

Nya tongångar i orkestern

**En studie om instrumentspelande ungdomars
upplevelser av övergången från
ungdomsorkesterverksamhet till ideell
åldersblandad orkesterverksamhet**

Av: Sofia Nygren

Handledare: Anthemis Raptopoulou
Södertörns högskola | Lärarutbildningen
Magisteruppsats i pedagogik, 15 hp
Magisterkurs i pedagogik | Vårterminen 2023



ABSTRACT

Denna uppsats vill undersöka viktiga faktorer för svenska ungdomars orkesterspel samt övergången mellan kulturskolans orkesterverksamhet och ideell, åldersblandad dito. Åtta ungdomar mellan 19 och 22 år har intervjuats om sina drivkrafter för spelande, vad de anser är viktiga faktorer för att de ska trivas i en orkester samt hur övergången mellan ungdomsorkesterverksamhet och ideell, åldersblandad orkesterverksamhet blivit för de ungdomar som provat på båda världar. Studien utgår från ett sociokulturellt perspektiv och har en kvalitativ ansats. Det teoretiska perspektivet har varit situerat lärande i praxisgemenskaper, vilket grundar sig på rön från Lave och Wenger.

Studiens resultat visar att de intervjuade ungdomarna sätter störst värde på de sociala aspekterna av spelandet, men även andra områden såsom kärleken till musiken, välmående och personlig utveckling är relevanta. Åren på kulturskolan har för flera av intervjupersonerna inneburit en tid då de haft musiken och orkesterspelandet som en del av sin identitet, en identitet som i vissa fall fått omförhandlas i mötet med den åldersblandade orkestern.

Övergången till åldersblandad orkesterverksamhet har för intervjupersonerna i stort sett varit lyckad, såtillvida att de alla hittat minst en ny praxisgemenskap att inträda i efter kulturskolans slut, där de med hjälp av situerat lärande kunnat fortsätta utvecklas på sina instrument och påbörja sin resa in mot praxisgemenskapens kärna. De har i orkestern till övervägande del intagit rollen som legitima perifera deltagare, även om studiens resultat visar att denna rollfördelning inte alltid uppstår per automatik utan vars villkor måste utkristallisera sig i förhandling mellan orkestern och de nytillkomna deltagarna. Övergången mellan ungdoms- och åldersblandad verksamhet underlättas av exempelvis lärare, föräldrar, släktingar och/eller kompisar, som kan visa vägen in i den nya verksamheten. Ungdomarna ser också positivt på uttalade strategier för att välkomna nya medlemmar, till exempel mentorskap mellan nya och erfarna musikanter eller särskilda repetitionstimmar för nya musikanter.

Nyckelord: ideell kultur, amatörorkester, situerat lärande, praxisgemenskap, kulturskola, ungdomar

ABSTRACT (eng.)

This essay wants to examine important factors for Swedish young people's orchestral playing and their transition between the Swedish cultural school's orchestra activities and non-profit, age-mixed ditto. Eight young people between the ages of 19 and 22 have been interviewed about their driving forces for playing, what they consider to be important factors for them to feel at home in an orchestra, and how the transition between youth orchestra activities and non-profit, mixed-age orchestra activities has been for the young people who have tried both worlds. The study is based on a socio-cultural perspective and has a qualitative approach. The theoretical perspective has been situated learning in communities of practice, which is based on findings by Lave and Wenger.

The results of the study show that the young people interviewed rate highest the social aspects of playing, but other areas such as the love of music, well-being and personal development are also relevant. For several of the interviewees, the years at the cultural school was a time when they had music and orchestra playing as part of their identity, an identity that in some cases had to be renegotiated in the meeting with the mixed-age orchestra.

The transition into mixed-age orchestra activities has been largely successful for the interviewees, to the extent that they all found at least one new community of practice to join after the end of the cultural school, where, with the help of situated learning, they were able to continue developing on their instruments and begin their journey towards the center of the community of practice. They have predominantly assumed the role of legitimate peripheral participants in the orchestra, even though the results of the study show that this role distribution does not always occur automatically, but the terms of which must be crystallized in negotiations between the orchestra and the newly added participants. The transition between youth and mixed-age activities is facilitated by for example teachers, parents, relatives and/or friends, who can show the way into the new community. The young people also look positively on stated strategies for welcoming new members, for example mentoring between new and experienced musicians or special rehearsal hours for new musicians.

Keywords: community art, community orchestra, situated learning, community of practice, cultural school, youths

INNEHÅLL

ABSTRACT	2
ABSTRACT (ENG.)	3
INNEHÅLL	4
FÖRORD.....	6
1. INLEDNING MED BAKGRUND TILL ÄMNET	7
2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR.....	9
3. TIDIGARE FORSKNING	9
3.1 DEN IDEELLA, ÅLDERSBLANDADE ORKESTERN	9
3.2 ORKESTERN SOM DRIVKRAFT	10
3.3 MUSIK SOM KULTUR- OCH IDENTITETSMARKÖR.....	11
3.4 IDENTITET OCH UTÖVANDE I OLIKA MILJÖER.....	13
4. CENTRALA BEGREPP	14
5. TEORETISK UTGÅNGSPUNKT	15
5.1 SITUERAT LÄRANDE OCH LEGITIMT PERIFERT DELTAGANDE I PRAXISGEMENSKAPER.....	15
5.2 ORKESTERN SOM PRAXISGEMENSKAP	17
6. DESIGN OCH METODOLOGI	18
6.1 URVAL.....	20
6.2 REKRYTERING AV INTERVJUPERSONER	20
6.3 INTERVJUPERSONERNA.....	21
6.4 GENOMFÖRANDE AV INTERVJUERNA.....	21
6.5 ANALYS	22
7. ETISKA ÖVERVÄGANDEN.....	24
8. RESULTAT.....	25
8.1 FAKTORER SOM PÅVERKAR UNGDOMARS SPELANDE	25
8.1.1 <i>Vännerna och det sociala sammanhanget</i>	26
8.1.2 <i>Musiken – både fristående och identitetsmarkör</i>	27
8.1.3 <i>Identitet</i>	27
8.1.4 <i>Hälsa/välbefinnande</i>	28
8.1.5 <i>Framtida orkesterengagemang - inte bara en fråga om musik</i>	29
8.1.6 <i>Faktorer som påverkar ungdomars spelande - sammanfattning</i>	31
8.2 VIKTIGA FAKTORER VID ÖVERGÅNGEN FRÅN KULTURSKOLEORKESTER TILL ANNAN ORKESTERVERKSAMHET	32
8.2.1 <i>Läraren</i>	32
8.2.2 <i>Föräldrar och släktingar</i>	33
8.2.3 <i>Vännerna</i>	34
8.2.4 <i>Välkommandet</i>	35
8.2.5 <i>Viktiga faktorer vid övergången från kulturskoleorkester till annan orkesterverksamhet - sammanfattning</i>	38
9. DISKUSSION	39
9.1 TEORI KONTRA EMPIRI: LEGITIMT PERIFERT DELTAGANDE – NATURLAG ELLER ÖVERENSKOMMELSE?	40
9.2 TIDIGARE FORSKNING KONTRA EMPIRI: SJÄLVKÄNNEDOM, IDENTITETSSKAPANDE OCH DET SOCIALA SAMMANHANGETS BETYDELSE.....	42
9.3 DEN ÅLDERSBLANDADE ORKESTERN ROLL I ÖVERGÅNGEN FRÅN UNGDOMS- TILL ÅLDERSBLANDAD VERKSAMHET	43
9.3.1 <i>Orkesterspel, i första hand en social aktivitet</i>	43
9.3.2 <i>Ungdomar rekryterar ungdomar</i>	44
9.3.3 <i>Identifikation föder samhörighet</i>	44

9.4 SLUTSATSER.....	45
9.5 METODDISKUSSION.....	46
9.6 FÖRSLAG TILL VIDARE FORSKNING.....	47
KÄLLOR.....	49
BILAGOR.....	51
BILAGA 1: INBJUDNINGSBREV TILL DELTAGANDE I STUDIEN.....	51
BILAGA 2: INTERVJUGUIDE FÖR STUDERANDE VID GYMNASIET SOM FÖR NÄRVARANDE SPELAR.....	52
BILAGA 3: INTERVJUGUIDE FÖR PERSONER SOM AVSLUTAT GYMNASIET, SOM FÖR NÄRVARANDE SPELAR.....	54
BILAGA 4: INTERVJUGUIDE FÖR PERSONER OAVSETT ÅLDER SOM FÖR NÄRVARANDE EJ SPELAR.....	56

FÖRORD

Stort TACK till de intervjupersoner som gett av sin tid, sina erfarenheter och sin klokskap i syfte att belysa de frågor som denna uppsats avser att besvara.

Även stort TACK till min handledare Anthemis Raptopoulou, kursansvarig Robert Lecusay samt examinator Lovisa Bergdahl för att ni delat med er av er ousinliga kunskap, inspirerat mig och förmått mig se positivt på detta projekt även när jag själv tvivlat.

Slutligen tusenfalt TACK till Maja och Kasper för att ni stått ut med mig under denna tid.

Tullinge, juni 2023

Sofia Nygren

1. INLEDNING MED BAKGRUND TILL ÄMNET

Föreliggande studie handlar om instrumentspelande elevers övergång från kulturskoleverksamhet till åldersblandad verksamhet inom det ideella orkesterområdet. I Sverige är kulturskolan inte lagstadgad och det finns inga nationella styrdokument för skolformen. Det råder inte heller konsensus huruvida kulturskolan är en producent av utbildning eller en fritidssyssla, vilket ringas in av Jeppsson (2020) och förklaras av Kulturrådet (2019). I många kommuner finns därför ingen uttalad ambition att eleverna ska gå vidare med sitt kulturutövande efter att de lämnat kulturskolan. Det blir då upp till varje lärare och elev att ta ansvar för övergången från ungdoms- till åldersblandad verksamhet.

Från de svenska ideella orkestrarna (d.v.s. instrumentalensembler som oftast verkar i form av en ideell förening och vars medlemmar till övervägande del är engagerade i verksamheten på ideell basis) kommer vittnesmål om att många ungdomar väljer bort de åldersblandade orkestrarna, eller är med enstaka gånger för att sedan inte återkomma. Det finns många åsikter och gissningar om vad detta kan bero på, men jag har inte hittat någon forskningslitteratur som behandlar detta exakta ämne i en svensk kontext (dock några internationella studier, som behandlas nedan). Jag själv blev intresserad av ämnet då jag i en tidigare studentuppsats (Nygren 2021) - genom att intervjua ett antal kulturskollärare - visade att övergången kan underlättas av att ungdomarnas musiklärare själva är eller har varit engagerade i ideell ensembleverksamhet. Fler lärdomar från studien var att ungas situation gagnas av att det finns flera unga i orkestern, samt att såväl lärare som elever behöver få rätt praktiska förutsättningar för deltagande i den ideella verksamheten, så att inte samarbetet stupar på lärarens bristande resurser eller ungdomarnas otrivsel. Uppsatsen begränsade sig av tidsskäl till att endast utforska lärarperspektivet, varför det kändes naturligt att nu i min magisteruppsats spinna vidare på ämnet och undersöka ungdomarnas erfarenheter i frågan.

Kulturskoleutredningen (2016) benämner visserligen kulturen som en motor i samhällslivet, och ett av utredningens direktiv var att säkerställa försörjningen till det professionella orkesterlivet. Det ideella orkester- och kulturlivet behandlas däremot inte specifikt, trots att majoriteten av musikeleverna på kulturskolan inte blir professionella musiker och således kommer att hamna just i det ideella musiklivet. Av utredningen framgår att kulturskolan har som största utmaning att öka inkluderingen i sin verksamhet. Att eleverna ska fortsätta med sitt utövande efter skolåren nämns däremot inte som ett prioriterat mål, snarare framskrivs

musik-/kulturskolans tidigare uttalade roll som inkubator för musiklivet som något som tillhör det förgångna, då det inte anses utgå från barnets/ungdomens behov utan samhällets. Detta kan på ett sätt ses som förståeligt utifrån utredningens direktiv, dess betänkande och den därpå följande nationella strategin för kulturskolan där inkludering och barnperspektiv varit centrala teman (Kulturskoleutredningen 2016; Proposition 2017/18:164). Resonemanget riskerar dock att bli enögt då någon problematisering inte ges kring att ett mångårigt kulturutövande, utöver att ge mervärden för samhället, även skulle kunna innebära vinster för individen (och således stödja barnperspektivet) samt skapa inkluderande aktiviteter och miljöer. Utredningen lyfter fram kulturskolans uppdrag att nå alla barn och unga, men lägger ingen värdering i hur mycket eller vilken typ av verksamhet kulturskolan ska leverera, eller vad dess långsiktiga mål bör vara, utöver att den ska hålla god kvalitet (Kulturutredningen 2016).

Stöd för att ett musikutövande kan gagna individen i ett livslångt perspektiv finns på flera håll och utgår från musiken både som mål och medel. Varkøy (2014) företräder den förstnämnda inriktningen, då han lyfter fram musicerandet, enskilt och i grupp, inte som ett medel för tänkande och utveckling utan som själva målet/erfarenheten, som leder till ett personligt och socialt växande hos individen. Företrädare för den andra linjen, musiken som medel, ses bland annat inom El Sistemarörelsen. El Sistema föddes i Venezuela, där barn, ofta från socialt utsatta områden, fick delta i en omfattande orkesterverksamhet, vilket i förening med föräldraengagemang och sociala aktiviteter var tänkta att lägga grunden för att barnen skulle utvecklas till goda samhällsmedborgare (Bergman & Lindgren 2014). Fenomenet har exporterats till många delar av världen och finns även i Sverige. Kuuse (2018) visar dock att det inte är själva kursstrukturen utan lärarnas praktik och förståelse som avgör om målet med social och musikalisk utveckling uppnås eller ej.

Mot bakgrund av att kulturskolan förutsätts utforma verksamhet med barnperspektivet i fokus, trots att det inte framgår om det är endast verksamheten i stunden som är viktig eller om även individens framtida välmående ska beaktas, anser jag att det vore viktigt att få höra målgruppen - ungdomarna själva - berätta vilka incitament de har för att år efter år vara elever i kulturskolans orkesterverksamhet. Jag vill veta vilka eventuella mervärden den ger dem, samt varför de väljer, eller inte väljer, att gå vidare till ideell orkesterverksamhet efter kulturskolan. Denna ansats kan, utöver att ge fördjupad kunskap om ungdomsperspektivet i

kulturskole- och ideell orkesterverksamhet, bidra till nya perspektiv på hur vi bör se på kulturskolans framtida mål och uppdrag.

2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Syftet med min studie är att undersöka orkesterspelande ungdomars erfarenheter av att spela i orkester, med särskilt fokus på övergången mellan kulturskoleverksamhet och ideell, åldersblandad dito. Som ett led i detta arbete vill jag också ringa in vilka faktorer som är viktiga för ungdomarna då det gäller deras val att fortsätta spela i allmänhet och spela orkester i synnerhet. Mer specifikt vill jag svara på följande frågeställningar:

1. Hur ser orkesterspelande ungdomar på sitt spelande i och utanför orkestern och vilka faktorer påverkar deras deltagande i orkesterverksamhet?
2. Hur har övergången blivit för de ungdomar som nyligen tagit beslutet att börja spela i en ideell, åldersblandad orkester efter gymnasiet?

3. TIDIGARE FORSKNING

Denna uppsats vill undersöka ungdomars erfarenheter kring orkesterspel samt övergången mellan kulturskolans orkesterverksamhet och ideell, åldersblandad dito. Min forskningsöversikt kommer därför att inledas med tidigare forskning om ideella orkestrar. Därefter förflyttas fokus till ungdomar och närmare bestämt deras drivkrafter för musicerande, samt slutligen hur musik hänger ihop med ungdomars identitetsskapande både i enskilda miljöer och i övergången mellan olika miljöer.

3.1 Den ideella, åldersblandade orkestern

Åldersblandade orkestrar inom det ideella orkesterlivet i Sverige är förhållandevis sparsamt beskrivna i forskningslitteraturen. Heiling (2000) står för den kanske mest djupgående studien, då han under flera års tid genomfört deltagande observationer av ett brassband under en utvecklingsprocess, där ensemblen önskade öka sin musikaliska kvalitet utan att behöva byta ut några medlemmar. Under observationerna, som skedde i kombination med

deltagarintervjuer, kunde författaren identifiera faktorer som höll ihop brassbandet såväl musikaliskt som socialt. Han slog också fast att det behövde finnas en acceptans hos bandmedlemmarna dels för det artistiska, gemensamma målet, dels för de faktorer som begränsade måluppfyllnaden, såsom tidsfaktorn samt medlemmarnas och dirigentens kompetens. Genom att bandet nådde en balans mellan att ”spela snyggt och ha kul” (vilket också är avhandlingens undertitel), kunde en gemensam målacceptans uppnås trots att de estetiska ambitionerna inte alltid helt kunde förverkligas.

Även Lonnert (2018) undersöker den ideella orkestrens villkor (av henne kallad ”amatörorkester”), men med musikhögskolestuderande i fokus. Genom studentenkäter och intervjuer med företrädare för högre musikutbildning samt orkestrar, visar författaren att de ideella orkestrarna kan vara ett viktigt komplement i den musikaliska utbildningen, men att deltagandet inte bara bör ske på orkestrens villkor utan bör anpassas med studentens bästa och utbildningens mål i sikte. Enligt Lonnert ges många studenter vid högre musikutbildning inte möjlighet att spela särskilt mycket orkester, trots att merparten av de jobb för instrumentalmusiker som finns att få efter utbildningen är just inom orkester- och ensemblespel.

3.2 Orkestern som drivkraft

Då min uppsats handlar om viktiga faktorer till att ungdomar fortsätter eller inte fortsätter i orkesterverksamhet, blir det centralt för mig att ringa in vilken betydelse drivkrafter och incitament kan ha för ungas musikutövande. Internationell forskning (Barrett & Smigiel 2007; Barrett & Zhukov 2022) pekar på att ungdomars drivkrafter att delta i musikverksamhet på sin fritid kan delas upp i fem huvudkategorier:

1. **Kärleken till musikuppträdanden.**

Att musicera tillsammans med andra i syfte att skapa glädje för lyssnaren.

2. **Gemensamma syften.**

Att känna samhörighet med andra som vill samma sak.

3. **Utmaning och professionalism.**

Att få jobba på en hög men ändå lagom utmanande nivå, till skillnad från den vanliga skolans musikundervisning där dessa elever ofta är bäst i klassen.

4. **Relationer och sammanhållning.**

Vikten av att få skapa relationer både till medstudenter och musiklärare.

5. **Individuellt växande och välbefinnande**

Att få växa som individ, känna sig kompetent, göra något man tycker om och känna att man gör framsteg över tid.

(Barrett & Smigiel 2007; Barrett & Zhukov 2022)

Även Heiling (2000) tar upp gruppsammanhållningen som en drivkraft för lärande i sin brassbandsstudie. Avhandlingen synliggör hur ensemblens estetiska ambitioner samspelar med och begränsas av musikernas kunnande, den gemensamma målacceptansen och drivet att ge sin publik en upplevelse – vilket på flera punkter sammanfaller med kategorierna som angetts av Barrett och Smigiel (2007) och Barrett och Zhukov (2022).

Lonnert (2018) beskriver att musikhögskolestudenter väljer att delta i ideell orkesterverksamhet av flera olika skäl: möjligheten att få spela viss repertoar som de kan ha nytta av i framtiden, att få träffa vänner, göra intressanta konsertprojekt och turnéer eller helt enkelt för att de inte tycker sig få tillräckligt med orkesterundervisning på högskolan.

3.3 Musik som kultur- och identitetsmarkör

Ungdomars musiklyssnande och musikutövande har under decennier kopplats samman med ett sökande efter, eller markering av, kultur och identitet. Volgsten (2014) slår fast att musik är kultur, men det visar sig inte vara helt lätt att beskriva vad kultur egentligen är, eller hur det hänger ihop med identitetsskapande. Vi ska nu titta på olika definitioner av ordet kultur, kopplat till den västerländska kulturhistorien, och knyta ihop det med identitetsbegreppet.

Volgsten (2014) skiljer på tre huvudsakliga betydelser av kulturbegreppet; det individuella (filosofiska), det konstnärliga (estetiska) och det kollektiva (antropologiska). Det individuella kulturbegreppet tar avstamp i 1700- och 1800-talets syn på bildning och kultivering som en individuell process, där skapandet av en egen världsbild är central. Inom olika konstarter ses under 1800-talet en idolisering av de stora mästarna, genierna, som i sina konstverk kan materialisera det immateriella, andliga, svårgreppbara. Genom deras fantasi och inbillningskraft blir verken unika och anses vara en avbild (engelska: image) av konstnärens

själ. Den yttersta konsekvensen för detta bildningsideal blir då att söka utveckla sin personlighet för att spegla själens ursprungliga originalitet. När vi idag pratar om att bygga sin "image", handlar det dock inte längre primärt om bildning, utan har snarare kommit att förknippas med en identitetskonstruktion baserad på kommunikation av individuellt tolkade värden och värderingar.

Det konstnärliga kulturbegreppet växte fram under 1800-talet då musik gick från att vara ett hantverk till att bli "ett unikt uttryck för en originell själsförmåga" (Volgsten 2014, s. 59). Även en annan utveckling sker parallellt. Konstverket, vare sig det är måleri, musik eller något annat, är nu inte bara en manifestation av konstnärens själ, utan ett uttryck för det egna samhällets kulturella kapital, vilket man förstås önskade skulle vara stort i jämförelse med andras. Synen på skönhet var att det skulle genomsyra hela samhällslivet, för att uppnå balans mellan människans rationella och sinnliga drifter och hon därigenom skulle bli fri att utveckla sin fulla bildningspotential. I vår tid har musiken behållit sin förmåga att förmedla känslor och vara en del av vår kulturella identitet på såväl individ- som gruppnivå.

Det kollektiva kulturbegreppet tar fasta på vad som skiljer en grupp människor, eller rent av ett helt samhälle, från ett annat. Volgsten (2014) beskriver begreppets utveckling med startpunkt i Voltaire, som förklarade det som att natur är det som förenar alla människor, medan kultur är det som skiljer dem åt. De som ingår i gruppen eller samhället binds samman av en mer eller mindre gemensam syn på exempelvis kunskap, lagar, tro och konst. Ju tydligare de gemensamma uppfattningarna blir, desto skarpare blir också gränserna gentemot dem som står utanför. Under 1800-talet och framåt ledde dessa tankar å ena sidan till ett allt starkare betonande av nationalitet, territorium och till och med främlingsfientlighet, men kulturbegreppet har inom antropologin kunnat behålla ett mer omfattande synsätt gentemot olika kulturer.

Volgsten (2014) avslutar med att slå fast att identitet byggs upp av alla dessa tre tolkningar av kulturbegreppet. Att skapa sig en individuell identitet (första betydelsen) kräver kontakt med en större grupp människor (tredje betydelsen) och som identitetsmarkörer används inte sällan estetiska/kulturella uttryck (andra betydelsen). Författaren fördjupar även hur musik kan bli ett uttryck för identitet, där både texten och den musikaliska uppbyggnaden kan markera ett ställningstagande i olika värdefrågor såsom till exempel genus, nationalitet eller klass. Musik

kan också vara bärare av känslor och minnen, som ger starka emotionella upplevelser hos lyssnaren.

3.4 Identitet och utövande i olika miljöer

Vi har i föregående stycken fördjupat oss i olika incitament för deltagande i en musikalisk gemenskap samt hur identitet och kultur hänger ihop. Även i nästa kapitelns teoretiska utgångspunkter kommer vi att titta på vad som sker inom en så kallad praxisgemenskap (Lave & Wenger 1991), som en orkester kan utgöra. Dessa infallsvinklar fångar dock inte fullt ut vad som sker då en person rör sig *mellan* olika sammanhang och som en följd av detta intar olika roller och får nya perspektiv på sig själv och sitt utövande. I *Mästarlära* beskriver Dreier (2000) just detta - hur lärandet hänger ihop med den kontext i vilken den sker, och hur lärandet förändras och utvecklas om kontexten ändras. Vi behöver då bekanta oss med ett nytt begrepp: *handlingssammanhang*. Ett handlingssammanhang är ett sammanhang där en viss uppsättning aktiviteter äger rum; i föreliggande studie kan detta till exempel vara ”ungdomsorkestern”. Varje person rör sig dagligen mellan olika handlingssammanhang, exempelvis hemmet, skolan, olika fritidsaktiviteter etc. I varje handlingssammanhang innehar personen en viss roll och position och denna kan skifta då personen går in i ett nytt handlingssammanhang. För att ta ett exempel från föreliggande studies område, är det inte säkert att en intervjuperson har samma roll i kulturskolan som i den åldersblandade orkestern. Dreier (2000) menar att det är viktigt att personen är medveten om hur hans kunskap hänger ihop med det/de handlingssammanhang hen verkar i; vilken del hen har i den helhet som verksamheten utgör. Att skapa sig denna medvetenhet kräver träning och det får personen genom att vistas i många olika miljöer och inta olika positioner i gruppen. Ju fler möjligheter en person får att på detta sätt växla mellan roller och handlingssammanhang, desto bättre kan hen förstå sin position och sina kunskaper i relation till den övriga gruppen, och på så sätt hitta en väg framåt i sitt lärande.

Även resultat från Lonnert (2018) styrker detta då det gäller musikhögskolestuderande som deltar i ideell verksamhet. I intervjuer med företrädare för såväl musikhögskola som ideella orkestrar framträder den ideella orkestern som en plats där musikstudenter kan utveckla en ökad social kompetens, samtidigt som den spelmässiga nivåskillnaden inom orkestern blir en utmaning för studenten. I en miljö där merparten av musikerna inte är professionella, måste studenten stå på sig och lita på sin egen förmåga för att kunna uppehålla sin egen spelmässiga

nivå och inte bli förvirrad/överväldigad av allt som pågår runt omkring. Samtidigt menar Lonnerts intervjupersoner att den ideella orkestern även kan vara en plats där studenten får möjlighet att bygga upp just en sådan stabilitet och ett sådant självförtroende.

4. CENTRALA BEGREPP

Denna uppsats har det ideella orkesterutövandet i fokus, och när det ideella orkesterlivet ska beskrivas behöver vi göra en del val med avseende på terminologi. I detta avsnitt lyfts ett par för studien centrala begrepp, samt redogörs för varför jag valt just dessa begrepp och inte andra.

Med *ideell* avses här den typ av utövande som sker inom en ideell förening och till största delen obetalt på medlemmarnas fritid. Genom att använda ordet ideell i stället för det närliggande *amatör*, undviker vi att klassificera den konstnärliga och spelmässiga nivån i orkestern. Sanningen är nämligen att denna kan variera mycket, såväl inom som mellan orkestrar. Om än det är vanligt att den ideella musikern har ett helt annat yrke på dagtid, förekommer det också att såväl musklärare som yrkesmusiker engagerar sig i ideella orkestrar. Samtidigt ska sägas att det även inom ideell verksamhet förekommer att enskilda musiker får betalt, beroende på att orkestern kan ha vakanser i vissa stämmor som behöver fyllas.

Liksom det är vanskligt att sätta en enhetlig etikett gällande de ideella orkestrarnas grad av professionalitet, är det också svårt att ringa in dem åldersmässigt. Medan en kulturskoleorkester ofta är tämligen homogen sett till ålder, kan musikerna i en orkester inom det ideella föreningslivet spänna över många decennier. Det är inte ovanligt med 50–60 år mellan den äldsta och yngsta medlemmen; ibland ännu mer. Att benämna ideella orkestrar som ”vuxenorkestrar” blir inte helt korrekt eftersom många orkestrar till varierande grad är beroende av att det kommer nytillskott i form av ungdomar, som antingen fortfarande går på kulturskolan eller nyss lämnat den. En mer adekvat term blir därför *åldersblandad*, för att belysa det stora spannet i ålder som är utmärkande för det ideella orkesterlivet.

5. TEORETISK UTGÅNGSPUNKT

Föreliggande uppsats skrivs utifrån ett sociokulturellt perspektiv. I detta ligger att kunskap skapas i kommunikationen mellan människor. Lärandet är inte heller begränsat till formella sammanhang som skola och universitet, utan förekommer även i miljöer som inte har som primärt syfte att förmedla kunskaper såsom familj, arbetsliv och fritidsverksamheter (Säljö 2000). Då jag särskilt intresserar mig för orkesterspel, ser jag också hur den musikaliska upplevelsen, parallellt med de sociala processerna, kan generera en djupare upplevelse och förståelse av världen och självet (Varkøy 2014).

Som teoretisk utgångspunkt för denna uppsats står Lave & Wengers (1991) teori om *situerat lärande och legitimt perifert deltagande i praxisgemenskaper*. Teorin är vald eftersom den är lätt att applicera på ett orkestersammanhang och då den effektivt synliggör vad som händer då en ny medlem kommer in i en existerande gemenskap, vilket är precis vad som sker då en ungdom ger sig in i det ideella orkesterlivet genom att gå med i en åldersblandad orkester. I detta kapitel inleder vi med att titta på själva teorin och dess nyckelbegrepp. Därefter följer några exempel på hur forskare tillämpat teorin i studier gällande just orkesterverksamhet.

5.1 Situerat lärande och legitimt perifert deltagande i praxisgemenskaper

Teorin om situerat lärande och legitimt perifert deltagande i praxisgemenskaper utgör alltså det teoretiska ramverket för föreliggande undersökning. Teorins grundare Jean Lave och Etienne Wenger förkastade synen på lärande som något som med fördel sker institutionaliserat - till exempel att tillägna sig faktakunskaper i ett klassrum, långt från den situation där kunskapen ska användas. I stället förde de fram tanken att lärande är en social process och beroende av den kontext i vilken det sker. Via exempel från bland annat mexikanska barnmorskor, liberianska skräddare samt styrmän vid den amerikanska flottan, visar författarna hur nya lärlingar bit för bit lotsas in i sitt blivande yrke genom att delta i den sociala gemenskapen och med tiden ta sig an alltmer kvalificerade och komplexa uppgifter i gruppen (Lave & Wenger 1991).

Enligt Lave och Wenger (1991) uppstår *situerat lärande* (eng: *situated learning*) i en *praxisgemenskap* (eng: *community of practice*), det vill säga en grupp vars medlemmar utför och delar intresse för en praktisk verksamhet. Termen situerat lärande syftar enligt författarna

på att den konkreta situationen och sociala kontexten har betydelse för lärandet – de framhåller att situerat lärande således inte bara är detsamma som att lära genom att göra. Deltagarna i praxisgemenskapen genomför en läranderesor där de från början är nybörjare och sedermera, genom allt större uppgifter och ökade kunskaper, kan bli mästare (experter). I en praxisgemenskap verkar lärlingar och mästare sida vid sida mot samma mål, om än förhållandet mellan dem inte är helt jämlikt. Starten på denna resa benämns av författarna som *legitimt perifert deltagande* (eng: *legitimate peripheral participation*), vilket innebär att nykomlingar i gruppen ofta får ta sig an uppgifter av enklare art, som är ändamålsenliga för gruppen men inte innebär ett stort ansvar för individen. Det mest produktiva lärandet sker enligt författarna då lärlingar får ta del av mästarnas kunskap, vilket är till gagn för såväl individen som för gruppen som helhet.

Enligt författarna erbjuder praxisgemenskapen inte bara tillfälle att lära sig bemästra den huvudsakliga aktiviteten, utan läranderesan innefattar även allt runt omkring såsom sociala och kulturella aspekter. Samtidigt som praxisgemenskapen utvecklar deltagarna, utvecklar deltagarna också praxisgemenskapen, som därmed förändras över tid. Lave och Wenger (1991) beskriver det som att praxisgemenskapen skapar sin egen framtid. I denna process finns inte bara lärandet som en isolerad företeelse, utan det kan också uppstå spänningar och rivalitet mellan nykomlingar och de mer erfarna deltagarna. De senare innehar i nutid en central position i praxisgemenskapen, men deras öde är att bli inte bara kompletterade av, utan på sikt också utbytta mot, yngre krafter i takt med att nykomlingarna tar sig an allt större uppgifter och rör sig mot praxisgemenskapens centrum.

Eftersom föreliggande studie fokuserar på perspektiv hos unga, som ofta intar rollen som lärlingar, finns ännu ett begrepp som förtjänar att lyftas: *godartad gemenskapsförsummelse* (eng: *benign community neglect*). I en praxisgemenskap förekommer nämligen inte bara relationer mellan lärlingar och mästare, utan lärlingarna tenderar också att skapa band till andra lärlingar inom gemenskapen. Genom att slå sig ihop med andra i samma situation som de själva, ges utmärkta tillfällen att utbyta erfarenheter och tillägna sig nya färdigheter och perspektiv. I forandet av relationer med sina likasinnade, kan lärlingarna som grupp understundom tyckas dra sig undan den övriga gruppen; det är detta som är godartad gemenskapsförsummelse. Lave och Wenger (1991) ser inte detta som ett problem utan som en viktig förutsättning för lärlingarnas lärande.

5.2 Orkestern som praxisgemenskap

Hur blir då situerat lärande och legitimt perifert deltagande i praxisgemenskaper relevant då vi talar om orkestrar? Jo; orkestern som företeelse kan beskrivas som just en praxisgemenskap där ett situerat lärande sker. Liksom i de av Lave och Wenger (1991) analyserade sammanslutningarna av skraddare och barnmorskor, handlar också orkesterspel om att invigas i en social praxis i syfte att bemästra ett hantverk. Vi ska nu titta på några studier där orkestern beskrivits som just en praxisgemenskap, med dess situerade lärande och legitima perifera deltagande.

Heiling (2000) sätter in orkestern, närmare bestämt ett svenskt, åldersblandat amatörbrassband, i ett sociokulturellt sammanhang, där han nämner situerat lärande som en av flera förklaringsmodeller. Han beskriver brassbandet som en praxisgemenskap, ”ett lärande kollektiv, vars musikaliska kunnande återskapas och utvecklas i en social process” (Heiling 2000, s. 27). I orkestern finns flera inneboende hierarkier. Dels finns den självklara maktposition som dirigenten har gentemot musikerna. Det finns även en hierarki mellan olika stämmor i orkestern, exempelvis är en 3:e-trumpetstämman vanligen mindre avancerad än en 1:a-trumpetstämman. Mellan musiker inom en och samma stämman finns också en hierarki; ibland endast i form av en outtalad kunskap om vem som är den bästa musikern i stämman, ibland uttalad i och med att man utser en stämledare eller vem som får spela solo. Det är vanligt att man som ny musiker sätts på någon av de mindre avancerade stämmorna, bredvid en mer erfaren musiker, för att ge nykomlingen möjlighet att växa in i orkesterns verksamhet. En typ av gesällskap eller, för att återknyta till teorin, legitimt perifert lärande. Med ökad kunskap och erfarenhet kan musikern sedan avancera uppåt i hierarkierna. Även den godartade gemenskapsförsummelsen kan spåras hos Heiling även om begreppet inte nämns vid namn; genom iakttagelsen att brassbandets ungdomar ofta håller sig för sig själva vid fikarasterna och hellre interagerar med varandra än med gruppen i övrigt.

Gaunt och Dobson (2014) är inne på samma spår som både Lave och Wenger (1991) och Heiling (2000) gällande synen på orkestern som en praxisgemenskap. Ensemblemusicerande är inte bara att spela utan att interagera med orkestermedlemmar och musik på många plan. Artikelförfattarna, som intervjuat medlemmar i den professionella orkestern London Symphony Orchestra, betonar vikten av att musikerna delar målbeskrivningen/syftet med verksamheten, hittar rätt balans av press och

stöd från övriga ensemblen och att de känner att deras personliga utveckling kan ske i samklang med ensemblens utveckling.

I föreliggande studie väljer även jag att betrakta orkestern som en praxisgemenskap där ett situerat lärande sker genom legitimt perifert deltagande. Experterna/mästarna utgörs då av de orkestermedlemmar som har stor erfarenhet av verksamheten och de legitimt perifera deltagarna utgörs av de ungdomar och andra som nyligen anslutit till densamma. Med hjälp av teorin och dess begrepp hoppas jag hitta svar på mina forskningsfrågor genom att synliggöra ungdomarnas väg in i orkestergemenskapen och identifiera faktorer som påverkar deras spelande samt inträdande i det ideella, åldersblandade orkesterlivet. Teorin sätter också fingret på varför det är viktigt för ungdomar som slutar kulturskolan och vill fortsätta musicera, att efter gymnasietiden få tillgång till ett nytt sammanhang där de kan sporras och utvecklas. Enbart övning hemma på kammaren kan nämligen enligt teorin inte mäta sig med den läranderesan som ungdomarna får möjlighet till genom att ingå i en praxisgemenskap där de går från perifera deltagare till mästare. I många kommuner är den lokala, ideella orkestern den enda praxisgemenskap som erbjuder denna möjlighet till utveckling inom orkesterområdet. Detta stärker mitt incitament att titta på övergången till just denna typ av orkestrar i min studie.

6. DESIGN OCH METODOLOGI

Min uppsats skrivs, som ovan nämnts, utifrån ett sociokulturellt perspektiv. Den har en kvalitativ ansats, vilken ger mig möjlighet att utforska komplexiteten i de processer, relationer och situationer som mina forskningsfrågor innefattar. Kvalitativ forskning är enligt Bryman (2018) huvudsakligen tolkningsinriktad till sin natur, vilket medför att huvudintresset för den kvalitativa forskaren är att tolka och förstå människors handlingar i en social kontext. I en tolkningsinriktad forskningsstrategi är förståelse viktigare än att förklara; målet är att inte endast synliggöra de krafter som påverkar människors beslut och handlingar, utan att också empatiskt försöka förstå varför de agerar som de gör. Det är inte heller helt lätt att, som ofta är önskvärt inom kvantitativ forskning, återupprepa en kvalitativ studie med samma resultat, då det är svårt att hitta eller skapa en på pricken likadan social miljö, med försökspersoner och forskare som gör exakt likadana tolkningar som i originalundersökningen (Bryman 2018).

Som tolkningsinriktad forskare löper man alltid risk att själv påverka resultatet genom sin större eller mindre förförståelse för ämnet (Bryman 2018; Fejes & Thornberg 2019). I den bästa av världar kan tolkningen överbrygga det avstånd i tid och rum som uppstår mellan intervjupersonen och situationen hen beskriver (Hyldgaard 2008), vilket kan leda till fördjupad förståelse. Å andra sidan riskerar forskarens förförståelse också att färga resultatet och leda det i ena eller andra riktningen. Medicinen mot detta anses vara att som forskare vara öppen för och särskilt uppmärksamma även det avvikande och inte bara det som leder i förväntad riktning (Fejes & Thornberg 2019).

Med en kvalitativ, tolkningsinriktad ansats följer att vissa metoder blir mindre lämpade för denna studie. Enkäter riskerar att lämna för grund information och lämpar sig dessutom bättre för kvantitativa studier. Inte heller observationer är tillräckligt träffsäkra – det är ju inte primärt min egen tolkning av konkreta situationer som jag är ute efter, utan snarare intervjupersonernas upplevelser av sina egna och andra deltagares erfarenheter. Allt sammantaget, är individuella intervjuer och/eller fokusgrupper de metoder som ger bäst möjlighet att vaska fram just denna typ av erfarenheter.

Valet föll på en kvalitativ studie med Zoombaserad, semistrukturerad intervju som metod. Detta var inte ett självklart angreppssätt; till att börja med hade jag tankar om att sätta ihop fokusgrupper med ungdomar i stället. När jag inledde processen med att samla deltagare till fokusgrupper, uppstod det problem dels med att skaffa ungdomar som kunde tänka sig att i grupp prata om sitt orkesterengagemang tillsammans med andra för dem okända ungdomar, dels med att få de ungdomar som ändå anmälde sig att kunna ställa upp samtidigt inom den tidsram som stod till mitt förfogande för insamlande av material till studien.

Således tog jag ett nytt beslut gällande metod och valet föll alltså på semistrukturerad intervju via Zoom. Anledningen var att det passade mina forskningsfrågor, samtidigt som det gav bra möjlighet att i lugn och ro låta varje intervjuperson utveckla ämnet utifrån sitt perspektiv. Enligt Bryman lämpar sig semistrukturerade intervjuer då man önskar få en fördjupad bild av ett begränsat antal personers åsikter (Bryman 2018). Intervjuformen ger möjlighet att ha ett antal förutbestämda grundfrågor, men ändå ha möjlighet att ställa följdfrågor och låta intervjupersonernas svar vara med och styra hur intervjun utvecklas vidare, vilket passade bra eftersom jag ville ha möjlighet att ”borra vidare” i vissa ämnen som deltagarna pratade kring och som jag inte på förhand visste skulle bli viktiga.

6.1 Urval

Deltagare söktes i åldersspannet 18-22 år (ålder vid intervjutillfället) och skulle vara personer som spelade eller fram till nyligen hade spelat ett orkesterinstrument och deltagit i orkesterverksamhet. Åldersspannet sattes för att ungdomarna i denna åldersgrupp skulle ha färska minnen av de ämnen jag ville prata om. Jag sökte tre olika sorters deltagare:

- elever som fortfarande går på kulturskolan och deltar i skolans orkesterverksamhet
- elever som nyligen slutat på kulturskolan och deltar i åldersblandad orkesterverksamhet
- elever som nyligen slutat på kulturskolan och inte deltar i åldersblandad orkesterverksamhet

Anledningen till att just dessa kategorier valdes, var att jag då skulle ha möjlighet att fånga ungdomar på båda sidor av den övergång jag ville studera, och dessutom skulle ge möjlighet att få in data från ungdomar som valt att inte gå vidare med sitt musikintresse efter gymnasiet. Varför är då detta viktigt? Vi har i föregående teoriöversikt sett att det är viktigt för orkesterspelande ungdomar, som vill fortsätta utvecklas inom orkesterspel, att hitta en ny praxisgemenskap (Lave & Wenger 1991, Dreier 2000) efter att de slutat i kulturskolan. Samtidigt är det svårt för ideella orkestrar att locka ungdomar till sig. Det blir då essentiellt att ringa in ungdomars erfarenheter både innan och efter övergången från kulturskolan. Dessutom - bland de argument för deltagande som Barret och Smigiel (2007) identifierar, finns ett som tar upp känslan av att göra framsteg i sitt musicerande över tid. Därför känns det viktigt att få studera ungdomar både medan de går kvar i kulturskolan och då de lämnat den. Här samspelar valet av metod med teorin samt utformandet av mina forskningsfrågor. Då jag genom att inhämta information från alla dessa kategorier av ungdomar kan jag också få mina forskningsfrågor belysta från flera olika perspektiv, vilket kan öka förståelsen (Bryman, 2018).

6.2 Rekrytering av intervjupersoner

Rekrytering till intervjuerna gjordes via utlysning i den organisation där jag till vardags hade och fortfarande har min anställning, Sveriges Orkesterförbund, samt en systerorganisation,

Riksförbundet Unga Musikanter. Tillsammans når dessa organisationer ut till huvuddelen av Sveriges orkesterspelande kulturskoleungdomar, både de som går i kulturskolan och de som övergått till ideell åldersblandad orkesterverksamhet.

Det var inte ett kriterium för deltagande i studien att ha erfarenhet av åldersblandat orkestermusicerande, men samtliga intervjupersoner som anmälde intresse visade sig ha detta. Det var inte heller ett kriterium att vilja fortsätta med sitt musicerande i framtiden, men alla intervjupersoner var positivt inställda till detta.

6.3 Intervjupersonerna

Det blev till slut åtta ungdomar mellan 19 och 22 år som intervjuades till denna studie, fyra män och fyra kvinnor från olika delar av Sverige och från olika stora städer samt landsbygd. Samtliga spelade minst ett orkesterinstrument och hade spelat orkester under sin uppväxt. Alla de tre stora instrumentgrupperna stråkinstrument, blåsinstrument och slagverksinstrument finns representerade i urvalet. Två av de intervjuade ungdomarna hade vid intervjutillfället paus i sitt orkesterengagemang, medan övriga sex var aktiva i minst en orkester vardera. En av personerna gick fortfarande på gymnasiet medan övriga jobbade eller bedrev eftergymnasiala studier.

Samtliga intervjupersoner hade spelat sitt instrument sedan de var unga. De hade spelat i olika typer av ungdomsorkestrar och -ensembler av varierande slag; merparten i form av en ”orkestertrappa” med flera ungdomsorkestrar på kulturskolan, andra hade börjat med några års instrumentalundervisning innan de fått börja spela orkester. Samtliga åtta hade även i någon form deltagit i minst en åldersblandad orkester. Två av intervjupersonerna hade, trots att de i likhet med övriga intervjupersoner bodde i Sverige, även erfarenhet från orkesterspel i varsitt annat europeiskt land.

6.4 Genomförande av intervjuerna

Intervjuerna genomfördes med hjälp av en intervjuguide uppdelad på tre huvudområden:

- **Bakgrund.** Här undersöktes personernas musikaliska bakgrund; hur länge de spelat, vilket/vilka instrument de spelat och i vilka orkestersammanhang de deltagit.

- **Drivkrafter.** Vad har gjort att personen trakterat sitt instrument så länge och vilket behov fyller spelandet idag?
- **Erfarenheter av övergång från kulturskola till åldersblandad ideell orkesterverksamhet.** Här undersöktes brett vilka erfarenheter personerna hade gällande sin egen resa mellan olika orkestersammanhang, men även erfarenheter av längre tillbaka i tiden liggande samarbeten mellan ungdoms- och ideella orkestrar.
- **Tankar kring framtida orkesterspelande och engagemang i orkesterföreningar.** Här fick intervjupersonerna både gissa och önska hur deras framtida spelande och orkesterengagemang skulle se ut.

Zoommediet användes för att möjliggöra för deltagarna att delta oberoende av geografisk hemvist. Varje intervju varade mellan 20 och 50 minuter. Transkribering av materialet gjordes manuellt och underlättades av att jag använde funktionen att i Zoom göra en videoupptagning av samtalen (vilket intervjupersonerna var underrättade om och hade samtyckt till innan inspelningen sattes i gång).

6.5 Analys

Analysarbetet påbörjades i liten skala redan innan alla intervjuer var genomförda, genom att transkriptionen inleddes och en första översiktlig kodning av ämnen i de färdigtranskriberade intervjuerna gjordes, för att stämma av att de innehöll material som var relevant för de forskningsfrågor jag satt upp. De olika stegen beskrivs närmare nedan.

Valet av transkriptionsmetod föll på den ”vanliga” dito som nämns i Ahrne & Svensson (2015, s. 51). Denna innebär att i huvudsak alla ord inkluderas, men att mindre ljud och fenomen såsom harklingar, tvekanden och oavsiktliga upprepningar av stavelser tas bort, så att materialet blir mer lättläst. Tankepauser av mer omfattande karaktär har dock inkluderats då de eventuellt skulle kunna ha relevans för analysarbetet. Som en dubbelkoll läste jag efter transkriptionen igenom alla intervjuer igen samtidigt som de inspelade ljudfilerna genomlyssnades.

När väl alla intervjuer genomförts och transkriberats, vidtog en tematisk analys. Anledning till att denna analysmetod valts är att den ger möjlighet att identifiera just teman som intervjupersonerna pratar om och som kan tänkas vara relevanta för att svara på mina forskningsfrågor. Bryman (2018) beskriver att många forskare idag säger sig använda just tematisk analys vid kvalitativ forskning, men att detta uttryck innefattar en mängd olika analysmetoder. Här följer därför en beskrivning av de olika steg jag använt mig av.

Till att börja med bearbetades texten med så kallad *öppen* kodning (Ahrne & Svensson 2015) där jag, utan särskild tanke på vad som skulle passa in i helheten och inte, gjorde kommentarer i marginaler. Med utgångspunkt i denna inledande process grupperades svaren i de olika intervjuerna sedan utifrån vilket ämnesområde de berörde. Detta innebar att svar från olika informanter och olika ställen i intervjuerna kunde hamna i samma grupp (dock märkta, så att jag vid behov kunde härleda varje svar tillbaka till sitt ursprungliga sammanhang). Denna första, öppna kodning och efterföljande sortering ledde till att jag fick fram de huvudteman som informanterna rört sig kring. Med svaren uppdelade i ämnesområden, utkristalliserade sig efter ett tag ett antal återkommande begrepp inom varje identifierat huvudområde. Därpå vidtog en mer *fokuserad* eller *selektiv* kodning (Ahrne & Svensson 2015).

Kritik har riktats mot kodning som analysmetod för att fokusera alltför mycket på teman och begrepp som återkommer och förväntas (Ahrne & Svensson 2015; Bryman 2018). Det ligger också i sakens natur att den analyserande forskaren själv är ett redskap i analysarbetet (Fejes & Thornberg 2019) vars förförståelse blir ett raster som riskerar att leda analysen i en viss riktning. Jag har därför i analysprocessen försökt ge plats även åt det avvikande och för mig oväntade.

Efter kodningen vidtog en deduktiv process (Ahrne & Svensson 2015), där jag applicerade teorin om situerat lärande i praxisgemenskaper på det kodade materialet, och i de fall det var befogat även knöt resultaten till tidigare forskning. Genom detta steg kunde jag få fram dels hur de situationer som beskrevs av intervjupersonerna kunde ses ur mitt valda teoretiska perspektiv, dels hur dessa mekanismer kunde ha relevans på ett mer generellt plan.

7. ETISKA ÖVERVÄGANDEN

En etisk aspekt att ta ställning till i detta projekt, är att fundera över hur det kommer att framstå för ungdomarna då jag, som är verksam vid Sveriges Orkesterförbund, är avsändare till förfrågan om att delta i intervjuerna. För att förebygga missförstånd har inbjudan skickats ut och undertecknats av mig i egenskap av magisterstudent, och jag har även förtydligt att jag inte gör detta som anställd. Då jag jobbar på nationell nivå i förbundet har jag inte heller några personliga kontakter med ungdomarna i målgruppen, så att det skulle uppstå ett beroende- eller maktförhållande utöver det som uppstår mellan forskare-intervjuperson (Vetenskapsrådet 2017a).

En annan viktig aspekt är avidentifieringen i materialet. Detta har gjort att jag valt att inte ange kön och ålder på varje enskild försöksperson, utan endast angett hur många män respektive kvinnor som deltagit totalt, samt inom vilket åldersspann de ligger. Syftet med min uppsats har inte i första hand varit att belysa skillnader mellan könen eller skillnader mellan 18- och 22-åringar, varför jag inte bedömt det som relevant att specificera dessa data. Av samma anledning anges inte heller vilka orter de intervjuade ungdomarna kommer från och vilka instrument de spelar. Detta beror på att de i sina intervjusvar berättar om ganska specifika situationer, som med alltför mycket bakgrundsinfo skulle kunna innebära att en orkesterkollega eller lärare känner igen dem. Av detta skäl har jag även lyft bort orkesternamn och i vissa fall instrumenttyper från de citat jag använt; detta har i förekommande fall markerats i texten. Undantaget är ett tillfälle där jag bedömde att personens könstillhörighet var av betydelse för det resonemang som togs upp; då har jag angett denna, men i övrigt inte givit uppgifter som skulle kunna knyta personen i fråga till någon särskild ort eller orkester.

Utöver detta kommer studien att genomföras i enlighet med god forskningssed (Vetenskapsrådet 2017a). Studien designas så att informations-, samtyckes-, konfidentialitets- och nyttjandekraven uppfylls (Vetenskapsrådet 2017b). Det innebär i korthet att deltagarna i förväg informeras om studiens syfte och frivilligheten i deltagande, att jag inhämtar samtliga deltagares skriftliga samtycke innan intervjuerna äger rum, samt att jag informerar om att samtycket när som helst kan tas tillbaka utan negativa konsekvenser för den som eventuellt skulle välja att avbryta sitt medverkande. Vidare att jag förvarar alla inspelningar, transkriptioner och kommunikation med deltagarna på ett datasäkert sätt samt anonymiserar

deltagarna i texten till den färdiga studien, samt att jag inte nyttjar det insamlade materialet till något annat än de i förväg nämnda syftena.

8. RESULTAT

Denna studie vill besvara två huvudsakliga frågor. En av dessa, fråga 2, berör själva övergången mellan ungdoms- och åldersblandat musicerande. För att förstå de intervjuade ungdomarnas berättelser om övergången är det emellertid viktigt att ha klart för sig vilka faktorer som intervjupersonerna anser har påverkat att de valt att fortsätta med sitt instrument- och orkesterspelande genom åren samt vilka faktorer de anser bör finnas på plats i deras framtida spelsammanhang för att de ska vilja delta – därav tillkom fråga 1 som berör just detta. Vi inleder denna resultatsammanställning med en inventering av faktorer som påverkar ungdomars instrument- och orkesterspelande (avsnitt 8.1), för att därefter djupdyka i den ovan nämnda övergången mellan ungdoms- och åldersblandat musicerande (avsnitt 8.2). För att skydda intervjupersonernas identiteter har deras riktiga namn utelämnats och de presenteras i stället under de fiktiva namnen Alexis, Juno, Kim, Lo, Mika, Robyn, Sasha och Tintin.

8.1 Faktorer som påverkar ungdomars spelande

Denna studies första frågeställning gällde vilka faktorer som påverkar ungdomars deltagande i orkesterverksamhet. För att orkesterspel över huvud taget ska kunna komma till stånd för våra ungdomar, krävs förstås att de först och främst känner en lust eller annan drivkraft att spela sitt/sina instrument. En av de inledande frågorna till ungdomarna i studien var därför vad som gjort att de valt att spela sitt instrument i så många år. I tidigare forskning har Barrett och Smigiel (2007) och Barrett och Zhukov (2022) satt upp fem huvudsakliga anledningar till att ungdomar väljer att engagera sig musikaliskt på sin fritid. Dessa är kärleken till musikuppträdanden, gemensamma syften, utmaning och professionalism, relationer och sammanhållning samt individuellt växande och välbefinnande. I nedanstående sammanställning återfinns många av dessa element, men jag har valt att gruppera intervjusvaren något annorlunda, utefter de teman som framstod som mest centrala för just dessa intervjupersoner.

8.1.1 Vännerna och det sociala sammanhanget

På frågan om vad som fått dem att hålla på med sitt spelande i så många år, är ett svar i särklass vanligast: vännerna och det sociala sammanhanget. Nästan samtliga tillfrågade anser att detta är bland de tyngst vägande skälen till att de fortsatt spela. Särskilt när ungdomsorkestrarna kommer på tal, men även i viss mån gällande de åldersblandade orkestrarna, målades bilden upp av sammanhållning, sammanhang och vänskap, vilket i sin tur drivit på den musikaliska inspirationen. Mika beskriver till och med att orkestern var den direkta anledningen till att hen fortsatt spela:

Jag var lite less på att spela innan jag började med orkester, och sen hittade jag; ”nämen det här tycker jag om, att spela med andra”

(Mika)

Lo, som för närvarande är aktiv i en studentorkester, beskriver det som att sammanhållningen till och med gör att det stora spannet i spelnivå mellan musikerna blir oväsentligt:

Det handlar väl mycket om att man har kompisar och att man känner att det finns ett, liksom ett värde i det, typ. /.../ Och det är ju särskilt sant nu på universitet när man spelar i studentorkester och så, det är ju vansinnigt kul, inte bara liksom för musiken, för den kvaliteten är ju väldigt låg, men för allt annat som händer runt omkring också, så blir det en extra motivering då att vara kvar.

(Lo)

Dessa vittnesmål stärker bilden av orkestern som en praxisgemenskap, där lärandet går hand i hand med gruppens strävan mot en gemensam målbild, med aktiviteter och lärande både inom och utanför kärnverksamheten. Spelandet har givetvis en central roll i gemenskapen, men det finns också andra dimensioner. I citatet ovan beskriver intervjupersonen hur hen tillsammans med de andra medlemmarna delar en känsla av samhörighet såväl i musiken som i det sociala; det finns plats för alla oavsett spelnivå. Detta gemensamma grundmål och värdeskapande tillhör de grundläggande kriterierna för en praxisgemenskap (Lave & Wenger 1991).

Intressant att notera är att intervjupersonen, trots att hen är relativt ny i gemenskapen, delvis intagit rollen som mästare (Lave & Wenger 1991), då hen utöver spelet också leder extrarepetitioner med en grupp nybörjare i orkestern. Genom nybörjarrepetitionerna får nya

musiker även möjlighet att nätverka exklusivt med varandra, vilket av Lave & Wenger (1991) benämns som helt naturligt och till och med viktigt för deras lärande.

8.1.2 Musiken – både fristående och identitetsmarkör

Utöver den sociala dimensionen är det, inte oväntat, musiken som är drivkraften för många av de svarande. Någon upplever det helt enkelt roligare att spela tillsammans än ensam hemma på kammaren. En annan beskriver hur det känns ”maffigt” och ”pampigt” att få spela i en stor orkester. Åter andra dras till konsertsituationen; att få leverera någonting som har ett värde, både för dem själva och för publiken. En av intervjupersonerna beskriver det som positivt att få bekanta sig med olika sorters musik, utanför det redan kända.

Värt att notera är att ingen av de tillfrågade uppger att de skulle välja eller välja bort någon orkester huvudsakligen på grund av dess repertoarval (med undantag från en av ungdomarna som faktiskt valt bort en ensemble i sin favoritgenre till förmån för en annan ensemble; detta berodde dock inte på musiken i sig utan på ensemblernas sammansättning med avseende på kön, vilket beskrivs mer utförligt i kapitel 8.2.3. Detta är en skillnad jämfört Volgstens (2014) beskrivning där han nämner den estetiska dimensionen som en av de avgörande för ungas identitetsskapande. Ungdomarna i föreliggande studie betonar i stället andra faktorer som viktiga, främst kopplade till Volgstens första och tredje dimension av kulturbegreppet, nämligen den individuella (filosofiska) och den kollektiva (antropologiska).

8.1.3 Identitet

Några av intervjupersonerna nämner hur orkesterspelandet blir som en del av deras identitet. Juno uttrycker det så här:

När jag var yngre var det som att det var lite av en identitet, att jag är en instrumenttjej och jag går på orkester med mina kompisar... men nu när jag är äldre så har det mer blivit liksom att det är fortsatt roligt, så då kör man. Det är avslappnande på något vis.

(Juno)

Sasha berättar i stället om hur identiteten som orkestermusiker fick sig en törn i mötet med kompisarnas förutfattade meningar, men räddades upp av flickvännens positiva omdöme om en orkesterkonsert hon blev bjuden till:

Men sen så är det väl också allmänt bara att intresset för orkestermusik är inte så högt bland ungdomar. När man berättar att man spelar i en orkester så är det bara 'jaha det är ju jättetråkig musik'. Men sen; jag hade tvingat min flickvän att gå på en konsert och vi spelar ju inte bara orkestermusik, vi spelar ju också Queen och så 'nt, det tyckte hon ändå lät bra. De har ju fel förstående av vad vi spelar!

(Sasha)

I Junos exempel får vi bekräftat hur orkesterspelandet kan hänga ihop med ungdomars identitet (Volgsten 2014). Vi ser hur skapandet av identitet hänger ihop med en kombination av de tre kulturbegreppen som författaren särskiljer: skapandet av individuell identitet görs genom interaktion med andra människor och med det estetiska uttrycket, i detta fall orkestermusiken, som identitetsmarkör.

Sashas erfarenheter gör det emellertid tydligt att musikvalet också kan vara en utmaning för orkestrarna; både när det gäller att attrahera ungdomar som lyssnare och som musiker. Även om de unga musikerna själva gillar orkestermusik och orkesterkultur, så måste de ta med i beräkningen att deras kompisar inte förstår eller gillar det de gör. Individerna måste här brottas med kulturbegreppets olika dimensioner och deras betydelse för identitetsskapandet (Volgsten 2014). Identiteten som orkestermusiker ställs mot identiteten som medlem i en vänkrets som inte gillar orkestermusik. Det kan också beskrivas som att individen förflyttar sig mellan olika handlingssammanhang (Dreier 2000) – kompisgänget och orkestern – med nya roller och identiteter som följd.

8.1.4 Hälsa/välbefinnande

Några av ungdomarna i studien pekar ut hälsofaktorer som incitament för spelande. Alexis, som är blåsare, tar upp en rent fysisk aspekt, att instrumentspel är bra för lungorna då personen har astma. Andra intervjupersoner talar om orkesterspelet som välgörande för den psykiska hälsan; avslappnande, avkopplande och energigivande är begrepp som nämns. En av

de intervjuade ungdomarna, Mika, som för närvarande har paus i sitt spelande, tar även upp motsatsen – vad som händer då hen inte får möjlighet att spela:

”Det är ju nånting som saknas i mitt liv, det är det, nu när jag inte spelar orkester - för det har jag ju gjort hela livet. Och det är absolut något som jag tänker att jag ska komma tillbaka till. /.../ Och det är ingenting som jag har i stället, liksom, det är ju nånting som jag saknar, kan man säga.”

(Mika)

Även Alexis har erfarenhet av att ta ett uppehåll från musiken och berättar om saknaden av ett orkestersammanhang:

Även om jag kunde ställa mig och öva själv för att hålla i gång det, så är det verkligen inte samma sak.

(Alexis)

Genom dessa vittnesmål blir det tydligt att hälsa och välbefinnande för vissa ungdomar är en viktig aspekt av deras orkesterspelande, vilket också identifierats av Barret och Smigiel (2007) samt Barret & Zhukov (2022).

8.1.5 Framtida orkesterengagemang - inte bara en fråga om musik

Alla intervjupersonerna vill, då de tillfrågas om sitt engagemang i framtiden, fortsätta spela orkester i någon form. Hos vissa intervjupersoner är det jakande svaret mer uttalat, medan det hos andra kommer tillsammans med en brasklapp gällande hur mycket tid personen kommer att ha, var hen kommer att bo, familjeförhållanden med mera. En deltagare säger att det beror på om det finns roligt folk att umgås med i orkestern och om konsertprojekten är tillräckligt intressanta. Någon nämner också att det handlar om var hen själv kommer att befinna sig spelmässigt framöver.

Två av intervjupersonerna tänker sig en framtid som musiker och/eller musiklärare. De uttrycker båda en önskan om att deras elever ska spela orkester för att få ett socialt sammanhang och den musikaliska upplevelsen av att spela tillsammans. En av dem, Kim, reflekterar över att orkesterspelet kan vara det som håller kvar eleverna på kulturskolan:

Det känns som en väldigt viktig grej att spela orkester. Det kan vara det som håller kvar många i att spela, att man får ett sammanhang och inte bara spelar saker för sig själv. /.../ På högstadiet till exempel, då övade jag inte så mycket själv, då var det så mycket med allt annat, men orkestern, den var ju varje vecka, så då blev det ändå att man spelade då.

(Kim)

En av frågorna i min intervjuguide handlade om intervjupersonernas inställning till att i framtiden engagera sig i orkestern i annan form än att "bara" spela. Bakgrunden till frågan är att tillhörandet i en praxisgemenskap inte bara utgår från den faktiska aktiviteten som utförs, utan också i alla aktiviteter runt omkring (Lave & Wenger 1991). Som författarna uttrycker det; "det perifera lärandet pågår oavsett vilken pedagogik som används, oavsett om ens någon undervisning pågår" (Lave & Wenger 1991, s. 40, *egen översättn.*). Ökat deltagande i föreningsarbetet utanför repetitionerna kan vara en väg för den enskilda musikern att i högre grad påverka föreningens verksamhet i en riktning som passar hen. I orkestern går det en flytande gräns mellan vad som tillhör kärnverksamheten i föreningen och inte, men driften av orkestern bygger hur som helst på mycket mer än att spela.

På frågan om intervjupersonerna varit, eller skulle kunna tänka sig att vara, engagerade i styrelsearbete eller andra kringuppgifter inom orkestern, svarade ett par stycken nej och övriga ja. Några var väldigt övertygade och brann för att i framtiden få vara med och forma sin orkester genom att delta i styrelsearbetet. De talade om sitt orkesterspel i termer av värden utanför själva spelandet – ansvar för att föra bygdens och orkesterns arv vidare, att föra det musikaliska arvet vidare samt att bidra till fortsatt sammanhållning och vårda den fina sociala gemenskap de upplevde. En av ungdomarna beskriver det så här:

Musiken kommer ju aldrig dö. /.../ Man utvecklas ju så mycket i en orkester, så jag utvecklas också. /.../ Ja, i livet ser jag ju mig bo nånstans i närheten av [hemortens namn] och med kanske familj förmodligen. Och fortfarande i orkestern. Och kanske få mina barn, ja de kanske är lite unga då, men få dem att ha musikintresse och kanske också spela nå't blås- eller stråkinstrument. /.../ Och då skulle det var väldigt roligt att vara med där [i styrelsen]. För då kan man ju påverka lite mer också.

För de personer som starkt uttrycker en vilja att fortsätta engagera sig i den orkester de nu spelar i, har orkesterns värden sammanfallit med deras egna (Heiling 2000, Gaunt & Dobson 2014). Andra intervjupersoner ville i stället på olika sätt begränsa sitt engagemang; detta gällde särskilt då andra uppgifter än spelande kom på tal. De som inte ville delta i kringarbetet i orkestern angav bristande intresse för uppgiften, brist på tid och/eller att de ville lägga sin tid på att spela. Några angav att de kunde tänka sig att engagera sig på vissa premisser, till exempel om det finns personer i styrelsen som hen känner, trivs med och kan relatera till. Två personer hade tidigare erfarenhet från andra ideella organisationer; detta var också de personer som pratade mest engagerat om styrelseengagemang. Detta kan härledas till diskussionen om handlingssammanhang (Dreier 2000), i och med att dessa personer genom sina tidigare erfarenheter från andra handlingssammanhang lättare kunde sätta sig in i hur deras orkesterengagemang skulle kunna kombineras med ett styrelseuppdrag.

8.1.6 Faktorer som påverkar ungdomars spelande - sammanfattning

Sammanfattningsvis går samtliga nämnda faktorer tämligen väl i linje med de incitament för spelande bland ungdomar som Barrett och Smigiel (2007) kommit fram till. Samtliga fem huvudområden (kärleken till musikuppträdanden, gemensamma syften, utmaning och professionalism, relationer och sammanhållning samt individuellt växande och välbefinnande) finns representerade i intervju svaren. Bland dessa områden framstår relationer och sammanhållning, jämte gemensamma syften, som de starkaste incitamenten för just de ungdomar som ingår i föreliggande studie, om än de andra områdena inte är oviktiga. Utöver de faktorer som Barret och Smigiel (2007) lyfter, visar studiens resultat att även identitetsskapande är, eller historiskt sett har varit, en drivkraft för några av intervjupersonerna att fortsätta spela.

De tillfrågade ungdomarna förutspår att deras framtida orkesterengagemang kommer att bero på en blandning av faktorer som hör samman med deras egen livssituation likväl som med egenskaper hos den tilltänkta orkestern. Detta relaterar till Gaunt och Dobson (2014) som nämner vikten av att orkesterns mål och utveckling går hand i hand med orkestermedlemmarnas egna dito. De ungdomar som har erfarenhet från andra ideella verksamheter är mer besjälade än övriga intervjupersoner av tanken på att engagera sig i

andra delar av orkesterns arbete än själva spelandet. Översatt till Dreiers (2000) diskussion om handlingssammanhang, kan dessa ungdomar tack vare sina tidigare erfarenheter lättare än andra sätta sig in i tanken att arbeta ideellt för orkestern på andra sätt än att spela.

8.2 Viktiga faktorer vid övergången från kulturskoleorkester till annan orkesterverksamhet

När vi nu fått reda på lite mer om intervjupersonernas spelbakgrund och vilka faktorer som påverkat och påverkar dem att spela, går vi vidare till deras berättelser rörande övergången från kulturskoleorkester till orkesterverksamhet med blandade åldrar. Samtliga intervjupersoner har erfarenhet av detta.

Att det inte finns ett universalrecept på hur en övergång från ungdoms- till åldersblandad verksamhet ska ske, blir tydligt utifrån hur de intervjuade ungdomarna beskriver sina egna resor. Det som är gemensamt för samtliga är att det finns någon eller några faktorer som haft stor inverkan på att de tagit steget över från ungdoms- till den åldersblandade orkestern. Även om de individuella variationerna är stora, framstår några faktorer som särskilt viktiga för framgång, vilka vi nu ska titta närmare på.

8.2.1 Läraren

Flera av ungdomarna vittnar om hur instrument- och/eller orkesterläraren varit deras förebild och också den person som lockat dem in i ett åldersblandat musicerande. Det kan röra sig om alltifrån att läraren peppat och pratat gott om vuxenorkestern, till att hen själv suttit med och spelat och på det sättet fått med sina elever. Även att rent praktiskt få möjlighet att öva på sina orkesterstämmor tillsammans med läraren på sin spellektion lyftes som en främjande faktor.

Flera av ungdomarna vittnar också om att de varit del av samarbeten mellan kulturskolan och den åldersblandade orkestern, vilket de upplever som viktigt. Det kan handla om alltifrån att enskilda musiker gått från den ena orkestern till den andra, till att hela orkestrar slagit ihop sig och gett gemensamma konserter. Den stora orkesterklängen har då gjort att det känts maffigt och roligt att spela. Ungdomarna berättar att de känt sig inspirerade av att få sitta tillsammans med sina lärare och andra erfarna musiker, och att det, när de senare rekryterats till den åldersblandade orkestern, känts tryggt att ha namn och ansikten på några personer redan. I

intervjumaterialet finns exempel både på när musiker från ungdomsorkestern gästade den åldersblandade orkestern, och när samarbetet gått andra vägen, det vill säga att musiker ur den åldersblandade orkestern gästade ungdomsorkestern. Den samlade bilden är att det som ungdom kan vara tryggare att få besök på sin egen arena först, innan man tar steget och besöker någon annans.

Flera av de svarande sätter stort värde på lärarens insatser i orkestern och beskriver det som den avgörande faktorn till att de avancerat vidare i orkestertrappan.

Vi hade ju många av våra lärare från kulturskolan som spelade i [orkesterens namn]. De försökte ju liksom curla in oss mycket tidigare, men vi var kanske lite motsträviga, vi var tonåringar.../.../ Men de hade ju lagt in tanken redan när vi var yngre, så man visste ju liksom att det fanns möjlighet att spela där.

(Juno)

Det blir i intervju svaren tydligt hur läraren kan bli en av de mentorer som möjliggör ungdomarnas situerade lärande när de som legitima perifera deltagare (Lave & Wenger 1991) inträder i orkestern. Kontakten med mentorn förenklas av att ungdomarna redan har en mångårig relation till läraren, vilken ytterligare förstärks om ungdomsorkestrarna och de åldersblandade orkestrarna samarbetar kontinuerligt.

8.2.2 Föräldrar och släktingar

De ungdomar som hade föräldrar och/eller släktingar som själva spelade orkester, upplevde detta som en starkt bidragande orsak till att de själva valt den banan. Att det i familjen eller på orten funnits en tradition att gå med i den lokala orkestern underlättade beslutet för dessa intervjupersoner. Det gällde både om föräldrarna/släktingarna spelade med i samma orkester eller om de musicerade alt. hade musicerat i ett annat sammanhang. Anledningen till detta uppges vara att föräldrarna/släktingarna visar vägen och det känns då naturligt för ungdomarna att fortsätta göra det som föräldrarna redan gör – de behöver inte bryta ny mark. Juno berättar:

Jag hade en mormor som spelade piano; sedan stod jag först i kön till musikskolan.

(Juno)

Även Lo har en minnesbild på samma tema; att hen gick bredvid sin förälder på orkestrens lördagsmarscher och på det viset lärde sig hur det gick till att spela orkester och marschera, även om Los musikaliska bidrag till orkestern enligt hen själv inte var så omfattande från början. Översatt till situerat lärande-teori har den orkesterspelande föräldern i detta sista exempel blivit en naturlig mentor som visat ungdomen/lärlingen vägen in i praxisgemenskapen (Lave & Wenger 1991).

8.2.3 Vännerna

Även kompisarna utgör viktiga rekryterare. Om en eller flera kompisar redan spelar i den åldersblandade orkestern, vill man hellre dit än om man inte känner någon. Det känns också bättre att ingå i en grupp av nya orkestermedlemmar än att vara den enda nya. Detta handlar dels om sociala faktorer, det vill säga att hitta vänner i orkestern, dels om att känna att man platsar och inte blir utpekad på ett negativt sätt. Det är också värt att notera att flera av de svarande ungdomarna upplever ett stort socialt glapp redan mellan sig själv och de näst yngsta musikerna på 26–27 år – detta till trots att de äldre musikerna i orkestern kan uppfatta dem som en enhet.

Robyn, som blivit rekryterad av kompisar till den åldersblandade orkestern, berättar att hen nu själv, medvetet, även spelar kvar som överårig i ortens ungdomsorkester för att rekrytera ytterligare kompisar till den åldersblandade orkestern:

Det har inte blivit ett riktigt bra tillfälle [för någon annan] att ta över rollen att hjälpa sektionen. /.../ Då blir jag kvar. Jag har några kompisar kvar också, så vi är ju åtminstone ett gäng ur den äldre generationen också. /.../Jag har då möjligheten att när folk blir bra nog kan jag dra med dem till musikkåren och få dem att fortsätta.

(Robyn)

Å ena sidan synliggörs här Robyns trohet till den åldersblandade orkestern; att hen engagerar sig för att rekrytera nya musiker till den genom att stanna kvar i ungdomsorkestern och hjälpa till. Samtidigt medger hen att det hjälper att även några äldre kompisar finns kvar i ungdomsorkester. Med Lave & Wenger (1991) i beaktande ser vi här hur ungdomen i ovanstående citat på en och samma gång innehar rollen som mästare i ungdomsorkestern och

lärling i den åldersblandade orkestern. Personen uppger att hen gärna vill få över fler ungdomar till den åldersblandade orkestern, vilket skulle kunna tyda på att hen försöker skapa en lärlingsgrupp inom praxisgemenskapen i vilken ungdomarna/lärlingarna, genom att umgås med andra ungdomar/lärlingar, bygger viktiga relationer med sina gelikar som kan inverka positivt på deras lärande i praxisgemenskapen – så kallad godartad gemenskapsförsummelse (Lave & Wenger 1991).

Juno, som är av kvinnligt kön, anger att det förutom ålder är viktigt att få spela i en orkester där både män och kvinnor deltar. Juno tycker egentligen mest om att spela jazz, men eftersom jazzgenren främst utövas av män, har hon i stället sökt sig till en blåsorkester, där det finns fler kvinnor. Detta ställningstagande för tankarna till Volgsten (2014) och de tre definitionerna av kultur, som bygger upp en individs identitet. Juno är alltså beredd att fjärma sig från sin favoritgenre för att få vistas i ett sammanhang med större balans med avseende på kön. Beskrivet ur Volgstens perspektiv har hon rangordnat vikten av de tre kulturbegreppen för sig själv, och är beredd att kompromissa med musiken (estetiska kulturbegreppet/andra betydelsen) till förmån för det sociala sammanhanget (antropologiska kulturbegreppet/tredje betydelsen) för att få bekräftad sin individuella identitet (filosofiska kulturbegreppet/första betydelsen).

8.2.4 Välkommandet

Många av ungdomarna beskriver vikten av att bli välkomnad och mottagen på ett positivt sätt då man kommer ny till en orkester. Välkommandet börjar redan innan första repetitionen; bra information på internet om orkestern gör det enligt en av intervjupersonerna lätt att ta kontakt och att känna sig välkommen. De ungdomar vars orkestrar haft uttalade strategier för att introducera nya deltagare i verksamheten, till exempel ett mentorskap mellan nya och erfarna musikanter, eller särskilda repetitionstimmar för nya musikanter, beskriver det som positivt. Om man å andra sidan känner sig osedd eller att man inte platsar, är det en stark faktor som bidrar till otrivsel.

Tintin, som i andra delar av intervjun beskriver sig som driven på sitt instrument, berättar vidare att det är viktigt för hen att inte bara känna sig som en i mängden, som egentligen inte tillför något värde för orkestern, utan att hen vill känna att hen faktiskt bidrar. Detta är en intressant reflektion relaterad till villkoren för det legitima perifera deltagandet (Lave &

Wenger 1991). Tintin skiljer här mellan sitt bidrag till verksamheten och upplevelsen av att bidra. Även om hen säkerligen gjorde en bra insats och bidrog till orkestern även genom ett mer perifert deltagande, räckte inte detta för att hens känsla av att bidra skulle vara tillräckligt stark; för att detta skulle ske krävdes att få inta en mer central roll i stämman. Vi återkommer till detta exempel i diskussionskapitlet.

Övergången mellan olika orkestrar är inte bara en musikalisk resa utan också en inre resa i flera bemärkelser. Att börja i en åldersblandad orkester innebär att förflyttas från ett sammanhang där orkestermedlemmarna i många aspekter är lika (liknande ålder, erfarenheter och preferenser) till ett sammanhang där spridningen är betydligt större. Volgstens (2014) uppdelning av kulturbegreppet blir här relevant, då de största kulturkrockarna för ungdomarna inte nödvändigtvis har med det musikaliska (=estetiska betydelsen av kulturbegreppet) att göra utan lika gärna kan komma av att plötsligt tvingas umgås över generationsgränser eller att hitta sin plats i en ny orkesterform, kanske på en ny ort. Samt att stå upp för sitt orkesterintresse gentemot omvärlden. Det som var musikaliskt och socialt gångbart i ungdomsorkestern kanske inte är det längre, och ungdomens självbild behöver i vissa fall omförhandlas i förhållande till såväl den nya orkestern som till den växande omvärlden.

Några av de svarande reflekterar över hur de fått skiftande roller i olika orkestrar beroende på orkestrarnas spelmässiga nivå. Från att ha upplevt sig vara sämst i en orkester kan man plötsligt se sin egen progression, att man hänger med bättre än för ett år sedan – men det kan också vara tvärtom, att självbilden får sig en törn då man från att ha varit bäst i ungdomsorkestern plötsligt befinner sig bland noviserna i den åldersblandade orkestern. Vi ska nu titta närmare på tre olika exempel på detta och för att det efterföljande resonemanget ska bli tydligt numrerar vi dem.

Exempel 1:

Tintin redogör för hur hen i en orkesterstämma fick sitta längst bort från stämledaren:

Man känner sig inte liksom att de andra tar en på allvar. Man är väldigt driven kanske, men sen är det ingen som riktigt... /.../ Man får vara med men jag är typ inte lika mycket värd som de andra. /.../Jag tänker nog [att det beror] på ålderskillnaden. Den orkestern hade också känt mig sedan jag var barn...jag tror att det är svårt att komma ur det.

(Tintin)

Tintin bytte emellertid stämman och bjöds då in att sitta på en mer framskjuten position, bredvid stämledaren. Hen uppskattade detta mycket och kände sig genast mer ”med” i orkestern.

Exempel 2:

Vårt andra exempel visar hur nivåskillnaden också sporra, vilket en av intervjupersonerna uttrycker:

Första gången jag var med var jag väl sämst i sektionen och fick spela liksom lägsta stämman på allting. Men jag tyckte det var väldigt roligt och det var inspirerande att se de äldre som hade spelat och var mycket duktigare, liksom, så då började jag öva lite mer ordentligt.

(Kim)

Exempel 3:

I detta exempel berättar Sasha om en situation då hen och övriga ungdomar blev tillsagda av dirigenten och de äldre musikerna att i ett musikstycke spela på ett annat sätt än vad som stod i noterna, med hänvisning till att orkestern alltid gjort så. Intervjupersonen beskriver hur hen då lät de äldre i orkestern bestämma, trots att notbilden egentligen gav hen rätt. Sasha uttrycker ingen sorg över detta, utan ser det som ett lärande om hur hens nya orkester fungerar och vilka traditioner som gäller där.

Vi brukar bara säga ”vi gör det på ert sätt”/.../ Vi läser noterna på ett sätt, [och de äldre säger] ”nämen vi brukar göra så här, det har vi gjort i tio år”, och då är det bara ”Ah, ok...” Det brukar låta bättre på deras sätt ändå, så det är inget vi klagat över.

(Sasha)

Sasha utvecklar sin tankegång med att hen inte ser något egenvärde i att få rätt eller att ta över de mest bärande stämmorna i sin sektion, utan är beredd att vänta tills de personer som nu innehar de positionerna kliver åt sidan.

Ovanstående tre exempel knyter an till Dreier (2000) som beskriver hur en elev behöver träna sig i att verka och orientera sig i olika handlingssammanhang, där deras roller kan bli olika jämfört med de sammanhang de är vana vid sedan förut. I berättelserna ovan ses exempel både på positiva och negativa upplevelser vid byte av handlingssammanhang. I exempel 2 blev personen sporrade av att bli satt på en låg stämman och få arbeta sig uppåt i sektionen. Exempel 1 visar hur personen i stället tog placeringen längst bak som en negativ handling och ville tillbaka till den centrala placering i sektionen som hen upplevde hörde samman med att bli fullt ut inkluderad i stämman. Personen i exempel 3 var neutralt inställd till sin perifera position i stämman och beredd på att rätta in sig i ledet även om hen hade fakta på sin sida och hade kunnat ta strid för sina åsikter. Oavsett om känslorna som dessa händelser födde var positiva, negativa eller neutrala, har de olika sammanhangen gett respektive intervjuperson perspektiv på sin egen förmåga och de har fått öva sig på att inta nya roller i nya miljöer. Detta ökar i sin tur möjligheterna till utveckling som orkestermusiker.

Lave & Wenger (1991) ger en annan ledtråd till de skiftande reaktioner som uppstod hos intervjupersonerna då orkestern behandlade dem som legitima perifera deltagare. Berättelserna synliggör ett maktförhållande som kan betraktas på flera sätt. Antingen kan den perifera positionen ses som stärkande; en inkluderande men blygsam startpunkt med löfte om alltmer framträdande roller i framtiden; eller så kan positionen uppfattas som begränsande, som att den hindrar innehavaren från att delta helt och fullt i. Författarna identifierar denna konflikt mellan nykomlingarna och de mer erfarna medlemmarna som en naturlig process, där de nya i sinom tid kommer att avgå med segern i och med att de äldre av naturliga skäl undanför undan lämnar praxisgemenskapen. Inte desto mindre kan det i stunden leda till känslor och situationer som behöver hanteras, vilket vi kommer att återkomma till i diskussionskapitlet.

8.2.5 Viktiga faktorer vid övergången från kulturskoleorkester till annan orkesterverksamhet - sammanfattning

Sammanfattningsvis ser vi i svaren att de faktorer som ungdomarna anger som viktiga för sin övergång från ungdoms- till åldersblandad orkesterverksamhet, på många punkter överensstämmer med de incitament de har för att spela sina instrument och delta i orkesterspel i stort, vilka i sin tur överensstämmer med tidigare forskning av Barret och Smigiel (2007) och Barrett och Zhukov (2022). I relation till teorin om situerat lärande i praxisgemenskaper (Lave & Wenger 1991), blir det tydligt att många olika personer – lärare, föräldrar, släktingar,

kompisar och övriga orkestermusiker – direkt eller indirekt fungerat som mästare/mentorerna åt ungdomarna. I de situationer där ungdomarna beskriver att mottagandet varit gott, handlar det om tillfällen där de i egenskap av legitimt perifera deltagare känt sig inkluderade i gemenskapen och att de jobbat tillsammans med övriga medlemmar i praxisgemenskapen mot ett gemensamt mål – två viktiga faktorer som främjar situerat lärande (Lave & Wenger 1991).

En faktor som inte nämns så ofta är, förvånande nog, själva musiken, i bemärkelsen repertoarvalet – endast ett par intervjupersoner berättar att de dragits till det åldersblandade orkesterspelandet för att de gillar musiken som spelas, och ingen av dem benämner det som den huvudsakliga anledningen att de börjat i just den orkester de valt. Vi återkommer till detta förhållande i diskussionsavsnittet.

9. DISKUSSION

Vi har i denna studie tittat på orkestern som en praxisgemenskap och med teorin om situerat lärande som utgångspunkt utforskat åtta orkesterspelande ungdomars erfarenheter av å ena sidan ungdomsorkesterlivet, å andra sidan det åldersblandade, ideella dito och sist men inte minst övergången mellan de två företeelserna. Vidare har vi undersökt deras förhållande till sitt eget spelande i allmänhet och orkesterspelande i synnerhet, i syfte att hitta viktiga faktorer som påverkar vilka orkestersammanhang de söker sig till och känner sig hemma i. För att hitta nycklar till hur orkestern som praxisgemenskap kan rekrytera och fostra nya generationers orkestermusikanter har vi sökt svar på följande två frågor:

1. Hur ser orkesterspelande ungdomar på sitt spelande i och utanför orkestern och vilka faktorer påverkar deras deltagande i orkesterverksamhet?
2. Hur har övergången blivit för de ungdomar som nyligen tagit beslutet att börja spela i en ideell, åldersblandad orkester efter gymnasiet?

Vi kommer i detta diskussionskapitel att inledningsvis att sammanfatta studiens resultat i relation till Lave och Wengers (1991) teori om situerat lärande och legitimt perifert deltagande i praxisgemenskaper. Därefter reflekterar vi över några viktiga fynd i relation till tidigare forskning, för att avsluta med några råd till de åldersblandade orkestrar som önskar

vara en lärande praxisgemenskap för ungdomar, landa i några slutsatser samt besvara studiens övergripande frågeställningar.

9.1 Teori kontra empiri: Legitimt perifert deltagande – naturlag eller överenskommelse?

Vi kan konstatera att de ungdomar som intervjuats i studien vittnar om personliga resor in i nya orkestersammanhang som i mångt och mycket stämmer överens med hur en legitim perifer deltagare inleder sin färd som ny i en praxisgemenskap, in mot dess kärna (Lave & Wenger 1991). Deras berättelser visar dels hur de å ena sidan jobbar mot gemensamma mål sida vid sida med mästarna, det vill säga de mer erfarna orkestermedlemmarna, och får på så sätt lära sig det spelmässiga hantverket och kulturen i den nya orkestern. Å andra sidan finns också exempel på hur de intervjuade ungdomarna genom godartad gemenskapsförsummelse (Lave & Wenger 1991) knyter särskilda band med de andra ungdomarna/nykomlingarna i orkestern. Genom dessa vänskapsrelationer kan de få både stöttning och goda råd, vilket främjar deras lärandeprocess.

Trots att vi i föreliggande studies resultat ser flera exempel som stärker bilden av orkestern som en praxisgemenskap där legitimt perifert deltagande förekommer, finns det också intervju svar som väcker frågor. Jag vill här komma tillbaka till fallet med intervju personen som kände sig obekvämt med att bli placerad längst bak i sin stämman och hellre ville befinna sig längst fram bredvid stämledaren. Lave och Wenger (1991) beskriver lärlingens väg in i praxisgemenskapen som ett legitimt perifert deltagande som successivt utvecklas till ett fördjupat engagemang i praxisgemenskapens verksamhet. Vad händer då om en lärling inte vill inta en perifer position?

I det ovan beskrivna fallet förstärktes den legitimt perifera deltagarens känsla av åsidosättande av att även rumsligt befinna sig i en perifer position, kontra hans egen önskan om att inta en såväl rumsligt som verksamhetsmässigt mer central position. Då endast intervju personens subjektiva upplevelse finns att tillgå i undersökningsmaterialet, är det omöjligt att slå fast vad anledningen till den initiala placeringen längst bak var – om det var en tradition i just den orkestern att placera nya musiker längst bak enbart för att de var nya och därmed tilldelades en position där de kunde se och härma de mer erfarna musikerna framför (vilket är vanligt), eller om det de facto låg en värdering på ett djupare plan bakom. Den som provat båda

positionerna kan nog intyga att det ibland kan vara lättare att sitta långt fram, nära sina mästare (stämledaren och dirigenten), än att sitta längst bak, med begränsad möjlighet att se och höra vad stämledaren och dirigenten gör, samt vilka diskussioner som försiggår inom stämman. Intervjupersonens reaktion behöver därför inte ensidigt betraktas som en opposition mot den perifera legitima deltagarrollen, utan skulle kunna ses som en önskan att få inta en lärlingsposition med närhet till sina mästare, vilket går i linje med teorin om situerat lärande i praxisgemenskaper (Lave & Wenger 1991). Å andra sidan innebär en fysiskt framskjuten position i orkestern att man både syns och hörs mer för åhörarna, vilket ställer större krav på lärlingen. Från intervjun vet vi också att detta rör sig om en driven elev, som även om det inte uttalas, potentiellt sett skulle kunna vara spelmässigt mer avancerad än vissa av sina äldre medmusiker. Intervjupersonens önskan kan därför också betraktas som att hen vill hoppa över den perifera lärlingsrollen och inta en mer ansvarsfull roll i stämman direkt. Detta väcker insikten om att både praxisgemenskapen och lärlingen behöver vara överens om villkoren för lärlingens deltagande, vilket uppenbarligen inte alltid sker per automatik utan kan behöva tydliggöras och i vissa fall förhandlas fram. Kanske finns här en nyckel till att alla ungdomar, och för den delen alla nytillkomna musiker, inte trivs i åldersblandade orkestrar – de är helt enkelt inte nöjda med villkoren för sin nya roll.

Här behöver såväl lärlingen som mästaren och praxisgemenskapen reflektera över sina respektive positioner. Lave och Wenger (1991) beskriver denna typ av konflikter som en naturlig del av praxisgemenskapens utveckling – att nya krafter genom att komma in med nya kunskaper och/eller opponera sig mot gällande ordning bidrar till att nya tankar kommer in, som utvecklar verksamheten. Kanske kan en medvetenhet om detta leda till en större acceptans och förhandlingsvilja hos båda sidor – mästarna behöver då inte känna sig hotade av att nya tankar kommer in, medan lärlingarna kan känna en trygghet i att de successivt kommer att få igenom alltmer av sina förslag även om det till en början inte känns så. Sist men inte minst bör vi beakta att i den ideella orkestern är inte alltid yngre musiker mindre spelmässigt avancerade än de äldre – det kan också vara tvärtom. Lärlingen kan då i ännu högre grad upplevas som ett hot mot det gamla gardet. Å tredje sidan har vi sett att i en praxisgemenskap sker det situerade lärandet inte bara i kärnverksamheten utan även i kringaktiviteter (Lave & Wenger 1991). En musikaliskt avancerad nykomling som halkar direkt in på en stämledarposition kan fortfarande inta en legitimt perifer lärlingsroll på andra sätt, exempelvis när det gäller orkesterns värdegrund, rutiner, drift och det sociala samspelet.

9.2 Tidigare forskning kontra empiri: Självkännedom, identitetsskapande och det sociala sammanhangets betydelse

Vi har också tittat på hur ungdomarna, genom att röra sig mellan olika orkestrar fått perspektiv på sin egen förmåga. För den som förut varit äldst och bäst i sin ungdomsorkester kan det till en början kännas hårt att plötsligt vara en av nykomlingarna/legitim perifer deltagare (Lave & Wenger 1991) i den åldersblandade orkestern. Att vara legitim perifer deltagare kan å andra sidan också sporra till att gå hem och öva, för att senare komma tillbaka och märka att man utvecklats i förhållande till gruppen. Ytterligare andra blir positivt överraskade över hur bra de platsar i den nya orkestern – kanske har deras självbild sagt annat. Genom att delta i många olika orkestersammanhang/handlingssammanhang (Dreier 2000) av olika svårighetsgrad kan ungdomarna få allt bättre kännedom om sina egna förmågor i förhållande till de olika orkestrarna, vilket bidrar till att de med självförtroende kan utöva sitt spelande i skiftande kontexter, där de både kan vara mer eller mindre tekniskt och musikaliskt kunnig än sina medmusiker (Lonnert 2018). Dreiers och Lonnerts fynd stärker här den av Lave och Wenger (1991) inspirerade tanken att det är viktigt för ungdomar (legitimt perifera deltagare) att även efter kulturskoletiden få utöva orkesterspel (ingå i en praxisgemenskap) i syfte att utvecklas – detta kan inte i samma utsträckning ske i enskildhet hemma på kammaren utan praxisgemenskapens stöd.

Samtidigt som den unga orkestermusikern gör en kunskapsresa mellan praxisgemenskaper och handlingssammanhang, gör hen också en inre resa kopplad till identitet. Föreliggande studie visar exempel på hur vissa av intervjupersonerna identifierat sig med den kultur som funnits i ungdomsorkestern, men haft en utmaning i att hitta sin tillhörighet i den åldersblandade orkestern med dess större spridning sett till ålder och livssituation. Samtidigt med orkesterbytet händer mycket annat i ungdomens liv; hen kanske påbörjar en ny utbildning, flyttar och/eller får nya kompisar som inte nödvändigtvis sysslar med musik. I det nya sammanhanget innebär orkesterspelandet som identitetsmarkör (Volgsten 2014) plötsligt något annat än under kulturskoletiden, vilket ungdomen måste förhålla sig till. För de intervjupersoner som hittar fram till ett mål, antingen musikaliskt, socialt eller värderingsmässigt, som de delar med den nya praxisgemenskapen, blir övergången till den nya orkestern dock genomförbar. Det blir tydligt i intervjuerna att flera av de intervjuade ungdomarna hittat ”rätt” i sin nya orkestergemenskap; de delar de mål och värderingar som

orkestern kommit överens om, de känner sammanhang och har i de flesta fall också hittat vänner som ytterligare bidrar till att de vill stanna i sin nya orkester. Intervjuszvaren tyder också på att tidiga kontakter mellan ungdoms- och vuxenorkestrar, som exempelvis gemensamma konsertprojekt eller att medlemmar från vuxenorkestern regelbundet är med i ungdomsorkesterns verksamhet, kan bidra positivt till denna process. Inte minst behöver såväl ungdomar som vuxna träna sig i att umgås med varandra över generationsgränserna, för att senare kunna samspela socialt i den åldersblandade orkestergemenskapen.

Om än studiens ungdomar gillar musik och om än Volgsten (2014) nämner musik som en viktig identitetsmarkör, pratar ingen av intervjupersonerna om orkestrarnas musikval som huvudsaklig anledning till att de fortsätter spela. En förklaring till detta möjligen oväntade utfall skulle kunna vara att musiken är en så självklar fördel med att spela att intervjupersonerna inte tar upp den – eller så spelar den faktiskt inte så stor roll jämfört med sociala faktorer.

9.3 Den åldersblandade orkesterns roll i övergången från ungdoms- till åldersblandad verksamhet

I inledningen såg vi att många åldersblandade orkestrar ansåg sig ha svårt att rekrytera och behålla nya unga musiker. Låt oss därför för en stund anta den åldersblandade orkesterns perspektiv och titta på vad orkestern skulle kunna bidra med för att vända utvecklingen. Nedanstående råd är grupperade utefter de incitament för fortsatt spelande som identifierats i föreliggande studie.

9.3.1 Orkesterspel, i första hand en social aktivitet

För det första behövs insikten att orkesterspel inte bara handlar om det spelmässiga, utan i minst lika hög grad om det sociala. Studiens resultat tyder på att tidiga kontakter mellan ungdoms- och de åldersblandade orkestrarna är av godo. Det klassiska angreppssättet, att bjuda in unga musiker till den åldersblandade orkestern, kan kompletteras med att göra tvärtom; att musiker från den åldersblandade orkestern kan sitta med och spela i ungdomsorkestern. Det senare har fördelen att ungdomarna då befinner sig på sin ”hemmaarena”, vilket skapar trygghet. Det framstår också som viktigt att de vuxna musiker som interagerar med ungdomarna har som huvudsyfte att skapa en social relation med dem,

inte bara att hjälpa till med spelandet. För ett framgångsrikt resultat bör insatserna givetvis också koordineras i dialog med ungdomsorkesterns ledare och övriga inblandade musklärare, så att alla parter intressen tas tillvara. Om musklärare redan spelar i den åldersblandade orkestern kan de utgöra en naturlig brygga, men om det inte finns får den åldersblandade orkestern hitta andra sätt att skaffa sig kunskap om ungdomsorkesterns förutsättningar. Min egen tidigare undersökning (Nygren 2020) visar att sent påkomna och otillräckligt avstämda samarbeten med åldersblandade orkestrar i olyckliga fall kan inkräkta så mycket på ungdomsorkesterledares och musklärares tid och ork, att de undviker framtida samarbeten.

9.3.2 Ungdomar rekryterar ungdomar

En annan mekanism som synliggörs i föreliggande studie, är att ungdomar rekryterar ungdomar. Flera av intervjupersonerna anger att de gått med i en åldersblandad orkester för att deras kompisar i ungdomsorkestern drog med dem. Att ha flera ungdomar/lärlingar i orkestern samtidigt har, som vi tidigare sett, också en annan fördel, i och med att lärlingar då får möjlighet att genom godartad gemenskapsförsummelse interagera med andra lärlingar vilket främjar deras situerade lärande (Lave & Wenger 1991). På de orter, eller i de orkestrar, där det inte är möjligt att rekrytera flera ungdomar samtidigt, bör orkestern fundera på hur denna gemenskap av lärlingar ändå kan åstadkommas. Det kan för dessa orkestrar också vara en tröst att det inte är endast unga som kan rekrytera unga, utan intervjuerna visar på möjligheten att även föräldrar, släktingar och lärare kan motivera unga att börja i en orkester.

9.3.3 Identifikation föder samhörighet

Flera av ungdomarna i studien uttrycker stark samhörighet med sin åldersblandade orkester. De har i orkestern hittat inte bara spelglädje men också andra anledningar som gör att de vill stanna kvar. Heiling (2000) samt Gaunt och Dobson (2014) berör vikten av att orkesterns kommunicerade mål och värden stämmer överens med de enskilda musikernas, samt att musikernas utveckling kan ske i samklang med orkesterns.

Kultur handlar om tre saker; estetik, individ och samhälle (Volgsten 2014). Det estetiska kulturbegreppet är endast en av de saker vi bjuder in till. Ungdomarna har varit vana att i orkestern vara del av ett vi; få sin identitet bekräftad inte bara som musiker utan som del av ett kollektiv. Musiken blir där en identitetsmarkör (Volgsten 2014). Genom att definiera vad

som ligger innanför denna kultur definieras också vad som ligger utanför. När ungdomarna då övergår från ungdoms- till åldersblandad verksamhet, gäller inte längre samma regler. Ett av kriterierna, att vara i samma ålder, faller. Det gäller då att orkestern har en kultur som appellerar till nya medlemmar – den måste vara tillräckligt starkt definierad, men samtidigt inte gå så mycket på tvärs med ungdomens upplevelse att de inte vill vara där. Musiken blir nu en identitetsmarkör för något helt annat än tidigare.

Intervjuerna visar att vissa ungdomar är villiga att gå in i nya sammanhang, och accepterar då att deras plats i den nya praxisgemenskapen kan vara en annan än i den gamla samt att musiken och orkesterspelandet inte längre är markör för samma identitetsinnehåll som tidigare. Andra har däremot som främsta drivkraft att vara en del av just den typ av gemenskap som ungdomsorkestern erbjuder. För dem är då valet att antingen hitta nya vägar till social gemenskap i den åldersblandade orkestern, eller att välja bort orkestern för att den inte erbjuder den gemenskap som önskas. Det blir då essentiellt för de åldersblandade orkestrar som önskar behålla nyrekryterade medlemmar, att tillräckligt starkt kommunicera sina mål och sin berättelse för de nya medlemmarna för att möjliggöra denna identifikation. Om spridningen i ålder, värderingar eller annat är stor inom orkestern blir detta extra viktigt.

9.4 Slutsatser

I inledningen ställde vi oss två frågor vi önskade få svar på:

1. Hur ser orkesterspelande ungdomar på sitt spelande i och utanför orkestern och vilka faktorer påverkar deras deltagande i orkesterverksamhet?
2. Hur har övergången blivit för de ungdomar som nyligen tagit beslutet att börja spela i en åldersblandad orkester efter gymnasiet?

När det gäller den första frågan visar studiens resultat att åren på kulturskolan för flera av intervjupersonerna inneburit en tid då de haft musiken och orkesterspelandet som en del av sin identitet (Volgsten 2014), något de på olika sätt sätter i relation till sin nuvarande situation, då de är på väg ut i vuxenlivet och till åldersblandad orkesterverksamhet. De faktorer som påverkar de intervjuade ungdomarnas spelande överensstämmer i mångt och mycket överens med de incitament för att musicera på fritiden som tidigare forskning visat

(Barett & Smigiel 2007; Barett & Zhukov 2022). I särklass störst värde satte ungdomarna på de sociala aspekterna av spelandet, men även andra områden var relevanta.

Gällande frågan om hur övergången till åldersblandad orkesterverksamhet blivit för ungdomarna i studien, finns flera saker att reflektera över. Övergången har för dessa personer i stort sett varit lyckad, såtillvida att de alla hittat minst en ny praxisgemenskap att inträda i efter kulturskolans slut (och i något fall till och med före), där de med hjälp av situerat lärande kunnat fortsätta utvecklas på sina instrument och påbörja sin resa in mot verksamhetens kärna. De har i orkestern till övervägande del intagit rollen som legitima perifera deltagare och verkat sida vid sida med de mer erfarna musikerna, även om studiens resultat visar att denna rollfördelning inte alltid uppstår per automatik utan vars villkor måste utkristallisera sig i förhandling mellan orkestern och de nytillkomna deltagarna. Övergången mellan ungdoms- och åldersblandad verksamhet underlättas av personer, exempelvis lärare, föräldrar, släktingar och/eller kompisar, som kan visa vägen in i den nya verksamheten. Ungdomarna ser också positivt på uttalade strategier för att välkomna nya medlemmar, till exempel mentorskap mellan nya och erfarna musikanter eller särskilda repetitionstimmar för nya musikanter. Musiken utgör för intervjupersonerna ett förvånande svagt incitament i jämförelse med de ovan nämnda faktorerna av social karaktär.

9.5 Metoddiskussion

Min målsättning med denna studie har varit att utforska viktiga faktorer för ungdomars fortsatta orkestermusicerande och hur övergången från kulturskoleverksamhet till ideellt, åldersblandat musicerande blivit för de i studien deltagande ungdomarna. Det sociokulturella perspektivet och i synnerhet Laves och Wengers (1991) teori om situerat lärande i praxisgemenskaper har tjänat detta syfte väl, då det hjälpt till att synliggöra såväl främjande som hämmande faktorer, såväl före som under och efter övergången. Även analysarbetet har förflutit enligt förväntan. Tematisk analys med först öppen och sedan fokuserad kodning har gett relevanta ämnen och begrepp att jobba vidare med vid appliceringen av teorin.

Den metod jag slutligen landade i, semistrukturerade intervjuer, var ändamålsenlig och gav relevant material till undersökningen. Samtalen kändes avslappnade och intervjupersonerna uppvisade både mod och förtrolighet genom att dela med sig av relevanta och intressanta tankar. Efter pandemiåren var samtliga intervjupersoner också väl förtrogna med

videokonferenssituationen och visade inga tecken på att vara obekväma med att intervjuerna skedde via Zoom, även om det aldrig helt kan uteslutas att de skulle uppträtt eller svarat annorlunda om intervjuerna skett öga mot öga.

Likafullt infinner sig frågan hur det hade blivit om jag hade lyckats få till stånd den initiala idén med fokusgrupper. Gissningsvis hade resultatet då i högre grad kunnat bekräftas eller motsägas i realtid vid intervjutillfällena, genom att flera intervjupersoner då hade talat om samma sak och gett varandra feedback på varandras åsikter. Å andra sidan skulle då risken vara, att intervjupersonerna inte skulle känt sig trygga nog att utveckla sina tankar fullt ut – denna farhåga stärks av den återkoppling jag fick i form av lågt intresse från ungdomarna att delta i de fokusgruppsamtal jag försökte bjuda in till. Om jag i en framtid åter funderar på fokusgrupp som metod, kommer jag att försöka göra situationen mer trygg genom att antingen sätta samman grupper av personer som redan känner varandra, eller lägga mer tid på att skapa relation med de tilltänkta deltagarna för att på så sätt avdramatisera situationen och få möjlighet att ge en bättre bild av såväl mig själv som av sammanhanget. Det senare fanns det dessvärre inte tid till denna gång, och det tidigare såg jag inte som ett bra alternativ då det hade gjorts att jag endast skulle ha fått insyn i orkesterlivet på ett fåtal orter mot, som det nu blev, åtta stycken.

Urvalet måste också kommenteras. Min föresats var till att börja med att få in underlag från ett brett spektrum av intervjupersoner, med både positiva och negativa erfarenheter av orkesterspel. Även om det bland de slutgiltiga intervjupersonerna fanns både spelande och icke spelande representanter, var de ändå relativt samstämmiga i sin positiva inställning till såväl orkesterspel i allmänhet, som åldersblandat orkesterspel i synnerhet. I efterhand kan jag se att jag hade behövt leta bredare för att hitta även personer med en mindre positiv inställning till orkesterspel. Kanske hade jag behövt kontakta kulturskolelärare med en direkt fråga om att få namn på tidigare elever som de visste var kluvna eller direkt negativt inställda till spelande i orkester. Av tidsskäl var detta inte möjligt, och frågan får lämnas öppen för vidare forskning.

9.6 Förslag till vidare forskning

Fokus för denna studie har varit ungdomar och deras orkesterspelande. Genom ungdomars ögon har vi fått ytterligare kunskap om varför de väljer att spela i orkester och hur deras

övergång mellan ungdoms- och vuxenverksamhet blivit. Förhoppningsvis kan detta leda till större medvetenhet hos de pedagoger och orkesteransvariga som möter dessa och andra ungdomar på deras väg in i det ideella åldersblandade orkestermusicerandet.

Samtliga intervjupersoner jag pratade med var positiva till att spela orkester. De hade alla på ett eller annat sätt målet att fortsätta med sitt musicerande i framtiden. Den självklara frågan blir då – hur hade studien blivit om jag i underlaget också haft med personer som inte önskade fortsätta sitt orkestermusicerande? Personer som kanske under skoltiden eller vid övergången till åldersblandat musicerande inte funnit sig till rätta i orkestersituationen. Detta blir mitt första förslag till fortsatt forskning, att hitta den grupp som fallit ifrån under tiden, eller redan innan, de påbörjade sin resa mot det ideella, åldersblandade orkestermusicerandet.

Mitt andra förslag har att göra med perspektiv. I min C-uppsats intervjuade jag kulturskollärare och i föreliggande studie blir ungdomars perspektiv synliggjort. Företrädare för det ideella föreningslivet har däremot inte fått komma till tals än. Gissningsvis skulle företrädare för de ideella orkestrarna dels kunna bekräfta eller dementera de resultat som hittills kommit fram, dels också addera helt nya perspektiv. Sveriges ideella orkesterliv är ofullständigt utforskat och det vore av vikt att lyfta dess förutsättningar, då de ideella orkestrarna förutsätts vara mottagare av merparten av de unga orkesterinstrumentalister som lämnar landets kulturskolor.

Slutligen vore det spännande att, som komplement till den i dessa sammanhang ofta använda semistrukturerade intervjuformen, även se vad observationer av konkreta orkestersituationer skulle kunna ge, eventuellt i kombination med enskilda intervjuer och/eller fokusgruppsintervjuer. Genom intervjuer kan ett perspektiv i taget synliggöras och alla situationer filtreras genom intervjupersonernas upplevelse. Vid observationer har forskaren emellertid även tillgång till den direkta situationen, som komplement till intervjupersonernas tolkningar av den. Heiling (2000) arbetade delvis på detta i sin avhandling, men observationerna är gjorda endast på en enda ensemble, och dessutom en med avseende på kön och kultur tämligen homogen sådan. Föreningslivets villkor ser till viss del annorlunda ut idag än runt millennieskiftet, varför det kanske vore läge att komplettera existerande forskning med nyare sådan.

KÄLLOR

Barrett, M. S. & Smigiel, H. (2007). *Children's perspectives of participation in music youth art setting: meaning, value, and participation*. Res. Stud. Music Educ. 28, s. 29–50

Barrett, M. S. & Zhukov, K. (2022). "A Common Obsession": *Children's and Young People's Perceptions of Learning in an Intensive Summer Choral Program*. Frontiers in Education, vol. 7.

Bergman, Å. & Lindgren, M. (2014). Social change through Babumba and Beethoven – Musical educational ideals of El Sistema, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, vol. 96(2), s. 43–58.

Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Stockholm: Liber

Dreier, O. (2000). Lärande som förändring av personligt deltagande i sociala kontexter. I: Kvale, S. & Nielsen, K. (red.) *Mästarlära*. Lund: Studentlitteratur, s. 88–110.

Gaunt, H. & Dobson, M. (2014) *Orchestras as "Ensembles of possibility": Understanding the Experience of Orchestral Musicians through the lens of communities of practice*. Mind, culture and activity 2014, vol. 21 (4), s. 298–317

Heiling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul: gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester*. Diss., Lunds Universitet. Lund: Lunds universitet

Hyldgaard, K. (2008) *Vetenskapsteori: en grundbok för pedagogiska ämnen*. Stockholm: Liber AB.

Jeppsson, C. (2020). "Rörlig och stabil, bred och spetsig". *Kulturell reproduktion och strategier för breddat deltagande i den svenska kulturskolan*. Diss., Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Göteborg: Göteborgs Universitet.

Kulturrådet (2019). *Kulturskola i rörelse. Kartläggning av kulturskolans kompetensbehov*. Stockholm: Kulturrådet.

- Kulturskoleutredningen (2016). *En inkluderande kulturskola på egen grund* (SOU 2016:69) Stockholm: Regeringskansliet.
- Kuuse, A. (2018) ”*Liksom ett annat uppdrag*”. *Iscensättning av social rättvisa i musikundervisningens retorik och praktik*. Diss., Umeå Universitet. Umeå: Umeå Universitet.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lonnert (2018). *Amatörorkestrar som lärandemiljö för musikhögskolestudenter*. Lund: Lunds Universitet
- Nygren, S. (2021). *Redo för ett liv med kultur: sex kulturskolelärares perspektiv på sina elevers livslånga lärande genom ideellt kulturutövande*. Studentuppsats, Södertörns högskola. Huddinge: Södertörns högskola
- Proposition 2017/18:164. *En kommunal kulturskola för framtiden – en strategi för de statliga insatserna*.
- Sohlberg, B. & Sohlberg, P. (2019). *Kunskapens former*. Stockholm: Liber.
- Säljö, R (2000). *Lärande i praktiken: Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Bokförlaget Prisma
- Varkøy, Ø. (2014) Den musikaliska erfarenhetens egenvärde. I: Varkøy, Ø. & Söderman, J. (red.) *Musik för alla. Filosofiska och didaktiska perspektiv på musik, bildning och samhälle*. Lund: Studentlitteratur AB, s. 21–32.
- Volgsten, U. (2014) Kulturteori – introduktion till några centrala teman. I: Varkøy, Ø. & Söderman, J. (red.) *Musik för alla. Filosofiska och didaktiska perspektiv på musik, bildning och samhälle*. Lund: Studentlitteratur AB, s. 57–78.
- Vetenskapsrådet (2017a). *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Vetenskapsrådet (2017b). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet

BILAGOR

Bilaga 1: Inbjudningsbrev till deltagande i studien

Orkesterspelande ungdomar 18-22 år sökes till intervjuer för magisteruppsats i pedagogik

Hej! Jag skriver under våren min magisteruppsats i pedagogik vid Södertörns högskola, och kommer att fokusera på instrumentspelande ungdomars upplevelse av att spela orkester, övergången mellan ungdoms- och vuxenmusicerande samt deras tankar inför framtiden när det gäller att delta i orkesterspel – på fritiden eller som framtida jobb.

Jag söker nu dig ungdom mellan 18 och 22 år som spelar eller har spelat ett orkesterinstrument och som vill bidra till kunskapsbyggandet genom att delta i en intervju. Under intervjun får du berätta om dina tankar kring orkesterspel, framtidsplaner och dina eventuella kontakter med vuxenorkestrar. Jag söker både dig som fortfarande går på kulturskolan och dig som slutat där. Dina erfarenheter är viktiga oavsett var du befinner dig i livet och oavsett hur du tänker dig att framtiden ser ut med - eller utan - ditt instrument.

Intervjuerna kommer att ske via Zoom under vecka 10–12. Dina svar kommer att anonymiseras, vilket betyder att jag i den färdiga uppsatsen skriver på ett sådant sätt att det inte går att identifiera dig eller personer du berättar om. Intervjuerna kommer att spelas in för att jag ska kunna gå tillbaka och lyssna på dem - inspelningarna raderas efter att uppsatsen betygsatts.

Om detta låter intressant, fyll i intresseformuläret så kontaktar jag dig!

Länk till intresseformulär: *[fanns med originalbrevet]*

Med vänlig hälsning,

Sofia Nygren

Pedagogikstudent på Södertörns högskola och anställd på Sveriges Orkesterförbund (men gör detta projekt som student och inte i tjänsten)

E-postadress: *[fanns med i originalbrevet]*

Bilaga 2: Intervjuguide för studerande vid gymnasiet som för närvarande spelar

1. Berätta lite om din historia med instrument- och orkesterspel – hur länge har du spelat, hur har ditt spelande sett ut genom åren?

2. Hur ser ditt orkesterspelande ut just nu?

3. Vad är de främsta anledningarna till att du spelat alla dessa år?

3a. Berätta mer om varför det är så?

4. Om du tänker specifikt på att spela orkester, hur känner du inför det?

4a. Varför?

4b. Ger ditt orkesterspel dig några mervärden?

5. Har du funderat något på hur ditt spelande ska se ut efter att du slutat på kulturskolan?

5a. Är detta dina egna funderingar, eller har någon lärare el. annan person lyft dessa frågor med dig?

6. Har du någon bild av hur det skulle vara att spela i en orkester med alla åldrar i?

6a. är det något du skulle kunna tänka dig att göra?

6b. Vad är dina spontana tankar/känslor inför att göra det?

7. Berätta lite om vilka ideella orkestrar/ensembler du känner till på din ort eller i omkringliggande kommuner? (Jag förklarar ordet ideell)

7a. Har det hänt att du själv, eller din skola, samarbetat med dessa i någon form?

7b. Om ja, hur?

7c. Om du deltagit, hur upplevde du samarbetet?

7d. Om ej samarbete, vilka orsaker ser du till att ni inte samarbetat?

7e. Ser du det som ett alternativ att börja spela i en ideell orkester längre fram? Varför/varför inte?

8. Nu när du snart ska lämna kulturskolan, vilket stöd skulle du vilja ha (och från vem) för att söka dig vidare till andra spelsammanhang?

9. Vad är viktigt med din framtida orkester; någon särskild egenskap, personer, sammanhang etc?

10. Var ser du dig själv, när det gäller ditt spelande, om tio år?

11. Skulle du själv kunna tänka dig att engagera dig i en orkester med något annat än att spela, till exempel i styrelsen eller någon arbetsgrupp eller uppgift (hålla reda på noter, uniformer, fikagrupp etc)?

11a. Varför/varför inte?

12. Finns det något mer du vill tillägga om detta område?

Bilaga 3: Intervjuguide för personer som avslutat gymnasiet, som för närvarande spelar

1. Berätta lite om din historia med instrument- och orkesterspel – hur länge har du spelat, hur har ditt spelande sett ut genom åren?

2. Hur ser ditt orkesterspelande ut just nu?

3. Vad är de främsta anledningarna till att du spelat alla dessa år?

3a. Berätta mer om varför det är så?

4. Om du tänker specifikt på att spela orkester, hur känner du inför det?

4a. Varför?

4b. Ger ditt orkesterspel dig några mervärden?

5. Hur upplevde du övergången från kulturskoleorkester till annan orkesterverksamhet?

5a. Fick du hjälp av någon med övergången (t.ex. kulturskoleläraren)?

5b. Hur tog orkestern emot dig?

5b. Finns det något du tycker skulle ha kunnat fungera bättre i övergången?

6. Hur är det att spela i en orkester med blandade åldrar?

6a. är det något du skulle kunna tänka dig att fortsätta med? Varför/varför inte?

7. Berätta lite om vilka andra ideella orkestrar/ensembler du känner till på din ort eller i omkringliggande kommuner? (Jag förklarar ordet ideell)

7a. Har det hänt att du själv, eller din skola, samarbetat med dessa i någon form?

7b. Om ja, hur?

7c. Om du deltagit, hur upplevde du samarbetet?

7d. Om ej samarbete, vilka orsaker ser du till att ni inte samarbetat?

8. Var ser du dig själv, när det gäller ditt spelande, om tio år?

9. Skulle du själv kunna tänka dig att engagera dig i en orkester med något annat än att spela, till exempel i styrelsen, någon arbetsgrupp eller uppgift (hålla reda på noter, uniformer, fikagrupp etc)?

9a. Varför/varför inte?

10. Finns det något mer du vill tillägga om detta område?

Bilaga 4: Intervjuguide för personer oavsett ålder som för närvarande ej spelar

1. Berätta lite om din historia med instrument- och orkesterspel – hur länge har du spelat, hur har ditt spelande sett ut genom åren?

2. Vad är de främsta anledningarna till att du spelat alla dessa år?

2a. Berätta mer om varför det är så?

3. Varför har du slutat/gjort uppehåll?

4. Om du tänker specifikt på att spela orkester, hur känner du inför det?

4a. Varför?

4b. Har ditt orkesterspel genom åren gett dig några mervärden?

4c. Om du känner att orkestern gav mervärden, hur hanterar du dessa behov idag?

5. Hur upplevde du övergången från kulturskoleorkester till annan orkesterverksamhet? (ställs om relevant)

5a. Fick du hjälp av någon med övergången (t.ex. kulturskoleläraren)?

5b. Hur tog orkestern emot dig?

5b. Finns det något du tycker skulle ha kunnat fungera bättre i övergången?

6. Hur var det att spela i en orkester med blandade åldrar?

6a. är det något du skulle kunna tänka dig att fortsätta med senare? Varför/varför inte?

7. Berätta lite om vilka andra ideella orkestrar/ensembler du känner till på din ort eller i omkringliggande kommuner? (Jag förklarar ordet ideell)

7a. Har det hänt att du själv, eller din skola, samarbetat med dessa i någon form?

7b. Om ja, hur?

7c. Om du deltagit, hur upplevde du samarbetet?

7d. Om ej samarbete, vilka orsaker ser du till att ni inte samarbetat?

8. Var ser du dig själv, när det gäller ditt spelande, om tio år?

9. Skulle du själv kunna tänka dig att engagera dig i en orkester med något annat än att spela, till exempel i styrelsen, någon arbetsgrupp eller uppgift (hålla reda på noter, uniformer, fikagrupp etc)?

9a. Varför/varför inte?

10. Finns det något mer du vill tillägga om detta område?