börjat arbeta som timlärare vid musikhögskolan ungefär 10 år efter min examen. Jag hade också arbetat som gästande timlärare vid Sibeliusakademins folkmusikutbildning i Helsingfors i början av 1990-talet vilket blev en stor inspiration. Där fanns ju en hel avdelning, ett våningsplan fullt av folkmusik, fritt experimenterande och spännande djupdykande i traditionen. Samtidigt upplevde jag att vi hade en längre tradition av folkmusikutbildning här i Stockholm – varför kunde vi då inte ha motsvarande möjligheter som där? Medan utbildningen i Finland hade startats utan att det ens fanns någon arbetsmarknad fanns det här i Sverige en oerhörd försiktighet för att inte säga mjäkighet – hur skulle folkmusikerna få jobb?

När institutionen blivit till bestämde sig Ole för att lämna rodret för utbildningen – han närmade sig pensionsåldern och ville bereda marken för en fortsättning av verksamheten. Typiskt

#### Folkmusikens plats på Musikhögskolan

(Högt 20 min föreläsning där följande tre områden ska belysas: - att spela (den konstnärliga spelaren - att anstränga (den metodiska spelaren) - att ta ansvar (redaktionsgruppen))

##### Vad utbildningen betydde för mig när jag sökte

När jag var en 16-17 år hörde jag för första gången tales om att det fanns en utbildning för folkmusiker vid dåvarande musikhögskolan i Sthlm. Jag var nybliven rikspolisen och nädde en dörr om att kunna få agna mig åt folkmusiken yrkesmässigt, som konsertmusiker spelaren och pedagog. Att det fanns en utbildning på musikhögskolan i Stockholm betyde att det fanns en sådan möjlighet, men den fick man aldrig något av ett ouppmärksamhet skänner över sig. Även om jag hade konserterat ett mycket tidigt i denna tid och medvetet som lärare på kasser, var det verkligen något som behagade att definiera att man kunde vara yrkesmusiker inom detta område. *Arbeta med folkmusikprofessionen!* Mina uppfattningar av vad en musikergående utbildning innebär var däremot mycket vaga och när jag kom in på utbildningen som 19-åring fick jag omvärldens mina uppfattningar själv. Det var en sådant sak som övrigarna tog till - det visade jag faktiskt inte var mitt förhållande till musiken på en nöjdhets och höra hur det låter i korridoren - det var för mig närmast ett mysterium innan jag började på skolan. Foga ensande jag då ett dessa koncepter var något jag skulle förmedla till andra barn ett par år senare.

##### Musikhögskolans betydelse för folkmusiken

Vad jag vill lyfta fram med denna personliga utgångspunkt är vad utbildningsmöjligheterna har på KMH betydet för folkmusiken.

Jag, liksom de flesta av mina generationssammanter som idag arbetar yrkesmässigt med folkmusik har på ett eller annat sätt genomgått någon form av utbildning, och majoriteten har antingen gått till eller gått på någon av utbildningarna på denna musikhögskola. Och när jag tänker på folkmusikens roll på KMH tänker jag också på vilken roll KMH spelat för folkmusiken.

Det faktum att det finns musikhögskoleutbildningar för folkmusiker har en oerhörd betydelse för att unga människor i vårt land ska våga bli ett folkmusiker är något man kan säga sig är på allvar, att man vågar sätta sin musikaliska och yrkesmässiga framtid på svensk folkmusik.

Och det har i sin tur betydelse, inte bara för folkmusikmiljön som sådan utan för musikansamballet i stort.

##### Svensk identitet

Detta föreläsande skulle jag vilja betona genom att blicka bakåt för ett ögonblick.

**Föreläsning  
Om  
Folkmusikens  
Lektorstjänst**

1995





Ole, förresten. Medan andra pionjärer med tiden ofta hänger sig kvar och får svårt att skilja på sig själva och den verksamhet de skapat, var Ole klar över att utbildningen måste förändras med nya tider och nya människor. Det behövdes tid för någon att bygga upp en egen kompetens. Ole såg till att det blev en heltidstjänst som lektor istället för den halvtid som adjunkt han själv hade haft.

Jag sökte och fick jobbet. I praktiken var jag då redan inblandad i verksamheten som administrativ stödperson för Ole i rollen som ledare för utbildningen och ansvarig för musikerutbildningen. Jag minns mycket väl första gången det var ansökningar till den nya musikerutbildningen med folkmusikinriktning – det var 11 sökande totalt då till alla folkmusikprogram och jag tror att vi tog in fyra av dem till musiker och fyra till pedagogutbildningen. Det var en ny generation folkmusiker som vuxit upp med den nya folkmusikrörelsen, hade varit på Falufestivalen och lyssnat på alla grupper.

I och med denna nya musikerutbildning och det nya jobbet fanns det anledning att reflektera över utbildningens innehåll och utformning. Tidigare hade utbildningen främst utgått ifrån att man först allmänbildat sig genom allmänna kurser i västerländsk musikteori, repertoar, teknisk och stilmässig genrebreddning på instrumentet m.m., för att inom de längre utbildningarna eventuellt senare få möjlighet att fördjupa sig inom folkmusik. Men studenterna hade i allt högre utsträckning kommit att efterfråga just folkmusikfördjupningen. Det hade nog delvis att göra med de inte längre bara var "spelmän" uppvuxna i en lokal folkmusikmiljö som sökte till utbildningen – nu fanns det också mer nyväckta folkmusiker som gått förberedande musikutbildning på t.ex. folkhögskola bland de sökande.

Så utvecklade jag och mina kollegor inom institutionen istället ett koncept för utbildningen som utgick ifrån att genre- eller stilkunskaperna är en form inom vilken man uttrycker sin musikalitet. Utifrån det synsättet kunde folkmusiken vara både



ingången i och utgångspunkten för studierna. På samma sätt som man inom t.ex. den klassiska musikerutbildningen har möjlighet att växa som musiker med utgångspunkt från den klassiska musikens idiom, borde det finnas möjlighet för folkmusiker att få en yrkesutbildning med utgångspunkt från sitt idiom. Att se högskolan som arenan för detta var en naturlig följd av att samhället hade förändrats så att föreningsliv och lokala miljöer inte kunde tillgodose detta behov. Behovet av folkmusiker med högskolekompetens hade ju också vuxit. Det handlade alltså inte primärt om att allmänbilda folkmusiker utan att erbjuda möjligheter för folkmusiker att växa som musiker med utgångspunkt från sin identitet inom folkmusiken. Folkmusiken som uttryck jämfördes med "Jazz/Afro" och "Västerländsk konstmusik/Klassiskt" som musikalisk uttrycksform.

Det handlar alltså djupare sett om synen på musikutbildning och musikformer. Den musikaliska stilen är givetvis inget självändamål – folkmusikaliska stilar är inte vare sig bättre eller sämre än andra uttryck, bara annorlunda – stilen är inte själva musiken. Men en stil fungerar snarare som språk eller uttrycksform, som en språngbräda för det musikaliska uttrycket, berättandet och kommunikationen – som kan ge möjlighet till såväl subtila uttryck som häftiga brott mot traditionen, för det djupt personliga tilltalet. Om målet för den högre musikutbildningen är att stimulera till ett rikt musikliv, bör det därför vara viktigt att ge möjlighet till utbildning inom och med utgångspunkt för olika musikaliska uttrycksformer – och därigenom skapa förutsättningar för yrkesverksamhet inom olika musikgenrer. Problemet är att medvetenheten både bland beslutsfattare och bland utbildare inom t.ex. klassisk musik om att man faktiskt utbildar inom en stil är mycket låg. Fortfarande styrs musikutbildningen på många sätt av ofta outtalade idéer om musikalisk bildning och obildning.

Detta med att se folkmusiken som utgångspunkten för utbildningen hade vittgående konsekvenser: Vi förändrade antagningsproven till utbildningen. Utifrån den självklara insikten att notläsning och notering är intimt relaterat till stil så att man





lättare både läser notbilder och noterar musik som man är van vid, gjorde vi t.ex. folkmusikvarianter av de skriftliga teoretiska antagningsproven. Dagens teoretiska antagningsprov testar förmågan att notera folkmusik, att läsa folkmusiknoter som det ofta är noterat i t.ex. Svenska Låtar, att kunna beskriva och använda harmonik som är vanligt i stämspel och kompspel, känna till notationsbegrepp som finns i folkmusiknotation etc.

Vi utgick också från ett folkmusikaliskt förhållningssätt oavsett ämne. Det betydde att vi utgick ifrån Gehörsinläring som det fundamentala arbetssättet oavsett om det gäller instrumentstudier, sång, piano, teori, ensemble eller metodik. Det betydde också att vi utgick ifrån det typiskt folkmusikaliska förhållningssättet till "verk" och "utövare", där den som spelar eller sjunger självklart är åter- och medskapare av musiken och det oftast varken finns originalinspelning eller noterad komposition att utgå ifrån – bara en massa versioner och ett stilistiskt uttryck; Där musikerkompetensen snarare sitter i att kunna få till musiken så att den t.ex. går att dansa till än att spela "som det står i noterna"; Där färdighet i att variera sig, uttrycka sig musikaliskt inom en stil, som t.ex. att smycka ut och variera sig, står över allmän instrumentalt teknisk färdighet, står över att kunna spela "vad som helst". Det betyder att man framförallt studerar musiken genom att studera andras versioner och olika sätt att spela/sjunga, genom att lyssna, härma och skapa egna tolkningar – med utgångspunkt från både levande spel och sång, inspelningar och uppteckningar. Vi utgick på så sätt från ett grundläggande estetiskt förhållningssätt som hör hemma i folkmusiken.

Med denna utgångspunkt kunde vi använda ett gemensamt grundmaterial inom olika ämnesområden: Vi satte samman ett material av inspelningar och uppteckningar som vi kunde använda som källmaterial oavsett om det gällde fiolspel, sång, teori eller arrangering. Vi kunde använda en gemensam musikteoretisk verktygslåda som utgick just från Gehörsinläring och där kunskap i notering handlar främst om att kunna begripa sig på den klingande musikens hemligheter. Vi kunde använda



arbetssätt inom ensemblespel och arrangering som utgick från Gehörsarrangering och sätt att spela tillsammans som används inom folkmusik.

I den utvecklingsplan för institutionen som vi formulerade satte vi ord på en del av våra nya visioner. Vi beskrev folkmusikinstitutionen på KMH som en plats för folkmusikalisk utveckling, en levande folkmusikmiljö och ett centrum för utveckling av kunskap inom folkmusik. En högskola är inte blott och bart ett ställe där man förmedlar redan färdigtuggade kunskaper – en av de centrala uppgifterna för högskolor och universitet är ju att utveckla ny kunskap, att undersöka och vidareutveckla. Utveckling av praktisk musikalisk kunskap sker genom musikaliska studier; att spela, lyssna, lära, skapa, reflektera över och kommunicera om musik. Vi såg det som att en av de viktigaste funktionerna för institutionen för folkmusik vid KMH att skapa en sådan arena för utveckling inom folkmusik genom att skapa en miljö av folkmusikstudenter och lärare, med plats för inspiration och musikaliska möten. Vi såg det också som en viktigt att samla och förmedla ny musik och ny kunskap inom området genom publikationer, konserter, konferenser etc. och ha en nära relation till musiklivet utanför musikhögskolan genom fortbildning o.dyl.

Figur 9. Ur Utvecklingsplan för folkmusikinstitutionen 1996-1997





I utvecklingsplanen räknade vi upp olika förutsättningar för att vi skulle kunna erbjuda den kreativa miljö för folkmusik som vi önskade – ett centrum för utbildning och kunskapsutveckling inom folkmusik i Sverige. För detta krävdes framförallt att det fanns möjlighet att öka antalet utbildningsplatser. Vi krävde för det första motsvarande utbildningsmöjligheter för folkmusiker som inom klassiskt och jazz, vilket innebar bl.a. att vi ansökte om möjlighet till diplomutbildning med folkmusikinriktning. Vi behövde också fler fast knutna lärare med tjänster istället för att kunna skapa ett kollegium med kontinuerligt engagemang i utbildningen. Vi föreslog flera deltidsanställningar snarare än några få heltidsanställningar, vilket skulle göra det lättare att kombinera med frilansarbete för lärarna och behålla en stark koppling till yrkeslivet utanför KMH.

Vi föreslog också att man skulle öppna motsvarande utbildningsvarianter för folkmusiker med annan inriktning än svensk folkmusik, framförallt med tanke på alla invandrade folkmusiker och folkmusiktraditioner. Tanken var densamma som när utbildningarna med svensk folkmusik startade – att skapa möjligheter för denna kategori musiker att verka yrkesmässigt som musiker och pedagoger i svenskt musikliv. Här fanns många invandrade musiker med hög artistisk kompetens, men som saknade nycklarna till musiklivet för att kunna arbeta på samma villkor som inhemska musiker eller få jobb som instrumentalpedagoger i t.ex. kulturskolan.

Många av dessa önskemål är till stor del uppfyllda idag. Vi har inte fullt det antal utbildningsplatser vi önskar oss, men inte långt därifrån: Antalet studenter inom utbildningarna har ökat från ca 8 till ca 35. Vi har fler lärare nära knutna till institutionen än tidigare, numera sju lärare med tjänst. Vi har i princip samma utbildningsmöjligheter för folkmusiker som för t.ex. klassiska musiker och jazzmusiker. Vi har lokaler och teknologiska möjligheter vi då knappt kunde drömma om. Genom framförallt dåvarande utbildningsledare och nuvarande studierektor Ellika Frisells arbete lyckades vi få till stånd att motsvarande utbildningar öppnades för folkmusik- och konstmusik från andra kulturer



som inom svensk folkmusik år 2000 (internt förkortat till Af). Det blev en omedelbar succé som gjorde att många som aldrig skulle ha reflekterat över att söka till en svensk musikhögskola sökte till utbildningen. Det innebar också att en ny kvalitet tillfördes institutionen, genom studenter med helt andra erfarenheter än de som kom ifrån svensk folkmusikmiljö.

Framförallt har den dynamiska och levande folkmusikmiljö vi önskade oss faktiskt uppstått. Den märks också utanför KMH genom att många av våra tidigare studenter, som utvecklat ett personligt uttryck och hög kompetens under utbildningen, kommit att göra stora avtryck i svenskt musikliv sedan 90-talets mitt. Det märks också i antalet ansökningar till utbildningarna, som vuxit från de 10-tal som sökte när jag började mitt arbete som prefekt till de 100-150 ansökningar vi sedan början av 2000-talet har till de olika programmen inom institutionen. Det märks framförallt i det spännande musikaliska och pedagogiska arbete som utförs av studenter och lärare inom institutionen och som möts av ett stort publikt intresse i årliga evenemang som julkonserten och LÅT!

Just LÅT! var det första jag ansökte om att få genomföra när jag tillträdde som prefekt. Idén kom ursprungligen, som så ofta, från min kollega och maka, tillika nuvarande prefekten Susanne Rosenberg. Både Susanne och jag hade erfarenhet av att ha arbetat bl.a. på Sibeliusakademiens folkmusikavdelning och insåg att vi hade massor att lära av erfarenheterna av folkmusikutbildning där och på andra håll. Vi såg också värdet av att studenterna redan under studietiden skulle få erfarenhet av att arrangera en festival, med allt vad som därtill hör med marknadsföring, ljudteknik och logistik. Det kunde fungera både som ett artistiskt skyltfönster och ge erfarenhet av att konsertarrangemang som skulle kunna göra dem bättre rustade att möta musiklivets behov.

Första LÅT! blev en fantastisk succé och de diskussioner vi påbörjade då med våra nordiska kollegor om arbetsmarknad, pedagogiska modeller, kunskapsutbyte etc. har följt oss sedan



Figur 10. Ansökan till KMH:s ledning om att få anordna LÅT! september 1995

dess. Konferensen, festivalen och det nordiska nätverk som växte fram ur det blev också en inspirationskälla för nya utbildningar runt Norden och på andra håll. Det blev också till både en årlig konferens och festival för det nordiska nätverket som turnerat runt i Norden de senaste 10 åren. Men vi behöll också festivalen som en årlig festival och kurs i arrangörsskap här hos oss.

Sammantaget kan vi alltså blicka tillbaka på en dynamisk utveckling sedan det första LÅT! – Och denna utveckling är verkligen ett resultat av en kollektiv insats inom vår institution där alla lärare och studenter bidragit stort. I synnerhet har några personer varit intensivt inblandade i institutionens utveckling, framförallt Erika Frisell, Ole Hjorth och Susanne Rosenberg som alla också haft viktiga administrativa uppdrag under min tid som prefekt. Jag vill också betona det aktiva stöd som både tidigare rektor Göran Malmgren och nuvarande rektor Gunilla von Bahr har givit – båda har ofta i strid etablerade uppfattningar stött folkmusikinstitutionens utveckling.



## Samtidens utmaningar

Trots allt det positiva som skett sedan folkmusikutbildningarna kommit till återstår självfallet mycket. Det är fortfarande så att folkmusikutbildningen har lägre tjänstestruktur och därmed får mindre resurser än många andra utbildningar inom KMH. Vår verksamhet är fortfarande relativt okänd inom skolan.

Men denna inre obalans inom KMH är ingenting mot den rådande obalansen i musikkivet i stort. Trots den utbildningsinsats som gjorts framförallt under de senaste 10 åren har nästan ingenting skett när det gäller samhällsstöd till professionellt utövande av folkmusik. Medan det finns ett par tusen musikertjänster inom framförallt det klassiska området och framförallt inom orkestrar, finns det inte någon renodlad musikertjänst för folkmusiker. Och även om vi kanske inte främst önskar oss fasta tjänster för musiker är det intressant att med frilansstödet inräknat kan det samlade stödet till folkmusikutövande räknas i enstaka miljoner medan stödet till konstmusiken kan räknas i 100-tals miljoner. Det låga samhällsstödet till denna betydelsefulla musikform är obegripligt med målen för den statliga kulturpolitiken i åtanke. Det hänger i sin tur nära samman med att politiker och beslutsfattare inte känner till vår genre och den rikedom som levande folkmusiktraditioner i Sverige utgör.

Förutom de eviga pedagogiska och konstnärliga utmaningarna finns här en av de stora utmaningarna för folkmusikutbildningarna i vår tid – att göra vår verksamhet, vår musik, tillgänglig och behov kända utanför högskolan. Den utmaning som formulerades i ansökan till första LÅT!-festivalen gäller i lika hög grad idag:

”Den grundläggande kärnfrågan är hur vi tar till vara lokala, folkliga traditioner i en alltmer internationaliserad musikvärld.”

För det är som vår tidigare student Mamadou Sene så träffande formulerade det: *”Musikträdet växer inte bara för att man vattnar på löven – man måste vattna rötterna också”*

Sven Ahlbäck



Photo: Esbjörn Hogmark

## Prof. Dr. Sven Ahlbäck (Sweden)

Riksspelman, Fiddle player,  
researcher, composer.

Professor in Swedish folk music  
at the Royal Collage for Music in  
Stockholm (Kungl. Musikhögsko-  
lan i Stockholm, KMH)

Member of the Royal Swedish  
Academy of Music.

[web.me.com/svenahlback/svenahlback](http://web.me.com/svenahlback/svenahlback)

*2009, this article was first published 2009 in the book  
"1976 - 2006 - 30 ÅR MED FOLKMISIK PÅ KMH",  
edited by the KUNGL. MUSIKHÖGSKOLAN.*

*CADENCE says thanks to Sven Ahlbäck for the permission  
to publish it here.*