



Das Institut für Volksmusik an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm

Wie wurde es zu dem, was es heute ist?

Ein persönlicher Rückblick
auf 30 Jahre Volksmusikausbildung an der KMH

von Sven Ahlbäck

Übersetzung aus dem Schwedischen: Angelika Maier.

Der folgende Artikel erschien in einem Buch, das die Königliche Musikhochschule in Stockholm (KMH) 2009 zum 30-jährigen Jubiläum ihrer Volksmusikausbildung (1976 – 2006) herausgab.

CADENCE dankt Sven Ahlbäck für die freundliche Genehmigung, seinen Beitrag hier zu veröffentlichen!

Heute vor zehn Jahren veranstalteten wir zum ersten Mal das Låt!-Festival hier an der Königlichen Musikhochschule (KMH). Damals wie heute hatten wir Studenten und Lehrer der nordischen Volksmusikausbildungen auf Hochschulniveau eingeladen. Diese Initiative unseres damals ziemlich neu aufgebauten Volksmusikinstituts hier in Stockholm war sozusagen der Samen für Norrtrad, ein Netzwerk für akademische Ausbildungen innerhalb der Volksmusik. Norrtrad ist inzwischen ein etabliertes Netzwerk innerhalb von Nordplus¹ mit einem gemeinsamen jährlichen Festival.

¹ Nordplus = Programm für lebenslanges Lernen des Nordischen Rates
(Anmerkung der Übersetzerin)





Dieses zehnjährige Jubiläum steht für eine unglaublich expansive Periode sowohl für die Volksmusikausbildung hier an der Königlichen Musikhochschule Stockholm als auch überhaupt in ganz Nordeuropa. Im Laufe der Zeit sind neue Ausbildungen in Dänemark, Finnland, Norwegen, Großbritannien, Irland und Estland hinzugekommen, die teilweise durch unseren nordischen Austausch inspiriert wurden. Aber auch schon bestehende Ausbildungsgänge haben sich weiterentwickelt. Außerhalb der skandinavischen Länder gibt es keine Ausbildungen mit vergleichbarer Ausrichtung, Breite und Qualität.

Die Entwicklung hier im Institut für Volksmusik der KMH in diesen zehn Jahre ist in vieler Hinsicht bemerkenswert. Die Anzahl der Studenten nahm zu, aber noch stärker wuchs die Zahl der Bewerber für die Ausbildung. Darüber hinaus haben wir heute ganz andere Möglichkeiten, was Lehrer, Räume, Finanzen, Ausrüstung usw. angeht, und nicht zuletzt viel mehr Erfahrung. Für mich persönlich, der ich meine Stelle als Dozent und Leiter des neugegründeten Volksmusikinstituts vor zehn Jahren antrat, war das eine faszinierende Reise.

Neben dem 10-jährigen Låt!-Jubiläum feiern wir 2006 auch 30 Jahre Volksmusikausbildung an der Königlichen Musikhochschule Stockholm, und das regt wirklich zu einem Rückblick an. Wenn man die mehr als 200-jährige Geschichte dieser Schule betrachtet, hat hier in den 30 Jahren, seit es die Volksmusikausbildung gibt, wirklich eine große Veränderung stattgefunden. Ich beendete meinen Auftrag als Leiter des Instituts letzten Sommer und würde gerne die Gelegenheit nutzen, um hier einige persönliche Aspekte dieser Entwicklung niederzuschreiben. Man kann diese Entwicklung aus vielen unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten – als einen spannenden Demokratisierungsprozess innerhalb des Musiklebens – als eine institutionelle Konkretisierung der Zurück-zur-Natur-Bewegung der 1970er Jahre, der so genannten Grünen Welle (gröna våg) – als Spiegel der Institutionalisierung des freien Musikerlebens – als einen Teil der Entwicklung der Hochschule und der Akademisierung des praktischen Berufslebens usw.



Aber es zeigt auch eine spannende musikalische und musikpädagogische Entwicklung, die „allen Widrigkeiten zum Trotz“ stattfand und bereits tiefe Spuren im heutigen Musikleben hinterlassen hat. Ich meine, dass es Anlass gibt, darüber zu staunen, und über das, was geschah, und was heute von vielen von uns Beteiligten als selbstverständlich empfunden wird, nachzudenken.

Volksmusik an der Hochschule – wozu denn das?

Selbst den Gedanken an eine Volksmusikausbildung an der Musikhochschule kann man als absurd ansehen, weil sich Volksmusik ja gerade dadurch auszeichnet, dass sie außerhalb der Institutionen, Akademien, außerhalb formalisierter Ausbildungen heranwächst. Ein wichtiger Auftrag für die Musikalische Akademie und spätere Musikhochschule war, musikalische Bildung zu verbreiten und gegen musikalische Unbildung zu kämpfen, gegen etwas, was in der Musikgeschichte oft als volkstümliches Musizieren bezeichnet wurde. Volksmusik wurde oft mit Amateurmusik gleichgesetzt. Dass man diese gerade in der Hochburg der professionellen Musik finden soll, ist immer noch alles andere als selbstverständlich, weder an der Musikhochschule selbst noch außerhalb.

Ich war selbst einer von denen, die vor 30 Jahren angelockt wurden, sich für den neu eingerichteten Studiengang für Volksmusiker zu bewerben. Im Herbst 1979 begann die Ausbildung. Wie viele meiner Generation hatte ich Ende der 1960er Jahre damit begonnen Volksmusik zu spielen, als die so genannte Zurück-zur-Natur-Bewegung ihren Anfang nahm, und gleichzeitig mit ihr ein neu erwachtes Interesse an Volksmusik. Damals war Volksmusik fast identisch mit schwedischer Spielmannsmusik auf der Geige. Dass ich mit dem Spielen anfang, hatte weniger mit der Zurück-zur-Natur-Bewegung zu tun, als vielmehr mit dem Interesse an Volksmusik in meiner Familie – mein Vater spielte Musik – und damit, dass ich die Möglichkeit bekam, von Anton Jernberg, einem wirklichen Großmeister mit einer reichen und faszinierenden Tradition, zu lernen und mit ihm zu



spielen.

In den 1970er Jahren wurde die Volksmusik zum Symbol für alternatives, volksnahes und demokratisches Musizieren, das gut zum damaligen Zeitgeist passte und eine Art klingende Protestbewegung gegen amerikanische, kommerzielle Kulturinflüsse war. Volksmusik war „in“. Als sie sich mit Popbands zusammentat, z.B. im Treffen zwischen Contact und Skäggmanslag, in Kebnekajses bunter Stilmischung, oder als Volksmusiker wie zum Beispiel Pers Hans, Björn Ståbi und Ole Hjort bekannte Begleitmusiker für damals populäre Sänger wurden, befeuerte das natürlich meine und anderer junger Volksmusiker Liebe zu dieser Musik. Einige dieser Volksmusiker fingen an, als Profis zu arbeiten, und es entstand eine Nachfrage nach professionellen Volksmusikern. Ich selbst spielte mit dem Sänger Bengt Sändh. Als Fünfzehnjähriger wurde ich zusammen mit anderen sehr erfahrenen Studiomusikern für eine seiner Plattenaufnahmen engagiert. Welche Inspiration! Der Gedanke, die Musik zum Beruf zu machen, kam damals bei mehreren meiner Generation auf.

Gleichzeitig war es die goldene Zeit der Amateurmusiker.

Volksmusik war dem damaligen Zeitgeist nach umso „echter“, je weniger die ausführenden Musiker geschult waren. Der „beste“ Volksmusiker war der schweigende, intuitive, ein Naturkind oder Proletarier, ein Hinterwäldler mit möglichst uralter Tradition.

Das Bemühen um Volksnähe trieb manchmal seltsame Blüten. Man stimmte z. B. sein Instrument absichtlich ein bisschen schräg. Es war fast ein Muss, dass man bei seinen Auftritten Schnaps trank und dass man sich in phantasievolle volkstümliche Klamotten warf, die denen der heutigen Mittelalterszene in nichts nachstanden. Diese eingebildete Volksnähe war weit entfernt von dem Ideal, mit dem ich in Kontakt mit Anton Jernberg und dem traditionellen Volksmusikmilieu in Uppland aufwuchs, ein Milieu, das man fast als elitär bezeichnen könnte. Es gab dort wenig Anerkennung für den, der sein Instru-



ment oder den traditionellen Spielstil nicht beherrschte. Aber selbst in dieser Szene war der Amateurstatus die Norm. Als sich zum Beispiel Anton seinen Lebensunterhalt zeitweise mit seiner Musik verdiente, achtete er darauf, noch einen anderen Beruf zu haben. Die Volksmusik als Beruf war in den Köpfen der Leute mit Sauferei, Schlampigkeit und Nachlässigkeit verbunden. In seiner Heimat wurde der großartige Musiker Viksta Lasse von vielen vor allem als ein schlechter, nachlässiger Bauer wahrgenommen und seine Bedeutung als Musiker nicht besonders anerkannt. Sich beruflich mit Volksmusik zu beschäftigen war also in jener Zeit keineswegs selbstverständlich, das Wort „folkmusiker“ war gerade erst erfunden worden und noch nicht gängig.

Als bekannt wurde, dass an der Musikhochschule in Stockholm eine Ausbildung für Volksmusiker eingerichtet wurde, bekam das eine große Bedeutung für Volksmusiker meiner Generation. Plötzlich war es nicht mehr nur eine mögliche freiberufliche Beschäftigung als Musiker am Rande des Musiklebens, die einen erwartete, sondern hier wurde eine Berufsausbildung zum Geigenlehrer mit Ausrichtung Volksmusik angeboten. Nicht dass mir klar war, was es bedeutete als Geigenlehrer zu arbeiten, aber die Tatsache, dass es eine Ausbildung gab, die sich an mich als Volksmusiker richtete, bewirkte, dass es mir plötzlich realistischer erschien, mir die Volksmusik als Beruf vorzustellen.

Wie es dazu kam, dass dieser Ausbildungsgang zustande kam, wird an anderer Stelle dieser Jubiläumsschrift erzählt. Deshalb will ich hier nicht näher darauf eingehen. Aber dass der Studiengang von einem so angesehenen Volksmusiker wie Ole Hjort geleitet wurde und dass so bekannte Volksmusiker wie Kalle Almlöf, Kungs Levi, Bo Isaksson und Jonny Soling zum ersten Studentenjahrgang gehörten, bürgte für Qualität. Man muss darauf hinweisen, dass es Ole Hjorts Verdienst war, dass die Ausbildung überhaupt zustande kam. Das war möglich durch seine Kompetenz sowohl als klassischer Geiger und Geigenlehrer mit Anstellung an der Musikhochschule als auch als



traditionsverbundener Volksmusiker, der auch im damaligen Musikleben anerkannt war. Außerdem trug das radikale Kulturklima der damaligen Zeit dazu bei, dass so eine Ausbildung akzeptiert wurde. Das zeigte sich auch in der OMUS-Reform der höheren Musikausbildung.

So bewarb ich mich also als Neunzehnjähriger für diese Ausbildung und war glücklich, dass ich angenommen wurde. Ich weiß nicht mehr genau, wie viele sich beworben hatten, aber ich habe das Gefühl, dass wir so etwa zehn bis fünfzehn waren.

Eine Ausbildung praktizierender Volksmusiker

Die Ausbildung, in die ich kam, unterschied sich von der heutigen auf vielerlei Weise. Zuerst einmal war es keine Ausbildung in Volksmusik. Es ging nicht darum, Volksmusik an der Königlichen Musikhochschule zu unterrichten. Es wurde erwartet, dass wir uns die schon vorher in unseren Volksmusikkreisen zu Hause angeeignet hatten. Das entsprach auch ziemlich genau meiner eigenen Auffassung, und ich glaube, dass auch die meisten meiner Mitstudenten so dachten. Ich war überzeugt, dass ich „die Volksmusik beherrschte“, nachdem ich unter anderem über zehn Jahre mit Anton Jernberg gespielt hatte und durch ihn ein Teil der echten Spielmannstradition geworden war, und nachdem ich schon mehrere Jahre lang öffentliche Auftritte hatte und in Radio, Fernsehen und auch im Ausland aufgetreten war, vor drei Jahren den Titel „Riksspelman“ erworben hatte usw. In diesem Alter ist ja das Selbstvertrauen oft auf einem Höhepunkt! Dagegen hatte ich nur sehr vage Vorstellungen davon, was ich auf der Musikhochschule lernen sollte, und was es überhaupt bedeutete, eine formelle Musikausbildung zu machen.

Obwohl vorausgesetzt wurde, dass man nicht auf der Musikhochschule war, um sich mit Volksmusik zu befassen, herrschte in Volksmusikerkreisen und in der Volksmusikbewegung ein großes Misstrauen gegen die Ausbildung. Ich kann mich daran erinnern, dass ein alter Musiker in meiner Heimat mich warn-



te, das Vibrato zu erlernen, wenn ich an die Musikhochschule käme. Wenn man einmal damit begänne, käme man nicht mehr davon weg!

Der Grundgedanke bei der neuen Ausbildung war, dass wir unser musikalisches und pädagogisches Handwerkszeug erweitern sollten, dass wir das lernen sollten, was uns noch fehlte, damit wir dann von einer der damals wichtiger und zahlreicher werdenden kommunalen Musikschulen als Geigenlehrer angestellt werden könnten. Das bedeutete, dass wir hauptsächlich klassische Musik und klassische Geigenmethodik während unserer Ausbildung studierten, die auch deshalb nur zweijährig war. Eine Ausnahme waren der Volkstanzkurs mit Henry Sjöberg und die geigenmethodischen Seminare mit Ole Hjort, in denen wir hin und wieder in unseren Volksmelodien stöbern durften, um Beispiele für ein Repertoire zu finden, das sich für Anfänger eignet.

Für einen forschen 19jährigen vom Lande war es natürlich ein gewaltiger Schock, plötzlich auf fast allen Gebieten ein völliger Anfänger zu sein. Eine völlige andere Art und Weise Geige zu spielen, zu intonieren, sich Musik vorzustellen, einfach alles war anders! Zu verstehen, was bewusstes Üben bedeutet, war schon einmal etwas ganz Neues. Ich hatte mich bis dahin sozusagen spielenderweise voran gearbeitet und weiterentwickelt. Das war toll, es gab große Herausforderungen, aber manchmal war es auch ziemlich mühsam.

Wir waren im ganzen vier Volksmusiker in einer Schule mit mehreren hundert Studenten. Da bekam man schnell das Gefühl, dass man eigentlich gar nicht existierte. Wenn wir manchmal zum Spaß spielten, so dass man es in der Cafeteria hörte, konnte es passieren, dass wir von anderen Studenten, die während ihrer Pausen ihre Ruhe haben wollten, angeranzelt wurden. Klassische Musik war die Norm und sie war viel andersartiger als ich es mir je vorgestellt hatte. Unser Unterricht in Musikgeschichte widmete sich ganz und gar der abendländischen Kunstmusik, ebenso wie die Theorie und aller Instru-



mental- und Methodikunterricht außer Oles Lektionen.

Aber damals wie heute war die Musikhochschule ein Treffpunkt für Musiker im gleichen Alter und mit gleichen Interessen. Man suchte mehr oder weniger bewusst Anschluss an die gleichen speziellen Typen, wie zum Beispiel an die sich ebenfalls in der Minderzahl befindenden Jazzmusiker, für die sich die Hochschule genau zur gleichen Zeit wie für uns geöffnet hatte. Einige von ihnen waren neugierig auf uns Volksmusiker und das eröffnete Möglichkeiten für neue Formen des Zusammenspiels. Ich begann unter anderem mit dem Pianisten Arne Forsén zu spielen, und mit der Zeit bildeten wir zusammen mit der Sängerin Susanne Rosenberg und dem Bassisten Ulf Åkerhielm eine Volksmusikgruppe namens Kvickrot. Genau in dieser Zeit, um 1980, geschah das an vielen Orten in Schweden. Oft waren gerade die akademischen Musikausbildungen ein Ort für solche Treffen. Ein anderes Beispiel für eine solche Gruppe, die heute noch existiert und in entsprechenden Kreisen in Göteborg hochkam, ist Groupa.

Unterwegs zu einer Ausbildung in Volksmusik

Allmählich begannen wir Studenten, die anfangs der 1980er Jahre auf die Musikhochschule gingen, eine Reflexion über unsere eigene Musik zu fordern. Um überhaupt einen Zusammenhang für das, was wir in der Ausbildung spielten, zu bekommen, fingen wir an, uns in unserer Freizeit zu treffen und zusammen zu spielen. Wir reagierten auch darauf, dass in vielen gemeinsamen Seminaren innerhalb der Musikhochschule die Volksmusik nicht vorkam. (Man muss sagen, dass wir dabei von unserem Lehrer und Mentor Ole Hjort Rückendeckung erhielten.)

Das Fass zum Überlaufen brachte schließlich ein Seminar in Musikgeschichte oder Musik und Gesellschaft. Was wir daraufhin diskutierten, war auch Thema der OMUS-Reform. Dieses Seminar beschäftigte sich damals zwei ganze Studienjahre



hindurch mit der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik zwischen ca. 1900 und 1920 mit dem Schwerpunkt auf der Entwicklung der so genannten Zwölftonmusik. An und für sich ein interessantes Thema, aber zum einen Teil fühlten wir uns fast betrogen um das, was wir eigentlich erwarteten, nämlich dass dieses Seminar uns einen Überblick über die Musikgeschichte vermitteln würde. Zum anderen Teil fühlten wir uns total an den Rand gedrängt, weil „unsere“ Musik vollkommen ignoriert wurde. Wenn die Volksmusik doch einmal auftauchte, so war dies jedenfalls nicht der Rede wert.

Das war der Auslöser für einen Prozess, in dem wir anfangen, den Inhalt vieler Seminare in Frage zu stellen, und Kurse forderten, die einen Bezug zu der Musik hatten, mit der wir uns beschäftigten. Wir wollten Seminare, die unsere Musik und unser Musizieren unter einem pädagogischen, reflektierenden Gesichtspunkt betrachteten, um das, was wir lernten, in eine Verbindung mit unserer eigenen Musik und unserem Spielen bringen zu können.

Als sich durch Oles Arbeit eine Möglichkeit entwickelte, eine Instrumental- und Ensemblelehrausbildung mit Volksmusikausrichtung neu aufzubauen, nahm Ole uns Studenten zu Hilfe, um gemeinsam für eine Vertiefungsphase des Studiums einen Ausbildungsplan mit einem größeren Anteil an Themen, die für die Volksmusik wichtig sind, zu entwerfen.

In der Folgezeit wurde ein neuer Ansatz in der universitären Volksmusikausbildung formuliert. Die Ausrichtung der Seminare sollte von den Erfahrungen und dem musikalischen Profil der Studenten ausgehen. Die Herangehensweise sollte eine volksmusikalische sein.

Wir gingen von der Frage aus, welche Bedürfnisse man als zukünftiger Lehrer in einer volksmusikalischen Umgebung hat und formulierten die Studieninhalte unter diesem Gesichtspunkt um. Wir dachten darüber nach, was aus Volksmusikersicht Fächern wie zum Beispiel Satzlehre, musikalischem Handwerk, Formenlehre entsprechen konnte.



Aus Satzlehre wurde Traditionskunde und Volksmusiktheorie, als Vertiefung innerhalb des Fachs Musik und Gesellschaft schlugen wir Volksmusik- und Volkstanzgeschichte vor. Außerdem schlugen wir vor, dass man in seinem Hauptfach auch bei Musikern außerhalb der Musikhochschule studieren können sollte und dass man als praktische Übungen Volksmusikkonzerte veranstalten sollte.

Auf diese Weise wurde eine Ausbildung entworfen, die als Zielgruppe die jüngeren Volksmusiker hatte, die ja vor allem diejenigen waren, die die damals kürzere Lehrerausbildung anstrebten; eine Ausbildung, die erlaubte, dass man sich während seines Studiums als Volksmusiker profilieren konnte, entsprechend dem, was auch die klassisch ausgerichtete Instrumentallehrerausbildung vorsieht. Das bedeutete auch, dass man die Ausbildung über die Geige hinaus für andere Instrumente öffnete. Jetzt konnte man auch Volksmusik studieren, wenn man Sänger/in oder Nyckelharpaspielder/in war.

So konzipiert wurde es gewissermaßen eine Ausbildung in Volksmusik, nicht nur eine Ausbildung für Volksmusiker, was etwas völlig Neues in Schweden war. Das grundlegende Konzept war immer noch, dass man sich die Volksmusik am besten in der lokalen Tradition „draußen im Land“ aneignete. Es sah vor, dass die Studenten während eines Teils ihres Studiums von einem Volksmusiker außerhalb der Hochschule unterrichtet werden.

Die Ausbildungsmöglichkeiten an der KMH veränderten sich ein wenig im Laufe der Zeit. Es wurde möglich, ein individuell zugeschnittenes Studium zum Musiker zu absolvieren, eine Möglichkeit, die vor allem von Jazzmusikern wahrgenommen wurde. Damit öffnete sich auch für uns andere die Tür zu einem solchen Studium einen Spalt breit. Als erste Volksmusikerin nutzte diese Chance die Sängerin Marie Selander, die sich neben der Volksmusik der frei improvisierten Musik widmete. Ich selbst hatte nach der Musiklehrausbildung Lust bekommen, mich auf meinem Instrument weiterzuentwickeln und kam als erster Instrumentalist 1982 in diese individuelle



Ausbildung. Hier handelte es sich darum, das Angebot an der Musikhochschule zu nützen, und in meinem Fall waren das vor allem Seminare in Richtung Jazz und Klassik. Ich studierte klassische Geige bei Ole Hjort und gleichzeitig durfte ich meine Volksmusikkennntnisse mit meinem alten Lehrer Anton Jernberg vertiefen. Dadurch wurde dieser Teilzeitdozent an der Musikhochschule, worauf er mächtig stolz war.

Das individuell zugeschnittene Studium zum Musiker war in vieler Hinsicht ganz phantastisch – ein riesiges Büfett der Möglichkeiten! Damals gab es, was Unterrichtsmittel betrifft, noch nicht die ökonomischen Einschränkungen, wie wir sie heute haben. Es war jedoch eine sehr anspruchsvolle und anstrengende Ausbildung, und es war etwas, für das ich ganz und gar selbstverantwortlich war, denn es gab eigentlich niemanden, der sich darum kümmerte, dass etwas Vernünftiges aus meinem Studium wurde, keinen, der danach fragte, ob ich geübt hatte oder nicht. Außerdem war ich fast überall ein fremder Vogel, was gleichzeitig frustrierend und anregend war. Ich befand mich ständig auf unbekanntem Terrain und in allen Seminaren (außer denen mit Anton) wurden Kenntnisse in anderen Musikrichtungen als meiner eigenen vorausgesetzt. Ich studierte Jazzharmonie, arabische Kunstmusik, traditionellen Kontrapunkt, freitonale Gehörbildung, moderne Komposition, klassische Violine usw. Gerade was das Geigenspiel angeht, war es eine unglaublich lehrreiche und interessante Reise. Mein Ziel war von Anfang an, Geigentechnik von Ole Hjort zu lernen. Ich war nicht besonders daran interessiert, klassische Musik spielen zu lernen, wollte aber meine Technik so weit wie möglich entwickeln.

Schon nach wenigen Monaten Studium bei Ole war dieser kurz davor, mich hochkant aus dem Unterricht werfen, da ich mich hartnäckig weigerte, mir das Vibrato anzueignen. Ich hatte eine Heidenangst, dass das Vibrato meine Volksmusik ruinieren würde. Er trieb mich argumentativ in die Enge und fragte, was ich täte, wenn jemand daherkäme und sagte, er wolle Volksmusik lernen, sich aber weigern würde, einen Triller zu spielen. Das brachte mich zum Nachdenken. Mir ging auf, dass



fast jede Instrumentaltechnik eng mit einem musikalischen Ausdruck verbunden ist. Es geht viel leichter, Bogentechniken wie Sautillé, Spiccato und Staccato zu erlernen, wenn man eine Vorstellung davon hat, wie etwas klingen soll, wenn man mit der Musik etwas ausdrücken will und wenn die Technik dann Mittel zum musikalischen Ausdruck ist. Andernfalls bleibt sie ein kompliziertes Bewegungsmuster ohne musikalischen Zweck, eine Art unmusikalische Gymnastik.

Sie wird auch nicht richtig klar oder anwendbar, ungefähr wie bei einem Turner oder Wasserspringer, der kein Gefühl für den Ausdruck in der Bewegung hat, kein Gefühl für das Ganze. Oder wie wenn jemand versucht, sich das Gehen beizubringen, indem er einzelne Schritte aneinanderreihet, eckig und unsicher. Genauso wie man oft einen geübten Turner schon an einem einzigen Sprung erkennen kann oder einen Hipp-Hopp-Tänzer nur durch eine einzige Geste oder Körperhaltung, so kann man oft den musikalischen Stil oder Ausdruck schon daran erkennen, wie ein einziger Ton gebildet wird.

Es war faszinierend in die verschiedenen Ausdrucksweisen der klassischen Musik einzutauchen, und es brachte mich persönlich weiter, dass ich gezwungen war, mich beispielsweise in einen gefühlvoll romantischen Ausdruck einzufühlen, was mir immer sehr schwer fiel. Aber es bewirkte auch, dass das Bedürfnis, sich den eigenen Stil bewusst zu machen, deutlicher wurde. Die Terminologie der Kunstmusik war nicht besonders geeignet, den speziellen Spielstil, den ich von Anton gelernt hatte, zu beschreiben. Eine dem Spielstil eigene Terminologie widerspiegelt am direktesten, was genau die Qualitäten dieses Stils sind. Deshalb begannen Ole und ich das Projekt, eine Beschreibung der Spielweisen der Volksmusiker zu finden. Sie sollte stilübergreifend sein und das Handwerkszeug dazu liefern, genau das zu beschreiben, was in unserer Musik wichtig ist. Es wurde ein spannendes Unternehmen, das mich teilweise in die Forschung führte und das so etwas wie ein Ausgangspunkt der heutigen Entwicklung an der Musikhochschule Stockholm wurde.



Eine neue Volksmusik in Schweden – die Folkmusiker kommen

Anfang der 1980er Jahre waren eine Zeit, in der die Volksmusikbewegung von einer Modeerscheinung und einem künstlerischen Ausdruck einer politischen Bewegung im Rousseau'schen Sinne zu etwas Eigenem wurde. Die Volksmusikwelle und ebenso ihre grüne Schwester, die Zurück-zur-Natur-Bewegung, ebten ab, und die davon getragen wurden, begannen nach etwas Neuem zu suchen. Jetzt waren wir, die wir in der Volksmusik verwurzelt waren, diejenigen, die die Entwicklung voranbrachten.

Als ich 1979 nach Stockholm kam, war die Studienkreis-Aktivität auf dem Höhepunkt. Es gab ein unersättlich erscheinendes Bedürfnis nach Studienkreisen zum Spielen traditioneller Melodien auf der Geige und zeitweise leiteten ich und viele andere mehrere solcher Kreise pro Woche. Landauf landab baute man Nyckelharpas in den Werkräumen von Schulen. Außerdem gab es Volksmusikorchester und Volkstanzkreise, in denen man sich weiterbildend konnte. Das war natürlich ein Arbeitsmarkt für Volksmusiker mit pädagogischer Ausbildung. Bald wurden auch an Akademien für Erwachsenenbildung (Folkhögskola) Seminare für Volksmusik eingerichtet. Es waren die ersten Absolventen der Volksmusiklehrer-Ausbildung am KMH, Kalle Almlöf und Jonny Soling, die den ersten derartigen Kurs in Malung aufzogen. Allmählich folgten andere diesem Beispiel.

Nach ungarischem Vorbild hatte man auch Ende der 1970er Jahre damit begonnen, überall im Land so genannte Tanzhäuser zu organisieren. Durch die Volksmusikvereine, die diese betrieben, begannen sich die Tanzhäuser Anfang der 1980er Jahre zu Podien zu entwickeln, in denen man sowohl Konzerte gab als auch zum Tanz aufspielte, oft beides an einem Abend. Dadurch wurden wir zu so etwas wie dem Gegenstück im Volksmusikbereich zu den Jazzclubs und den Kammermusikvereinen – lokale Konzertveranstalter, hinter denen gemeinnützige Vereine stehen.



In diesen Volksmusikclubs traten oft sowohl kleinere Gruppen von Volksmusikern auf als auch der neue Typ Folkmusikgruppe wie z.B. Filarfolket, Groupa, Burträskara, Gunnfjauns kapell, meine Gruppe Kvickrot und viele andere, die sich in der Nachfolge von Pioniergruppen wie zum Beispiel Folk & Rackare und Norrlåtar um 1980 gebildet hatten. Viele der Mitglieder in diesen Gruppen hatten die Musikhochschule besucht. Neu im Vergleich zu früher war, dass oft Volksmusiker oder Volkssänger die führenden Köpfe dieser Gruppen waren. Diese Gruppen unterschieden sich von traditionellen Volksmusikgruppen dadurch, dass einige der Mitglieder auch Instrumente spielten, die man nicht zu den traditionellen Volksmusikinstrumenten zählt. Plötzlich war eine neue Gattung geboren: die Folkmusiker. Das war nicht ganz unumstritten in traditionellen schwedischen Volksmusikkreisen. Bei einem Jahrestreffen des schwedischen Volksmusikerverbandes drückte mich ein älteres Vorstandsmitglied buchstäblich an die Wand und fuhr mich an: „Professionelle Volksmusiker – nur über meine Leiche!“

Trotz der Debatte über die Professionalisierung der Volksmusikbewegung kam es nicht zu einer vollständigen Zweiteilung der Volksmusikszene. Stattdessen fanden wir Gemeinsamkeiten. Es war ja auch schwer, Folkmusikern, wie zum Beispiel Mats Edén, Ellika Frisell, Tomas Andersson oder mir selbst, vorzuwerfen, sie seien nicht in der Volksmusik verwurzelt.

Diese neue Volksmusikbewegung hatte keine natürliche Heimat in den traditionellen Volksmusikverbänden. Deshalb gründeten wir eine gemeinsame Organisation für Volksmusik und -tanz, RFoD. Es wurde der Beginn einer musikpolitischen Arbeit, die unter anderem große Bedeutung für der Entwicklung unserer Ausbildungen bekam. Eine treibende Kraft dabei war, damals wie heute, Lars Farago.

Gleich zu Anfang begannen wir die neue Volksmusik in Schweden zu dokumentieren, was 1984 zu dem Buch „Folkmusiken lever“ (Die Volksmusik lebt) führte. Schon die Überschriften der Kapitel geben ein Bild vom dem, worüber wir sprechen wollten.



Alle die wir die RFoD bildeten, sowohl die Musik- und Tanzvereine, als auch die Musiklehrer und die Musiker, die auf deren Veranstaltungen spielten, mussten mit sehr wenig Geld auskommen. Da war es naheliegend, dass man fragte, wie zum Beispiel die Musikerkollegen aus Klassik und Jazz finanziell zu recht kommen. Und siehe da, dort gab es Zuschüsse. Der Staat war ein großer Mäzen. Aber die Situation stellte sich als unerhört ungerecht heraus. Ich nahm mir die Zeit, das staatliche Kultur- und Ausbildungsbudget von 1984 durchzuschauen, und versuchte, zu ermitteln, wie hoch die staatlichen Subventionen für klassische Musiker auf der einen und für Volks- und Folkmusiker auf der anderen Seite waren. Es war eine vielleicht unvollständige und partiische Zusammenfassung, die aber trotzdem die Situation ziemlich gut widerspiegelt.²

Wir begannen uns zu fragen, ob das so sein müsse. War der Staat dafür verantwortlich unsere Kulturform zu unterstützen? Das vom Parlament 1974 angenommene kulturpolitische Ziel schien fast dafür formuliert worden zu sein, genau unsere Kulturform zu unterstützen. Da stand unter anderem, dass die Kulturgüter der Vergangenheit am Leben erhalten werden, dass sie künstlerische und kultureller Erneuerung ermöglichen soll. Die Kulturpolitik soll den negativen Auswirkungen des Kommerzialisierung entgegenwirken, die Erfahrungen und Bedürfnisse von benachteiligten Gruppen berücksichtigen und Möglichkeiten zu eigenem schöpferischen Tun geben.. usw.

So begannen wir einen kulturpolitischen Ausgangspunkt für unsere Stilrichtung zu formulieren, was gleichzeitig bedeutete, zu definieren, was es war, womit wir uns beschäftigten. Damit ließen wir den eher beschreibenden Volksmusikbegriff der 1970er Jahre hinter uns und definierten uns eher als eine Musikrichtung unter anderen im Schweden der 1980er Jahre,

² 1984: 2 Millionen Kronen für Volksmusik / 431 Millionen Kronen für Klassische Musik, 2005: 8 Millionen Kronen für Volksmusik / 770 Millionen Kronen für Klassische Musik. *Die Zahlen sind im Original auf Seite 42 abgedruckt.*



als eine Musik- und Tanzrichtung mit ihren eigenen Qualitäten, wie zum Beispiel die lokale und historische Verwurzelung, einer engen Verbindung von Musik und Tanz, als eine Musik mit anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, Qualitäten und Formen als in anderen Stilrichtungen – nicht notwendigerweise besser oder schlechter, sondern anders.

Wir meinten, dass der Staat die Verantwortung hat, die Entwicklung unserer Stilrichtung zu unterstützen – Wir begannen also unseren Teil des Kuchens zu fordern.

Mit Artikeln, Diskussionsveranstaltungen und durch Gespräche mit Politikern versuchten wir, uns Gehör zu verschaffen. Aber diese nach außen gerichteten Aktivität regte auch die Arbeit innerhalb der neuen Folkmusikbewegung an – zu einer Bestandsaufnahme unserer Möglichkeiten und Visionen. Es wurde eine sehr kreative und umfassende Arbeit, die in einem Zukunftsseminar gipfelte, das 1985 vom RFoD in der Akademie Skinskatteberg veranstaltet wurde. Daran nahmen sehr viele aktive Folkmusiker, Tänzer und Folkmusikarrangeure und einige wenige Forscher und Politiker teil. Es wurde ein spannender Erfahrungsaustausch und eine Ideenwerkstatt. Wir fragten uns, was wir können, was wir wollen, was wir brauchen und wie wir weiter vorgehen sollten.

Unsere Vision lässt sich vielleicht so zusammenfassen: wir wollten, dass die Volksmusik ein selbstverständlicher und lebender Teil des schwedischen Musiklebens sein sollte, und zwar in vielen unterschiedlichen Formen, als Profi- und als Laienmusik, als Kunstform und als Betätigung von jedermann, in traditioneller und neuer Form, wie an vielen anderen Orten auf der Welt in einer Symbiose sowohl mit Pop – als auch mit Kunstmusik. Wir wollten, dass unsere Kunstform die Anerkennung bekommen sollte, die sie verdiente, sowohl was die Aufmerksamkeit als auch was das Geld angeht, und wir wollten, dass die Allgemeinheit erfährt, dass es diese Volksmusik gibt mit all der künstlerischen Kraft, die von ihr ausgeht.



Was wurde aus unseren Visionen? Nicht zuletzt wurde daraus fesselnde neue Musik. Eine ungeheuer große Menge an verschiedenen Musikgruppen und neuen Stilen innerhalb der Volksmusik entstanden innerhalb der 10 bis 15 Jahre nach diesem Zukunftsseminar.

Aber es entstanden auch neue Strukturen, die diese kreative Entwicklung beeinflussten. Schon ein Jahr nach dem Seminar fand zum ersten Mal das Falun Folkmusik Festival (FFF) statt (sicher angeregt durch das Folkmusikfestival in Kaustinen), ein Festival, bei dem sich traditionelle Volksmusiker und neue Folkmusikgruppen, Folkmusiklehrer, -arrangeure, schwedische Musik und solche der Einwanderer trafen und mischten. Das FFF wurde in jener Zeit zu einer ungeheuer wichtigen Arena für die künstlerische Entwicklung innerhalb der Volksmusik, aber auch eine Arena für Musikströmungen, die aus dem Zusammentreffen unterschiedlicher Traditionen entstanden und die später Weltmusik genannt wurden.

Es entwickelten sich auch neue Ausbildungen. Ein paar Jahre nach dem Zukunftsseminar scharte Ale Möller einige Musiker, die sich für neue Formen des Zusammenspiels in der Volksmusik interessierten, zu einem Kurs in der Akademie Skinskatteberg um sich. Dieser Kurs wurde zur Experimentierwerkstatt für Gruppenspiel auf der Basis der schwedischen Volksmusik. Das wiederum übte einen großen Einfluss auf das Volkserzähltheater aus, der zum ersten Mal in einem gigantischen Experiment, der Inszenierung des Epos' „Den stora vreden“ unter der Regie von Peter Oskarsson 1988 – 1990 zum Tragen kam. Darin entwickelte die Gruppe Hedningarna eine völlig neue Musik aus den Klängen eines mittelalterlichen Volksinstrumentariums kombiniert mit der Ästhetik der Rockmusik, Susanne Rosenberg eine neue Art der volksmusikalischen Tonsprache im erzählenden Gesang, Leif Stinnerbom eine neue Weise, Bewegungsmuster als theatralischen Ausdruck in den Volkstanz zu integrieren usw. Man probierte gemeinsam eine neue Herangehensweise aus, bei der Musik, Gesang und Tanz



ganz in das erzählende Theater integriert waren. Das entwickelte sich in der Folgezeit in anderen Inszenierungen weiter, bei denen zum Beispiel Ellika Frisell, Ale Möller und einige andere an der Entwicklung dieses theatralischen Ausdrucks mitwirkten. Nicht zuletzt dank Leif Stinnerboms Arbeit mit dem Västana-Theater (in Sunne/Värmland – die Übersetzerin) wurde das Volkserzähltheater seither zu einer der wichtigsten Plattformen für neue Volksmusik.

Die kulturpolitische Arbeit des RFoD führte unter anderem dazu, dass Folkmusikberater und -produzenten in das reformierte Rikskonsert³ und die Länsmusik (regionale staatliche Institutionen zur Förderung des Musiklebens – die Übersetzerin) Einzug hielten. Wir konnten auch fast sämtliche politischen Parteien dazu bewegen, 1990 zum Jahr der Volksmusik und des Volkstanzes zu erklären. Das bedeutete sowohl auf Reichs- als auch auf Provinzebene große Bemühungen um die Volksmusik, und es war eine große Werbung für die neuen Folkmusikgruppen. Aber da auch manche der wichtigsten Vertreter der traditionellen Musik bei dieser Entwicklung dabei waren, gab es nie eine Spaltung der Bewegung. Die traditionelle Musik stand weiterhin stark Seite an Seite mit der Folkmusik.

Als in den 1990er Jahren Gruppen wie Hedningarna und Nordman ein großer kommerzieller Durchbruch gelang, führte das dazu, dass viele sich der traditionellen Musik zuwandten. Dass die sehr beliebte Popgruppe Nordman von einer Folkmusikgruppe wie Väsen begleitet wurde, bewirkte, dass vielen jungen Leuten die Augen für die traditionelle Musik geöffnet wurden. Die Folkmusik wuchs gleichzeitig mit der Schallplattenindustrie. Einige auf Folkmusik spezialisierte Schallplattenverlage entstanden und die Musik begann sich auch außerhalb Schwedens zu verbreiten.

³ Staatliche Stiftung zur Förderung einer lebendigen Musikszene in Schweden, die Ende 2010 aufgelöst wurde. Sie organisierte pro Jahr ca. 40 Tourneen und 700 Konzerte vor allem im Bereich Klassik, Jazz und Volksmusik. Seit 2011 wurde ihre Aufgabe von Statens Musikverk übernommen. (Anm. der Übersetzerin)



Gleichzeitig wurden Folkmusikerinnen wie z.B. Lena Willemark und Susanne Rosenberg auch als Interpreten neuer Kunstmusik bekannt, vor allem durch die Musik der Komponistin Karin Rehnqvists. Der Folkmusiker wurde ein Musiker, den man ebenso gut wie einen anderen Musiker engagieren konnte. Eine volksmusikalische Ausdrucksweise konnte man auch außerhalb des Rahmens der Volksmusik verwenden.

Man kann sagen, dass die Professionalisierung in der Volksmusik, die in den 1980er Jahren aufkeimte, sich in den 1990er Jahren festigte. Nun war Folkmusiker ein selbstverständlicher Begriff neben den anderen Kategorien von Musikern. Es gab auch einen, wenn auch kleinen Markt, für den man ausbilden konnte.

Das Volksmusikinstitut entstand!

Die Entwicklung der neuen Folkmusikbewegung bekam damit auch eine Bedeutung für die Entwicklung an den Musikhochschulen. Weil es plötzlich selbstverständlicher war, dass man Folkmusiker sein konnte, wie andere klassische oder Jazz-Musiker waren, wurde es auch selbstverständlicher, dass es dafür Ausbildungsmöglichkeiten geben müsse.

Als die Volksmusikerin und Musikwissenschaftlerin Eva Saether (die auch Redakteurin von „Folkmusiken lever“ war) zusammen mit Mats Edén eine Volksmusikwoche an der Musikhochschule Malmö organisierte, gab es fast eine Invasion der neuen Folkmusikbewegung auf die Musikhochschule. Es wurde der Startschuss für einen Volksmusikzweig in der Musiklehrerausbildung in Malmö, sowohl in der Ausbildung für Lehrer an allgemeinbildenden Schulen (das war neu) als auch in der für Instrumental- und Ensemblelehrer.

Dadurch angeregt veranstalten wir 1994 eine entsprechende Volksmusikwoche an der Königlichen Musikhochschule Stockholm. Es wurde ein unglaublicher Erfolg mit gut besuchten Konzerten, in denen viele der Musiklehrerstudenten ein ganz



neues Bild von Volksmusik bekamen. Es wurde auch von Bedeutung für die Neuorganisation der KMH, die genau zu diesem Zeitpunkt geschah, und nach vielem Hin und Her gelang es uns, sowohl ein eigenes Institut als auch einen Leiter für die Volksmusikausbildungen zu bekommen. Ein wichtiges Vorbild war hier die Volksmusikabteilung der Sibeliusakademie in Helsinki. Ole Hjort hatte in all den Jahren als Leiter der Volksmusikausbildungen nicht einmal ein eigenes Arbeitszimmer bekommen, geschweige denn einen eigenen Schulraum. Er musste sich mit einem Schrank auf dem Flur begnügen. Nun gab es wenigstens einen eigenen Seminarraum für die Volksmusik.

Gleichzeitig wurde der alte Studiengang umgestaltet und unterteilt in zwei Profile: afroamerikanische Musik und schwedische Volksmusik. Das war eine natürliche Konsequenz aus dem, was mit der Ausbildung geschehen war, und spiegelte auch die erhöhte Bedeutung, die die Volksmusik in jener Zeit bekam.

Ich selbst hatte zehn Jahre nach meinem Examen angefangen als Teilzeitdozent an der Musikhochschule zu unterrichten. Anfang der 1990er Jahre war ich auch Gastdozent in der Volksmusikausbildung der Sibeliusakademie in Hälsingfors, was mir eine große Inspiration war. Dort gab es eine ganze Abteilung, ein ganzes Stockwerk voller Volksmusik, freies Experimentieren und spannende Vertiefung in die Tradition. Gleichzeitig erlebte ich, dass wir ja hier in Stockholm eine ältere Tradition der Volksmusikausbildung hatten. Warum konnten wir da nicht vergleichbare Möglichkeiten haben? Während der Ausbildungsgang in Finnland eingerichtet wurde, ohne dass ein entsprechender Arbeitsmarkt existierte, gab es hier in Schweden eine große Vorsicht, um nicht zu sagen Zimperlichkeit – wie sollten die Volksmusiker Arbeitsstellen bekommen?

Als das Volksmusikinstitut an der KMH gebildet war, entschied sich Ole Hjort dafür, das Ruder anderen zu überlassen. Er näherte sich dem Pensionsalter und wollte den Boden für eine



Weiterführung des Betriebs bereiten. Das ist übrigens typisch für Ole. Während andere Pioniere im Laufe der Zeit oft an ihren Projekten kleben und es ihnen schwerfällt, zwischen sich und ihrem Werk zu unterscheiden, war es für Ole klar, dass die Ausbildung sich in neuen Zeiten und mit neuen Menschen verändern muss. Man musste jemand die Zeit geben, eigene Kompetenz aufzubauen. Ole sorgte dafür, dass für die Institutsleitung eine volle Dozentenstelle eingerichtet wurde anstelle der halben Studienratsstelle, die er selbst hatte.

Ich bewarb mich um die Stelle und bekam sie. In der Praxis war ich ja schon davor eingebunden in die Arbeit des Instituts. Als Verwaltungsassistent für Ole war ich Leiter der Ausbildung. Ich erinnere mich sehr gut an das erste Mal, als die Studienplätze für die neue Musikersausbildung in Volksmusik angeboten wurden. Es gab damals elf Bewerber für alle Zweige, und ich glaube, dass wir vier davon für die Musiker- und vier für die Musiklehrausbildung annahmen. Es war eine neue Generation von Volksmusikern, die mit der neuen Folkmusikbewegung aufgewachsen war, eine Generation, die beim Festival in Falun war und die alle Gruppen gehört hatte.

Die neue Musikersausbildung und die neue Arbeitsstelle boten Anlass, über Ausbildungsinhalt und -gestaltung nachzudenken. Früher war man davon ausgegangen, dass das Studium mit einer Grundausbildung durch Seminare in europäischer Musiktheorie, Repertoire, mit einer Verbreiterung der technischen und stilistischen Fertigkeiten auf dem Instrument usw. beginnen sollte, um dann in den längeren Ausbildungsgängen eventuell eine Vertiefung in die Volksmusik zu ermöglichen. Aber von Seiten der Studenten gab es eine zunehmende Nachfrage nach genau dieser Volksmusikvertiefung. Das hatte zum Teil damit zu tun, dass unter den Studienbewerbern nicht mehr ausschließlich Volksmusiker waren, die in traditionellen Volksmusikerkreisen aufgewachsen waren, sondern auch neu an Folkmusik Interessierte, die schon eine vorbereitende Musikausbildung zum Beispiel an den Akademien für Erwachsenenbildung (Folkhögskola) absolviert hatten.



So entwickelten ich und meine Kollegen im Institut ein Ausbildungskonzept, das davon ausging, dass Form- oder Stilwissen eine Form ist, innerhalb der man seine Musikalität ausdrückt. So gesehen konnte die Volksmusik sowohl am Anfang als auch am Ende der Studien stehen.

Wie z.B. ein Student in der klassischen Musikausbildung die Möglichkeit bekommt, als Musiker zu wachsen, und dabei von seinem klassischen Idiom ausgehen kann, so musste man Möglichkeiten finden, dass Volksmusiker eine Berufsausbildung machen können, bei der sie mit ihrem Idiom einsteigen können. Dass man die Hochschule als Arena dafür ansah, war eine natürliche Folge der gesellschaftlichen Veränderung, die es mit sich brachte, dass die Vereine und lokalen Milieus diesen Bedarf nicht befriedigenden konnten. Der Bedarf an Folkmusikern mit Hochschulbildung war ebenso gewachsen. Es handelte sich also nicht mehr primär darum, dass man Volksmusikern ein allgemeines Musikwissen gab, sondern man musste ihnen die Möglichkeit zu bieten, als Musiker auf ihrem Gebiet zu wachsen. Folkmusik wurde also als gleichwertige Ausdrucksform neben „Jazz/Afro“ und europäische Kunstmusik gestellt.

Es handelt sich also genauer betrachtet um die Sichtweise auf Musikausbildung und Musikformen. Der Musikstil ist natürlich kein Selbstzweck, volksmusikalische Stile sind weder besser noch schlechter als andere Ausdrucksmittel, sondern nur anders. Der Stil ist nicht die Musik selbst. Ein Stil fungiert vielmehr als Sprache oder Ausdrucksform, als ein Sprungbrett für den musikalischen Ausdruck, die Erzählung und die Kommunikation, das sowohl den subtilen Ausdruck als auch den ungestümen Bruch mit der Tradition ermöglicht. Wenn es das Ziel einer Musikausbildung an der Hochschule ist, die Gesellschaft zu einem vielfältigen Musikleben anzuregen, dann muss es wichtig sein, Ausbildungsgänge in verschiedenen musikalischen Stilen anzubieten und ebenso verschiedene Stile als Ausgangspunkt einer Ausbildung zu nehmen und damit die Voraussetzung für eine Berufstätigkeit in allen Musikrichtungen zu schaffen. Das Problem ist, dass das Bewusstsein, dass



man eigentlich immer innerhalb eines Stils ausgebildet, sowohl bei den politischen Entscheidungsträgern als auch bei den Ausbildern zum Beispiel in der klassischen Musik sehr gering ist. Noch immer wird die Musikausbildung in vielerlei Hinsicht von unausgesprochenen Vorstellungen über musikalische Bildung und Unbildung beherrscht.

Dass man die Volksmusik als Ausgangspunkt für die Ausbildung ansah, hatte weitreichende Konsequenzen: wir veränderten die Aufnahmeprüfung zur Ausbildung. Ausgehend von der selbstverständlichen Erkenntnis, dass das Noten lesen und schreiben eng mit einem Musikstil verbunden ist, so dass man sich damit leichter tut, wenn es im vertrauten Stil geschieht, konzipierten wir beispielsweise Volksmusikversionen der schriftlichen theoretischen Aufnahmeprüfung. Die heutige theoretische Aufnahmeprüfung prüft die Fähigkeit

- Volksmusik zu notieren,
- Volksmusiknoten zu lesen, wie sie zum Beispiel oft in der Sammlung „Svenska Låtar“ aufgeschrieben sind
- Harmonien, die in der Volksmusik im zweistimmigen oder im Begleitspiel üblich sind, beschreiben und anwenden zu können
- die Kenntnis des Notationsbegriff der Volksmusik usw.

Ebenso gingen wir in allen Fächern von einem volksmusikalischen Ansatz aus, dem Lernen nach Gehör. Das wurde die Arbeitsmethode, egal ob es sich um Instrumentalstudien, Gesang, Klavier, Theorie, Ensemblespiel oder Methodik handelte. Es bedeutete auch, dass wir von der typisch volksmusikalischen Sicht von „Werk“ und „Interpret“ ausgingen,

- wo der, der singt oder spielt, selbstverständlich Neu- oder Mitschöpfer der Musik ist, und wo es oft weder eine Originalaufnahme noch eine notierte Komposition gibt, von der man ausgehen könnte, sondern nur eine Menge Versionen und einen stilistischen Ausdruck
- wo die Musikkompetenz eher darin besteht, etwas aus der Musik zu machen, wozu man tanzen kann, als darin, so zu spielen „wie es in den Noten steht“



- wo die Fähigkeit, zu variieren, sich musikalisch innerhalb eines Stils auszudrücken, wie zum Beispiel zu verzieren und Variationen zu schaffen, über der allgemeinen instrumentaltechnischen Fertigkeit steht, über dem, „alles x-Beliebige“ spielen zu können.

Das bedeutete, dass man Musik vor allem dadurch studierte, dass man die Versionen anderer und verschiedene Arten zu singen und zu spielen studierte, dass man zuhörte, nachspielte und eigene Interpretationen schuf, und das alles ausgehend von Vorgespieltem, Aufnahmen und Noten. Wir gingen damit von einem ästhetischen Grundsatz aus, der spezifisch für die Volksmusik ist.

Mit diesen Ausgangspunkten konnten wir ein gemeinsames Grundmaterial in allen Fächern anwenden: es bestand aus Aufnahmen und schriftlichen Aufzeichnungen, die wir als Quellen verwenden konnten, egal ob für Geigenspiel, Gesang, Theorie oder Arrangement. Wir konnten eine gemeinsame musiktheoretische Werkzeugkiste verwenden, die vom Lernen nach Gehör ausging und wo es bei den Notenkenntnissen zuallererst darum ging, die Geheimnisse der klingenden Musik zu begreifen. Wir konnten diese Arbeitsweise im Ensemblespiel und Arrangieren anwenden, das vom Arrangieren nach Gehör und von Zusammenspielweisen ausging, wie sie in der Volksmusik üblich sind.

Im unserem Entwicklungsplan für das Institut fassten wir einen Teil unserer neuen Visionen in Worte. Wir beschrieben das Volksmusikinstitut an der Königlichen Musikhochschule als einen Ort der volksmusikalischen Entwicklung, ein lebendes Volksmusikmilieu und ein Zentrum zur Entwicklung des Wissens in der Volksmusik. Eine Hochschule ist nicht einzig und allein ein Ort, wo man schon vorgekauft Wissen serviert. Eine der zentrale Aufgaben der Hochschulen und Universitäten ist es ja, neues Wissen zu entwickeln, zu untersuchen und weiterzuführen. Praktisches musikalischen Wissen wird durch musikalische Studien entwickelt: spielen, lernen, neues schaffen, über Musik nachdenken und darüber sprechen. Wir betrachteten es als eine der wichtigsten Funktionen des Instituts für Volksmu-



sik, eine solche Plattform zu schaffen für die Entwicklung innerhalb der Volksmusik, einen Raum für Volksmusikstudenten und Lehrer, der Inspiration und musikalische Begegnungen ermöglicht. Wir fanden es auch wichtig, neue Musik und neues Wissen durch Veröffentlichungen, Konzerte, Konferenzen usw. in unserer Umgebung zu erfassen und zu vermitteln und durch Fortbildungen und dergleichen eine enge Verbindung zum Musikleben außerhalb der Hochschule zu pflegen.

Im Entwicklungsplan zählten wir verschiedene Voraussetzungen auf, damit wir dieses kreative Milieu, das wir uns wünschten, anbieten können, dieses Zentrum für Ausbildung und Wissensentwicklung in der Volksmusik. Dafür forderten wir vor allem mehr Ausbildungsplätze. Wir forderten fürs erste Ausbildungsmöglichkeiten für Volksmusiker, die denen in den Bereichen Klassik und Jazz entsprachen. Das bedeutete unter anderem, dass wir beantragten, einen Diplomstudiengang für Volksmusik einzurichten. Wir brauchten auch mehr festangestellte Lehrer, um ein Kollegium mit dauerhaftem Engagement für die Ausbildung zu schaffen. Wir schlugen vor, statt einiger Vollzeit- lieber mehrere Teilzeitstellen zu schaffen. Das sollte es den Dozenten erleichtern, ihre freiberufliche Arbeit weiterzuführen und gute Verbindungen zum Arbeitsleben außerhalb der KMH aufrechtzuerhalten.

Ein weiterer Vorschlag von uns war, dass man für Volksmusiker mit anderer Tradition als der schwedischen entsprechende Ausbildungsvarianten eröffnen sollte. Dabei dachten wir vor allem an die eingewanderten Volksmusiker und Volksmusiktraditionen. Die Absicht dabei war dieselbe wie die, die zur Ausbildung in schwedischer Volksmusik führte: Möglichkeiten für diese Art von Musikern zu schaffen, dass sie beruflich als Musiker oder Musiklehrer im schwedischen Musikleben arbeiten konnten. Es gab hier viele eingewanderte Musiker mit einem hohen musikalischen Niveau, denen aber der Zugang zu den Arbeitsplätzen im Musikleben versperrt oder nicht zu den selben Bedingungen möglich war wie den einheimischen Musikern.



Viele von diesen Wünschen sind heute zum großen Teil erfüllt. Wir haben noch nicht ganz die Zahl an Ausbildungsplätzen, die wir uns wünschen, aber sind nicht weit davon entfernt: die Anzahl der Studenten in unserer Ausbildung hat sich von acht auf ca. 35 erhöht. Wir haben mehr festangestellte Lehrer als früher. Zur Zeit sind es sieben. Wir haben im Prinzip die gleichen Ausbildungsmöglichkeiten für Volksmusiker wie zum Beispiel für klassische oder Jazz-Musiker. Wir haben Räume und technische Möglichkeiten, von denen wir früher nicht zu träumen wagten. Vor allem durch die Arbeit der damaligen Ausbildungsleiterin und heutigen Vizeleiterin des Instituts Ellika Frisell gelang es uns, dass sich Ausbildungsmöglichkeiten in der Volksmusik anderer Kulturen öffneten, wie es sie für schwedische Volksmusik seit 2000 gab. Das wurde sofort ein Erfolg, der bewirkte, dass manche, die sonst niemals daran gedacht hätten, sich an einer schwedischen Musikhochschule zu bewerben, genau das taten. Diese Studenten bereichern das Institut mit ihren Erfahrungen, die ganz anders sind als die der Studenten aus dem schwedischen Volksmusikmilieu.

Vor allem war tatsächlich das dynamische und lebendige Volksmusikmilieu, das wir uns wünschten, entstanden. Das merkt man auch außerhalb der KMH vor allem dadurch, dass seit den 1990er Jahren viele unserer ehemaligen Studenten, die während ihrer Studienzeit einen persönlichen Stil und eine hohe musikalische Kompetenz entwickelt hatten, deutliche Spuren im schwedischen Musikleben hinterlassen. Es drückt sich auch darin aus, dass sich die Anzahl der Studienbewerber für alle Zweige der Volksmusikausbildung in meiner Zeit als Institutsleiter von anfänglichen 10-20 auf 100-150 seit dem Jahr 2000 erhöhte. Vor allem aber bemerkt man es an der interessanten musikalischen und pädagogischen Arbeit der Studenten und Lehrer des Instituts, die bei dessen jährlichen Veranstaltungen wie dem Weihnachtskonzert und dem Låt!-Festival auf großes öffentliches Interesse stößt.

Gerade das Låt!-Festival war das erste, was ich als frischgebackener Institutsleiter auf den Weg brachte. Die Idee dazu kam



ursprünglich wie so oft von meiner Kollegin und Ehefrau Susanne Rosenberg. Wir beide brachten Erfahrungen unter anderem von unserer Lehrtätigkeit an der Volksmusikabteilung der Sibeliusakademie mit, und wir meinten, dass wir eine Menge von den Erfahrungen der Ausbildung dort und anderswo lernen können. Wir sahen auch einen großen Wert darin, dass Studenten schon während ihrer Studienzeit Erfahrungen damit sammeln, ein Festival mit allem was dazugehört, mit Werbung, Tontechnik und Logistik, zu organisieren. Das Festival konnte sowohl als Schaufenster für die Studenten als Künstler dienen, als ihnen auch Erfahrungen als Konzertveranstalter vermitteln, so dass sie für die Anforderungen des Musiklebens gut gerüstet sein würden.

Das erste Låt!-Festival wurde ein voller Erfolg. Die Diskussionen über Arbeitsmarkt, pädagogische Modelle, Wissensaustausch usw., die wir damals mit unseren skandinavischen Kollegen begannen, haben uns seither begleitet. Die Konferenz, das Festival und das nordische Netzwerk, das daraus erwuchs, wurden auch zur Inspirationsquelle für neue Ausbildungen in Nordeuropa und andernorts. Außerdem entstanden daraus eine jährliche Konferenz und ein Festival für das skandinavische Netzwerk, die während der letzten zehn Jahre reihum an verschiedenen Orten im Norden stattfanden. Aber wir behielten auch das Festival und einen Arrangementkurs hier bei uns.

Insgesamt können wir also auf eine dynamische Entwicklung seit dem ersten Låt!-Festival zurückblicken, die wirklich das Ergebnis eines gemeinsamen Einsatzes aller Lehrer und Studenten unseres Instituts ist. Besonders einige Leute waren sehr an der Entwicklung des Instituts beteiligt, allen voran Ellika Frisell, Ole Hjort und Susanne Rosenberg, die alle auch wichtige Verwaltungsaufgaben während meiner Zeit als Leiter hatten. Ich will auch die aktive Unterstützung betonen, die wir sowohl vom früheren Direktor der KMH, Göran Malmgren, als auch von der jetzigen Direktorin, Gunilla von Bahr, erhielten. Beide haben oft im Streit gegen herkömmliche Auffassungen das Volksmusikinstitut unterstützt und seine Entwicklung gefördert.



Die Herausforderungen der Gegenwart

Trotz der positiven Entwicklung seit dem Beginn der Volksmusikausbildung bleibt natürlich noch viel zu tun. Die Volksmusikausbildung hat noch immer weniger und weniger gut bezahlte Stellen als andere Ausbildungsgänge an der KMH. Unsere Arbeit ist noch immer verhältnismäßig unbekannt innerhalb der Hochschule.

Aber dieses Ungleichgewicht innerhalb der KMH ist nichts im Vergleich mit dem Ungleichgewicht im Musikleben als Ganzem. Trotz des Einsatzes in der Ausbildung vor allem während der letzten zehn Jahre hat sich an der gesellschaftlichen Unterstützung für professionelle Volksmusiker nichts verbessert. Während es einige tausend Stellen für Musiker im Bereich Klassik, und hier vor allem für Orchestermusiker gibt, gibt es keine echten Stellen für Volksmusiker. Selbst wenn wir uns nicht unbedingt feste Stellen für Musiker wünschen, ist es interessant, dass selbst wenn man die Unterstützung für freiberufliche Musiker einrechnet, sich die gesamte staatliche Unterstützung für Volksmusik in einstelligen Millionen Zahlen (in schwedischen Kronen; 9 SEK = 1 Euro – Anm. der Übersetzerin) bewegt, während die Förderung für klassische europäische Kunstmusik im 100-Millionen-Bereich liegt. Diese schwache gesellschaftliche Unterstützung für diese bedeutende Musikrichtung ist unverständlich, wenn man die Ziele der staatlichen Kulturpolitik vor Augen hat. Das hängt wiederum damit zusammen, dass Politiker und Entscheidungsträger unsere Stilrichtung und den Reichtum, den die lebendige Volksmusiktradition in Schweden darstellt, nicht kennen.

Unsere Arbeit, unsere Musik, unsere Ansätze und unsere Bedürfnisse außerhalb der Hochschule bekannt zu machen, darin liegt, neben den ewigen pädagogischen und künstlerischen Herausforderungen, eine der großen Herausforderungen für die Volksmusikausbildung in unserer Zeit. Die Herausforderung, die im Antrag des ersten Låt!-Festivals formuliert wurde, gilt auch heute noch in gleicher Weise:



„Die grundlegende Kernfrage ist, wie wir in einer immer globaleren Musikwelt mit unserer eigenen Tradition umgehen.“

Dafür gilt, was unser früherer Student Mamadou Sene so treffend formulierte: „Der Musikbaum wächst nicht, wenn man nur die Blätter gießt, man muss auch die Wurzeln gießen.“

Sven Ahlbäck (Schweden)

Geigenspieler und -lehrer
Riksspelman
Dr. phil. der Musikwissenschaft
Professor für schwedische Volksmusik
an der Königlichen Musikhochschule
in Stockholm (KMH)
Mitglied der Königlichen Akademie für
Musik in Schweden

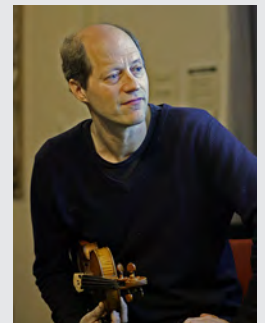


Photo: Esbjörn Hogmark

web.me.com/svenahlback/svenahlback

Ergänzende Abbildungen finden sich in der Festschrift von 2009 und in der schwedischen Version dieses Artikels. (www.cadence.nyckelharpa.eu)