



**LUNDS UNIVERSITET**  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2013  
Läroarbilden i Musik  
Hanna Ringdahl

## **Djembe och Sabar i Sverige**

Hur upplever förmedlare av två västafrikanska musik- och  
danstraditioner sina möten med det svenska  
musiksamhället?

Handledare: Maria Becker Gruvstedt

# Abstract

**Title:** Djembe and Sabar in Sweden. How do mediators of West African dance and music experience their encounters with Swedish musical society?

**Author:** Hanna Ringdahl

The purpose of the study is to explore how skilled mediators, i.e. teachers, musicians and dancers of the African traditions Djembe and Sabar experience their encounters with the Swedish musical society when they communicate these African traditions in Sweden. The main research question posed in this study is therefore articulated already in the subtitle of the thesis: How do mediators of West African dance and music traditions experience their encounters with Swedish musical society?

The study is based on interviews, using a qualitative method. The results show that the informants have experiences indicating that

- a) the prerequisites of learning and communicating music and dance differ a lot between Africa and Sweden.
- b) when native African dance and music traditions are transferred to a country with large cultural differences, such as Sweden, the interpretation of these traditions may become over-simplified and misleading,
- c) possible reasons for this is that teaching methods of Sweden and those of Guinea, Senegal and Gambia differ: in the African context, an oral way of communicating knowledge is used, whereas a theoretical and formal method is more frequent in the Swedish context,
- d) these differences may lead to interesting meetings and collaborations between musicians and dancers from Guinea, Senegal, Gambia and Swedish musicians and music teachers, and
- e) the Djembe and Sabar practitioners knowledge and traditions contribute to a positive cultural influx in Swedish musical society.

**Keywords:** Djembe, Sabar, West African music and dance, cultural identity, cultural encounters, informal education, formal education

# Sammanfattning

**Titel:** Djembe och Sabar i Sverige. Hur upplever förmedlare av två västafrikanska musik- och danstraditioner sina möten med det svenska musiksamhället?

**Författare:** Hanna Ringdahl

Syftet med denna studie är att undersöka hur förmedlare, i detta fall välutbildade och erfarna lärare, dansare och musiker inom de västafrikanska traditionerna Djembe och Sabar upplever sina möten med det svenska musiksamhället när de lär ut och praktiserar dessa traditioner i Sverige. Den viktigaste forskningsfrågan är därför: Vad berättar förmedlare av de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar om sina möten med publik och elever i Sverige?

Detta är en kvalitativ studie som baseras på intervjuer.

Resultaten visar att informanterna har upplevelser av att:

- a) förutsättningarna för lärande när det gäller och musik och dans i Sverige respektive i Västafrika skiljer sig markant åt,
- b) de västafrikanska traditionerna löper risk att förenklas och missförstås när de tolkas i det svenska musiksamhället,
- c) en av orsakerna till detta är att det svenska samhällets mera formella och teoretiska undervisningstraditioner skiljer sig från den muntliga kultur som präglar undervisningen i Guinea, Senegal och Gambia,
- d) dessa skillnader kan leda till fruktbara möten mellan västafrikanska musiker och lärare å ena sidan och deras svenska kolleger å den andra, samt att
- e) kunskapen och traditionen hos utövare av och lärare i Djembe- och Sabartraditionerna bidrar till ett positivt kulturellt inflöde i det svenska samhället.

**Sökord:** Djembe, Sabar, västafrikansk dans och musik, kulturell identitet, kulturella möten, musikundervisning, informellt lärande, formellt lärande

# Innehållsförteckning

Förord.....	6
<b>1. Introduktion.....</b>	<b>7</b>
1.1 Inledning.....	7
1.2 Syfte och frågeställningar .....	8
1.3 Avgränsningar.....	9
1.4 Begrepp.....	9
1.4.1 Kultur .....	10
1.4.2 Vi/oss, de/dem – traditionsbärare/traditionsförmedlare/traditionsutövare .....	10
1.4.3 Djemben och Sabarens uppbyggnad – dans och spel .....	12
1.5 Arbetets uppbyggnad.....	14
<b>2. Litteratur .....</b>	<b>15</b>
2.1 Samhälle, kultur, identitet.....	15
2.2 Samhälle och Musik .....	17
2.3 Undervisningstraditioner.....	18
2.4 Musik och Dans.....	20
2.4.1 Ngoma, wún, nkwa.....	21
2.5 Bruket av kultur .....	21
<b>3. Metod.....</b>	<b>25</b>
3.1 Kvalitativ forskning .....	25
3.2 Intervju- metodologiska överväganden .....	26
3.3 Kvalitativ Intervjumetod .....	26
3.3.1 Reflexiva intervjuer.....	28
3.4 Studiens genomförande och tillvägagångssätt vid transkription.....	28
3.4.1 Förförståelse.....	29
3.4.2 Etiska aspekter .....	29
3.4.3 Studiens trovärdighet.....	30
3.5 Informanter.....	31
3.5.1 Val av informanter .....	31
3.5.2 För- och nackdelar med tillvägagångssätt och val av informanter .....	32
3.5.3 Informanter.....	32
<b>4. Resultat.....</b>	<b>36</b>
4.1 Samhälle, kultur, identitet.....	36
4.1.1 Samhällets normer, förutsättningar och dess påverkan på musiken och dansen .....	36
4.1.2 Är det möjligt att flytta hela musik- och danskulturen? .....	38
4.2 Undervisningstraditioner och lärandeprocesser.....	40
4.2.1 Undervisningstraditioner.....	40
4.2.2 Hur går lärandeprocessen till i Sverige? .....	42
4.3 Musik och dans.....	44
4.3.1 Vad är det viktigaste att förmedla i musiken och dansen? .....	44
4.3.2 Sambandet mellan musik och dans. ....	47
4.4 Förändringsprocesser i musiken .....	48
<b>5. Diskussion .....</b>	<b>50</b>
5.1 Samhälle, musik och dans.....	50
5.1.1 Tillgänglighet.....	50
5.2 Betydelsen av helheten.....	53
5.2.1 Sambandet mellan musik och dans.....	54

<b>5.3 Undervisningstraditioner</b> .....	<b>56</b>
5.3.1 <i>Musikteoretisk tradition</i> .....	57
5.3.2 <i>Muntlig tradition, Mästare- Lärning</i> .....	58
5.3.3 <i>Informellt och formellt lärande</i> .....	60
5.3.4 <i>Möten mellan undervisningstraditioner</i> .....	61
<b>5.4 Bruket av kultur</b> .....	<b>63</b>
5.4.1 <i>Identitet</i> .....	63
5.4.2 <i>Kulturella processer präglade av kolonialismens stereotyper</i> .....	65
5.4.3 <i>Omdefinition</i> .....	66
<b>5.5 Kulturella möten</b> .....	<b>68</b>
5.5.1 <i>Musik i förändringsprocess</i> .....	70
<b>5.6 Slutsatser och vidare forskning</b> .....	<b>70</b>
<b>Referenser:</b> .....	<b>72</b>

# Förord

Som tioåring började jag spela sydafrikansk Marimba och två år senare började jag spela djembetrummor<sup>1</sup>. Det ledde senare till att jag började dansa västafrikansk dans. Framförallt djembedans<sup>2</sup>, som sedan dess har haft huvudrollen i mitt dans- och rörelseliv. Under senare år har jag även studerat Sabar<sup>3</sup> från Senegal. Mina studier inom dessa musiktraditioner har lett till att jag idag, här hemma i Sverige, även undervisar i Djembe och Sabar i olika kurser och workshops.

Denna uppsats är skriven vid Musikhögskolan i Malmö, höstterminen 2013. Arbetet har varit intensivt men väldigt lärorikt och utvecklande för mig.

Jag vill rikta ett stort tack till alla de människor som under mitt liv har bjudit mig på upplevelser, utmaningar och möten med afrikansk kultur, musik- och danskultur och musik- och danstradition. Samtliga har varit bidragande till att detta blivit en stor del av mitt liv, vilket i sin tur inspirerat till denna uppsats.

Jag vill även tacka de personer som hjälpt mig under hela processen. Förutom vänner, familj, släktingar och sambo som under hela hösten stöttat och uppmuntrat mig vill jag rikta ett särskilt stort tack till Emma Roseberg och Christel Nilsson Ringdahl som läst, iakttagit, diskuterat och suttit vid min sida många timmar. Stort tack.

Slutligen vill jag tacka informanter och handledare.

---

<sup>1</sup> djembetrumma är ett västafrikanskt slagverksinstrument. Se bild och beskrivning på sid. 12

<sup>2</sup> djembedans är en västafrikansk dansstil som ackompanjeras av djembetrummor. Se beskrivning på sid. 12

<sup>3</sup> Sabar är en musik- och danstradition från västafrika. Se bild på sabartrumma och beskrivning av traditionen på sid. 12

# 1. Introduktion

## *1.1 Inledning*

Innanför dörren till replokalen sitter Fallou. Han är musiker och djembesolist. Det är i början av 2000-talet och han är då nästan 60 år och är från Guinea i Västafrika. Jag är 11 år och har börjat spela djembetrummor tillsammans med tre kompisar. Vår lärare har nyligen varit i Gambia, på musik- och danskurs.

Nu ska vi få spela tillsammans med Fallou. Han har en keps med Musse Pigg på och hans djembetrumma är inlindad i ett röd- och vitrandigt tyg. Trumman låter som ett spänt papper med ljus ton och hans händer är så härdade av allt spel att det nästan låter som om han spelar med pinnar. Han lär ut vilka stämmor vi ska spela och när dansen sätter igång kompar vi medan han spelar annat. Först förstår jag inte vad han spelar, eftersom det är massor med olika rytmer: snabba och långsamma med olika toner och ljud. Fallou och dansläraren har hela tiden ögonkontakt och även om de inte talar med varandra verkar det som om de gjorde det.

Vi kommer tillbaka dit några gånger och spelar med Fallou. Efter en tid förstår jag att det Fallou spelar som skiljer sig markant ifrån våra stämmor, är att han spelar det dansläraren dansar. Han markerar dansstegen med hjälp av toner på instrumentet.

Detta möte leder till min första resa till Västafrika. Nu är jag 13 år och mina tre kompisar, vår djembelärare, min mamma och jag är på väg till den lilla byn Boffa i Guinea. Vi ska spela och dansa här och sen ska vi lära det vidare till andra ungdomar, bland annat på Island. Vi skumpar fram i bilen på den lilla lantliga grusgången som går genom ett bostadsområde och förbi en skola. När vi närmar oss huset vi ska bo i hör vi trummor. Där står ett gäng killar och spelar. Många människor är där och en dansgrupp uppträder tillsammans med dem som spelar. Dansgruppen har blåa och vita toppar och kjolar och små hattar de knutit runt huvudet. Människorna kommer in en och en, framför musikerna och improviserar i dans. De skriker och är glada. Jag tycker inte det är roligt, jag vill bara åka hem igen. Vid sidorna sitter det barn med smutsiga kläder.

Några trummar på plastdunkar, andra dansar. Jag har själv kommit hit för att dansa och spela men jag förstår inte hur jag ska kunna tänka på detta i den här miljön. Lukten påminner om bränd natur blandat med mat. Jag vet inte vilken mat men jag skulle inte vilja äta av den. Alla verkar glada för att vi är där och jag försöker le tillbaka men jag känner mig helt paralyserad.

Under de 12 dagarna vi är där förändras mycket för mig. Vi dansar och spelar sex timmar om dagen. Jag talar med massor av nya människor fast jag inte förstår språket. För varje dag som går blir det lättare att inte bara tänka på att jag vill hem. Men det är inte förrän de tre sista dagarna jag verkligen trivs. Mot slutet av resan sitter jag hellre och äter sugapelsiner och tittar på istället för att vara med och dansa och spela. Bandet som binds mellan mig, miljön och människorna gör att jag får en kärlek till musiken och dansen.

Sedan dess har jag återvänt till Guinea och besökt Senegal, Gambia och andra delar av Afrika flera gånger. Mina upplevelser av Afrika har för mig varit livsavgörande, och helt nödvändiga för detta arbete, som skall handla om hur personer som förmedlar musik och dans därifrån upplever att dessa traditioner förändras när de flyttas till Sverige.

## ***1.2 Syfte och frågeställningar***

Att människor flyttar en musik- och danskultur från ett land till ett annat händer hela tiden och överallt. Mina erfarenheter av att lära mig Djembe och Sabar har väckt frågor om vad som händer med västafrikansk musik och dans när människor från olika kulturer möts i kurser och i andra lärandesituationer.

Syftet med denna studie är att undersöka hur människor med olika erfarenheter inom Djembe och Sabar upplever olika undervisningssituationer, traditioner, förvaltning och vidareförmedling av Djembe och Sabar. Hur upplever erfarna musiker och/eller dansare inom dessa två musik- och danstraditioner att förvaltning och lärandeprocesser går till när traditionerna tas till Sverige? Vad upplever de händer med Djemben och Sabaren i dessa processer? Min huvudfråga är: *Vad berättar förmedlare av de västafrikanska*



*musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar om sina möten med publik och elever i Sverige?*

Studiens syfte och huvudfrågor har mynnat ut i tre underfrågor:

- Hur påverkas Djembe- och Sabartraditionerna beroende på om de utövas i sin ursprungskultur eller i Sverige?
- Skiljer sig undervisning och förmedling av dessa traditioner åt beroende på var de genomförs?
- Vilken betydelse får eventuella skillnader i undervisning för musiken och dansen?

### ***1.3 Avgränsningar***

Ekonomiska förutsättningar och människors olika förhållningssätt till pengar påverkar även kulturella möten. Ekonomi har med största sannolikhet också en påverkan på hur Djembe och Sabar utövas och förmedlas i olika sammanhang. I denna studie har jag dock valt att inte fokusera på de ekonomiska förutsättningarna men jag vill likväl uppmärksamma läsaren på att det har funnits sådana överväganden. Det har varit svårt att göra denna avgränsning då jag anser att frågan är betydelsefull och att den ekonomiska faktorn ibland gör det svårare för människor att mötas jämlikt. Trots det har jag valt att inte ta med materiella förutsättningar i arbetet utan koncentrera mig på kulturella och pedagogiska möten i musik och dans.

Som tidigare berörts begränsar jag mig till de Västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar då det är den musiken och dansen jag kommit att lära mig under mina besök i Afrika, Guinea, Senegal och Gambia samt här hemma i Sverige.

### ***1.4 Begrepp***

I denna del av kapitlet vill jag beskriva begrepp vars innebörd är särskilt viktiga för denna studie. Först kommer en definition av ordet kultur. Därefter följer en beskrivning och diskussion av begreppen vi/oss och de/dem, traditionsbärare, traditionsutövare, traditionsförmedlare och en kort reflektion över hur jag resonerat kring de begreppen

och hur de kommer att användas i uppsatsen. Till sist ger jag en beskrivning av Djembe och Sabar.

### ***1.4.1 Kultur***

Kulturbegreppet menar Öhlander (2005) idag används med tre huvudsakliga grundbetydelser. Det första är meningen ”att vara kultiverad”. En person som är kultiverad är bildad, världsvan och har ett fint sätt att umgås med andra människor på. Den andra grundbetydelsen handlar om begreppet kultur inom det estetiska området. I detta avseende är kultur aktiviteter och/eller produkter som framkommit vid ett estetiskt sammanhang (Öhlander, 2005). Exempel på produkter är skulpturer och tavlor och exempel på aktiviteter skulle kunna vara musik och dans. Den tredje och sista grundbetydelsen av kulturbegreppet används i en antropologisk mening. Enligt Öhlander (2005) utgör termen ”ett sammanfattande ord för bland annat livsstil, typiska beteenden, specifika traditioner, normer man lever efter, ideal och värden som är centrala, på vilka sätt verkligheten uppfattas eller hur något (t.ex. smärta, ilska eller glädje) gestaltas och förmedlas” (Öhlander, 2005, s.21). Samtliga tre ovan nämnda betydelser av kulturbegreppet kommer att förekomma i denna uppsats.

### ***1.4.2 Vi/oss, de/dem –***

#### ***traditionsbärare/traditionsförmedlare/traditionsutövare***

Jag har stött på olika företeelser i min undersökning där jag blivit tvungen att generalisera för att ringa in specifika områden. Ett exempel på ett problematiskt begrepp är vi/oss och de/dem, där vi skulle kunna stå för ”oss från Sverige”, och de/dem skulle kunna stå för ”dem som är födda i Västafrika”. I denna studie berörs musik- och danstraditioner från olika länder och informanterna är i olika åldrar samt kommer ifrån olika kulturer och traditioner. Kulturella möten ligger i fokus i arbetet, det känns därför viktigt att textens karaktär speglar detta. Jag vill av den orsaken i så stor utsträckning som möjligt utesluta alla begrepp som i sin egen karaktär tenderar att skapa motpoler.

I en rapport om makt, integration och strukturell diskriminering av Regeringen (SOU: 2005:41.) presenterades betydelsen och historien bakom begreppen vi/oss och de/dem. Regeringen (SOU: 2005:41.) menar att vi/oss och de/dem är begrepp som generellt fungerar som skillnadsmarkörer. Definitionen av vi och oss är att vi är lika varandra och har gemensamma nämnare. Det som är annorlunda och skiljer sig från oss blir därför de

andra och kallas för de/dem (Regeringen, SOU: 2005:41.). När det handlar om Sverige i jämförelse med andra länder kallar vi i Sverige oss för vi/oss och människor från andra länder för de/dem. För att ingå i det ”svenska” vi:et menar Regeringen (SOU: 2005:41.) att man ska passa in i en outtalad ”svenskhet”, som skapats grundat på de företeelser som är vanliga i Sverige och passar in i dess norm.

Europas dominans över ”de andra”. Den västerländska idétraditionen som sedan kolonialismen markerat en skarp gräns mellan ”The West and the Rest” (Hall 1992) har varit tongivande i Sverige och präglar även nutida uppfattningar om identitet, tillhörighet och socialt medborgarskap (Hansen 2000, Magnusson & Stråth 2004). Det svenska integrationsdilemmat är således även ett europeiskt dilemma, där den föreställda nationella gemenskapen och närvaron av det koloniala förflutna alltjämt gör sig gällande i ett ständigt återskapande av en underlägsen andra inom nationens och unionens gränser. När en idealtypisk svenskhet fixeras som skillnadsmarkör är det således inte bara en fråga om exkludering av den invandrade befolkningen och deras barn, det är även ett led i reproduktionen av ett ”vi” som är överlägset på ett nationellt plan i förhållande till de främmande andra. (Regeringen, SOU: 2005:41, s.8-9)

Det finns alltså definitioner av begreppen vi/oss och de/dem som kan uppfattas som nedvärderande och kränkande. Detta menar Regeringen (SOU: 2005:41.) har med historia som lever kvar att göra.

Eftersom vi/oss och de/dem kan tendera till att bli en form av felsyftande skillnadsmarkörer i denna studie har jag valt att använda mig av andra begrepp i uppsatsen. Denna studie handlar om oss, vi som bär, utövar och förmedlar de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar. Människor som är födda i Guinea, Senegal eller Gambia och förvaltar, spelar/dansar och förmedlar Djembe/Sabar-traditionen kallar jag fortsättningsvis för **traditionsbärare**. Människor som är födda i Sverige som utövat Djembe och/eller Sabar i sin ursprungskultur och som förvaltar, spelar/dansar och förmedlar Djembe/Sabar-traditionen kallar jag fortsättningsvis för **traditionsförmedlare**. Ytterligare ett begrepp kommer användas för de människor som är födda i Sverige och som endast utövar, förvaltar dans/musik ur Djembe/Sabar- traditionerna i Sverige. De kommer jag kalla för **traditionsutövare**.

### ***1.4.3 Djemben och Sabarens uppbyggnad – dans och spel***

Det finns många likheter mellan Djembe och Sabar i det avseendet att strukturen och uppbyggnaden av musiken och dansen ofta är lika varandra. I både Djembe och Sabar är samlingsnamnet för dansen och spelet samma i sin stil, dvs. djembe-spel och djembe-dans, sabar-spel och sabar-dans. Inom båda genrerna finns det något jag väljer kalla ackompanjemang, vilket rör både dans och musik. Till en låt finns det olika rytmer, som fungerar som stämmor. Oftast finns det en grundrytm som en av musikerna spelar hela tiden. Denna stämma har en huvudroll i låten och måste därför höras mest. De andra musikerna spelar andra stämmor till grundrytmen. Utöver detta finns en solist som bland annat ger signal. Ofta är detta gruppens ledare. Signal ges när låten börjar och slutar och om något nytt i låten ska hända. Utöver signalen spelar solisten fritt och kan antingen komplettera med stämmor denne tycker passar till det övriga ackompanjemanget eller improvisera helt fritt över ackompanjemanget. När det finns dansare till, som har en fast koreografi, ger ofta solisten signal när dansarna ska byta steg. Solisten kan också följa det dansarna gör, genom att med slag markera de rörelserna dansarna gör.



*Djembetrumma      Sabartrumma (wolofo)*

Liksom i musiken finns det även solister i dansen. Danssolo kan göras vid många tillfällen då musiken och dansen framförs. Till exempel finns det ceremonier där stor det finns stark koncentration på solistiska inslag, både i musik och dans. Ofta kan detta ske vid stora fester eller föreställningar och gällande Sabar är det även vanligt på nattklubbar. Det finns även tillfällen där dans, musik och de solistiska insatserna är det dominerande. I Djembe kallas dessa tillställningar och ceremonier för Doundounbah (som också är namnet på en djemberytm, som spelas mycket under tillfället). I Sabar heter motsvarande Tannibér.

De solistiska inslagen i dansen kan också vara olika. Man kan improvisera eller göra ett inövat solo. Solo dansas ofta en och en men ibland kan det vara flera dansare som tillsammans gör ett danssolo. Solisten kan här följa personen som gör danssolot, genom att markera stegen på trumman. Eftersom danssolona oftast inte är bestämda i förväg utan improviseras, får också trumslagaren improvisera. Här skiljer sig Djembe och

Sabar något från varandra. I Sabar kan det gå till som beskrivningen ovan men här finns ytterligare en företeelse som förekommer under solon: *bakhs*, små trumrytmer som hela eller delar av ackompanjemanget kan spela samtidigt. Pape Seck, som är etablerad sabartrumslagare från Senegal, beskriver bakhs så att man i ”sabardans använder hela kroppen och gör kombinationer av steg till olika sabarrytmer. Stilen är graciös, stilfull och samtidigt kraftfull. Dansen och rytmen från sabartrummorna går hand i hand.” (Malmö folkuniversitet, 2013). Vid danssolo visar dansaren, med hjälp av kroppsspråk och kontakt med trumsolist och ackompanjemang, vilken bakh som han eller hon önskar och dansar därefter till den, improviserat eller förbestämt. Det finns flera hundra bakhs och nya skapas hela tiden. Detta är en specifik aspekt för Sabar som handlar om trender och mode i musiken. Solisterna vill kunna de nya bakhsen så snabbt som möjligt för att kunna vara ”inne”.

Både Djembe och Sabar är traditionella västafrikanska musik- och dansstilar. Båda grundar sig i kulturtraditioner som är kopplat till både historieberättande och som djembemusikern Lennart Hallström beskriver används ”till att ackompanjera vardagssysslor, ceremonier och dans” (Hallström, 2003). Rörelserna hör alltså från början ihop med vardagens arbete och rörelser. Detta stöds även av dansaren Lisa Janbell som säger att ”dessa danser är utifrån dess traditionella rörelsemönster skapade till olika djemberytmer” (Janbell, år okänt). Sabardansaren Sara Galans beskriver att ”Sabar är Wolof folkets traditionella dans- och trumtradition.” (The Gambia, 2012) Rörelserna kommer alltså i båda kulturerna ifrån det traditionella rörelsemönster människorna har haft i de olika kulturerna. Stilarna skiljer sig dock mycket åt. Djembe är mycket mjukare än Sabar. Djembetrummor har inte lika distinkt ljud och låter mycket rundare än vad sabartrummor gör. Sabartrummor har starka diskanta läten. Detta speglar sig även i dansen. I Djembedansen används mjukare rörelser med mycket tyngd ner mot marken medan sabardansen präglas av starkare och mer accentuerade rörelser:

Sabar är väldigt glatt och trixigt, lite flörtigt ibland också. Dans av uttryck som använder praktiskt taget alla delar av kroppen. Armar, ben, ögon. Sabar består av kombinationer av rörelser och steg som är mindre vägt ner mot marken än andra stilar. Dansen har mer betoning uppåt från marken och mycket höftvridningar, hopp, armsvägande rörelser och höga knälyft. (Galan, The Gambia, 2012)

Skillnaden på djembedans och sabardans är alltså att sabardansen har mer betoning upp från golvet och marken medan djembedans går ut på att man ska känna tyngden mot golvet/marken. Sabardansen är mer trixig och en aning teatral medan djembedansen är nedåtriktad och mjuk.

### ***1.5 Arbetets uppbyggnad.***

I andra kapitlet presenteras litteraturen som används i studien. Därefter följer ett metodkapitel där jag presenterar de metoder jag använt mig av. Här kommer också informanterna och min relation till dessa att presenteras. I kapitel fyra presenteras resultatet och de resultatanalyser som gjorts. Slutligen kommer litteratur, resultat, analys och egna erfarenheter bindas samman i ett diskussionskapitel.

## 2. Litteratur

I följande kapitel presenteras den litteratur som valts ut för att belysa forskningsfrågan. I texten berörs begrepp som kulturell identitet, teman som hur samhällsnormer påverkar musikutövande och undervisning samt om hur människor brukar kultur. Slutligen beskrivs de olika samband som finns mellan musik och dans.

### *2.1 Samhälle, kultur, identitet*

Människor växer upp i olika samhällen och miljöer med varierande förutsättningar. Det mesta omkring oss påverkar oss som människor. Mat, människor, regler, normer, utomhusmiljö, inomhusmiljö, musik och dans är exempel på starkt bidragande faktorer till den identitet vi formar (Sæther, 2003). Pripp (2005) beskriver att människans identitet har två sidor. Mellan dessa två sker ett möte, vilket sedan kommer att bli identitetens helhetsbild. Ena sidan av identiteten kallas objektiv identitet och uppkommer ur det man tror att andra ser och tycker om en som objekt i omvärldens ögon. Den andra sidan av identiteten är den man själv upplever sig vara, alltså den subjektiva identiteten. Agerandet utgår sedan ifrån en kombination mellan de båda. Exempel: Om en person tolkar att omgivningen upplever denne som arrogant medan den subjektiva identiteten säger att han eller hon är ödmjuk påverkar det sättet att agera utåt då personen i fråga försöker kompensera arrogansen. Det handlar, som i exemplet ovan, om att den objektiva identiteten ska spegla den subjektiva identiteten (Pripp, 2005).

Kulturella sammanhang kan skilja sig mycket från varandra och människor skapar sig individuella kulturella identiteter (Hofvander Trulsson, 2010). En människa vistas ofta i flera kulturella sammanhang och kan därför ha flera kulturella identiteter. En person kan som spela i olika band, där bandens genrer eller normer till exempel skiljer sig ifrån varandra. Personen i fråga har då en kulturell identitet i varje band (Hofvander Trulsson, 2010). Ett exempel på kulturell identitet från Gambia beskrivs i Sæthers avhandling (2003). En Jali är en person som föds till musiker och tillhör folkslaget mandinka<sup>4</sup>. För

---

<sup>4</sup> Mandinka är den största etniska gruppen i Gambia.

en Jali handlar stora delar av livet om att befästa sin identitet som en Jali. Pojkar och flickor har olika roller i Jalikulturen. Normalt sätt skickas de unga manliga familjemedlemmarna iväg för att lära sig av en mästare (Sæther, 2003). Där stannar han hos sin mästare under flera år, för att lära sig specifika traditionella sånger, historier och namn på kungar och krigare. När lärlingsperioden är över får han sedan ge sig ut på vägarna för att pröva sina vingar. Klarar han att försörja sig som musiker på egen hand, med hjälp av det mästaren lärt honom, är han en Jali (Sæther, 2003). De unga kvinnliga medlemmarna av Jalifamiljen får istället ofta lära sig de traditionella sångerna och historierna genom sina mor- och farföräldrar i hemmet. Förutom att föra detta vidare kan de sedan uppträda på fester och ceremonier. Samma typ av tradition finns i många delar av Västafrika, till exempel i wolofkulturen där motsvarande traditionsbärare kallas för grioter (Sæther, 2003).

Vår biografiska bakgrund har en inverkan på vem vi är. Enligt Hofvander Trulsson (2010) förstärker musiken biografien och förmedlar en känsla av ursprung för de människor som utövar denna. Musik kan alltså fungera som en identitetsmarkör. Även enligt Sæther (2003) är musiken en viktig komponent för den kulturella identiteten. Sæther (2002) lyfter in ytterligare en aspekt av vår identitet, där hon upplyser om hur andra människors förväntningar påverkar oss.

Music, and certainly folk or traditional music, is an extreme marker of identity. The reason for this extreme position is that it is a part of our presumption on collective expression. Music is used as a collective marker of identity and each group is supposed to have its own specific way of expressing its culture. Africans, for example, are expected to drum and dance to express themselves. (Sæther, 2003, s.44).

Folkmusik kan alltså vara en kulturell markör och människor har en tendens att förvänta sig vad människor ifrån olika kulturer ska spela (Sæther, 2003). Detta stödjer Pripp (2005) som nämner att det finns en stor skillnad mellan den upplevda/subjektiva identiteten och den objektiva identiteten.

Sæther (2003) menar att eftersom olika folkmusikgenrer alltmer sprider sig över hela världen blir det också allt vanligare att musiker, oberoende av var de har sin geografiska hemvist, själva väljer vilken typ av musik de vill spela. Detta innebär således att musiken tas ur sin ursprungskontext. Det är därmed inte säkert att de spelar det som



eventuellt förväntas av dem. När musiken tas ur sin kontext kanske betydelsen av epiteterna också förändras. Är en Jali fortfarande en Jali när han spelar tillsammans med västerländska musiker inför en västerländsk publik? I detta sammanhang menar Sæther (2003) bland annat att musiken kan fungera som en kulturell markör och symbol i det avseendet att det kan föra människor samman. Detta hävdar även Hofvander Trulsson (2010) som menar att "Musik är nyckeln till identitet eftersom den erbjuder både känsla av jag och de andra, både på en individuell och kollektiv nivå" (Hofvander Trulsson, 2010, s.12). Genom att musiken stärker den egna identiteten och hjälper till att förstå andras identiteter kan musiken vara ett medel för att bygga broar mellan människor och sammanhang.

## ***2.2 Samhälle och Musik***

Broch (2010) har skrivit om hur ett samhälle i Västafrika kan vara beroende av musiken, dansen och dess traditioner för att fungera. Studien är gjord i en liten by, Njawara, som ligger i Gambia. Broch (2010) beskriver den funktion musiken och dansen har för människorna i byn:

Ur det perspektivet jag upplevt Njawara fungerar musiken som ett sammanhållande kitt för byn. Musiken är ett sätt att kommunicera och umgås och det finns med på så naturliga sätt i vardagen för många. Musiken tillför massor, bland annat gemenskap, glädje, underhållning, arbete, försörjning, drömmar och hopp. Utan musiken, utan trummorna och dansen skulle Njawara vara något helt annat. (Broch, 2010, s.30).

Musiken och dansen har alltså en inverkan på alla invånare, så väl barn som vuxna, och därmed på byns identitet. Broch (2010) hävdar att musiken och dansen är det sammanhållande kittet för Njawara.

I det svenska samhället har musiken och dansen generellt andra betydelser för både samhället och människorna än det har i Guinea, Senegal och Gambia. Likaså är Sverige mer åldersskiktat än dessa länder. Exempel på detta är att vi här har musik- och kulturskolor för barn och unga. Hofvander Trulsson (2010) har undersökt hur de svenska musik- och kulturskolorna rekryterar elever, och visar att de flesta av barnen i musikskolan kommer från ungefär samma hemförhållanden. Detta beror bl.a. på hur musikskolan informerar om sin verksamhet och till vem man riktar sin information vid

rekrytering. Musik- och kulturskolor i Sverige tenderar att rikta sig till föräldrar med viss typ av kunskap. T.ex. kan kursbeskrivningen innebära att läsaren måste ha en hög läs- och skrivförståelse inom det svenska språket eller vara insatt inom musik och kultur för att förstå innehållet av informationen. Det innebär enligt Hofvander Trulsson (2010) att människor som inte har den kunskapstradition skolorna uppmuntrar inte heller söker sig dit. Sammanfattningsvis säger hon att detta innebär att kulturskolan får en ”roll som reproducent av medelklassnormer där akademisk och konstnärlig bildning går hand i hand” (Hofvander Trulsson, 2010, s.26). Hon nämner även att musikskola och kulturskola i Sverige inte behöver ha särskilt stora krav på närvaro och prestation av eleverna. Detta kan således resultera i att musik och dans inte alltid behöver ha så hög status, eftersom det nödvändigtvis inte behöver vara sammankopplat med musikalisk prestation.

### ***2.3 Undervisningstraditioner***

Det finns olika undervisningstraditioner runt om i världen. Sæther (2003) behandlar den muntliga undervisningstradition som råder i Gambia. Undervisningen sker genom tal, uttryck och förebilder och förvaltningen genom hörsel och minne. Det är en muntlig tradition. Detta till skillnad från den svenska skolan, som har en mer teoretisk undervisningstradition. Sæther (2003) menar att organiserad musikundervisning i västvärlden oftast baseras på notläsning och lärande kring musikteori. Detta påstår även Lilliestam (2006) som menar att musikpedagoger i västvärlden gärna använder sig av musikteoretiska termer och uttryck, något som även ofta gäller människor som inte håller på med musik. Det har därmed blivit ett generellt sätt att tala och skriva om musik på. Jeffrey (1992) skriver att oavsett om undervisningstraditionen är muntlig eller skriftlig är huvuddefinitionen av musik hos människorna någonting vi hellre lyssnar till eller spelar snarare än någonting vi läser och skriver. Att anteckna och notera har emellertid i västvärlden blivit en norm vilket i vissa sammanhang kommit att bli ett handikapp (Sæther, 2003).

Lärandet kan enligt Lilliestam (2006) delas in i två huvudkategorier: det *informella* lärandet och det *formella* lärandet. Folkestad (2010) beskriver att det formella lärandet sker i undervisning eller under föreläsning och leds av den vi kallar "lärare". Det formella lärandet kan också ske genom att läsa kurslitteratur. Den formella kunskapen

är sedan den som konkret kan redovisas och formuleras (Folkestad, 2010). Enligt Lilliestam (2006) skulle det formella lärandet vara det många tänker på när de menar lärande överhuvudtaget:

Det jag här kallar för *formellt* lärande är vad många normalt menar med ”lärande” överhuvudtaget. *Formellt* lärande sker på basis av kursplaner och läroböcker. Noter är oftast ett självklart och grundläggande hjälpmedel för det musikaliska lärandet. Kunskapen förmedlas på lektioner från lärare till elev och läraren är auktoritet och den som vet bäst. Undervisningen är strukturerad med övningar och etyder ordnade efter svårighetsgrad. Efter genomgången undervisning får man ett betyg eller examensbevis, alltså papper på vad man kan. (Lilliestam, 2006, s.118).

Då både Lilliestam (2006) och Sæther (2003) berör att det svenska undervisningssystemet tenderar att handla mycket om teori och analys tolkar jag det som att denna undervisningstradition strakt kan kopplas samman med det formella lärandet.

Det *informella* lärandet äger rum i vardagslivet, är icke förutbestämt och behöver inte ledas av någon (Lilliestam, 2006). Folkestad (2010) menar också att denna kunskap är självvald. Det informella lärandet sker hela tiden och sker därför också parallellt med det formella lärandet, när det äger rum. Men enligt Lilliestam (2006) måste det ske spontant, direkt, förstrött och utan att vi tänker på att lärandet faktiskt äger rum för att det ska få kallas för informellt lärande. Folkestad (2010) menar att det så fort det finns en person som antagit sig en lärarroll heller inte kan finnas en informell lärandesituation. Däremot kan läraren bidra till att lärandet hos eleven blir informellt lärande genom att skapa situationer i klassrummet där eleverna själva får söka och finna kunskap (Folkestad, 2010).

Sæther (2003) påpekar att våra kulturer och traditioner ser olika ut beroende på i vilket land vi bor och att detta har stor inverkan på när människor från olika kulturer möts. Globalt sett finns det ett gap mellan de muntliga och skriftliga kunskapsvärldarna. Gapet mellan undervisningstraditionerna i Sverige och Västafrika kan dock enligt Sæther (2003) vara en illusion. Själva innehållet i undervisningen behöver nödvändigtvis inte skilja sig åt så mycket. Den klyfta som finns mellan muntlig och skriftlig kunskapstradition skulle åtminstone delvis kunna fyllas igen genom att de båda

kunskapsvärldarna möttes och bejakade varandras resurser (Sæther, 2003). I skolvärlden menar Hofvander Trulsson, 2010 att detta möte skulle kunna ske genom "interkulturell pedagogik". Denna handlar om strategier för hur man pedagogiskt kan möta alla elever som finns i skolvärlden (Hofvander Trulsson, 2010). En pedagogik som är interkulturell skulle på musikområdet, idealt sett, kunna innehålla både teori, analys och gehör utan att vara bunden till ett skriftligt tänkande. Pedagogiken ska alltså inte ha så stark förankring till den kultur där undervisningen sker att det hindrar lärandeprocessen för eleven. Däremot är det oundvikligt att undervisningen präglas av kulturen och traditionen där undervisningen äger rum (Hofvander Trulsson, 2010).

## ***2.4 Musik och Dans***

Det finns ett starkt samband mellan rörelse och musik menar Lilliestam (2006). Generellt menar han att musik helt skulle kunna vara kopplat till de ljud människor gör med kroppen. De ljud vi ger ifrån oss skulle i all enkelhet kunna vara musik. Likaså när vi lär oss musik och lyssnar på musik använder vi oss av kroppen på olika sätt menar Lilliestam (2006), exempelvis genom dans och minspel.

Rippe (2011) gjorde en studie i hur levande musik respektive inspelad musik påverkar dansen i dansundervisning. Hon observerade bland annat undervisningssituationer i dans där det fanns livemusiker till. Resultatet visade att det hade stor betydelse för inläring av dans när det var musiker med och spelade. Det blev ett samspel mellan dansare och musiker vilket ledde till ett möte mellan musiken och dansen som inte uppstått om det var en CD-spelare eller mp3-spelare som spelat musiken. Rippe (2011) berättar att det också hade stor betydelse för själva undervisningssituationen då det blev mycket lättare att anpassa både musik och dans efter varandra. Även om syftet var att undervisa i dans fick eleverna även förståelse för musiken och därmed fick de ett samband mellan rörelse och musik. Eleverna fick alltså en djupare förståelse både för musiken och dansen (Rippe, 2011).

Förståelsen för musiken är enligt Vernersson (2013) betydande för utövandet av musik. Ur ett pedagogiskt perspektiv kan man använda sig av Rytmikmetoden, som Rippe (2011) också observerat, för att nå detta. Rytmik handlar förenklat om att använda sig av kroppen som medel för att förstå och uttrycka musik (Vernersson, 2003). Att gå i

puls till musiken, klappa rytmer, analysera musiken, komponera rörelser till musik (koreografi) m.fl. är alla exempel på moment som kan användas för att förstå ett musikstycke. Genom att förankra musiken i kroppen kan det bidra till förståelsen för den på ett djupare plan. Metoden innebär därför att man jobbar mycket på golvet och ger möjlighet till att *uppleva - lära -förstå – MUSIK*” (Vernersson, 2013, s.103).

### **2.4.1 Ngoma, wún, nkwa**

Att det finns ett starkt band mellan musik- och danskulturen i den Västafrikanska musik- och danskulturen styrker Bjørkvold (2005). Swahili, som är det officiella språket i några av Östafrikas länder, har ett vidare begrepp för ”musik”, Ngoma. Ngoma är ett bantuord som ursprungligen betyder trumma, dans och fest, alltså något som har med musik att göra men samtidigt är mycket mer. ”Begreppets inre sammanhang är så speciellt att det inte går att isolera musiken i det” (Bjørkvold, 2005, sid 54). Bjørkvold (2005) menar också att andra afrikanska kulturer har samma helhetssyn på musik. I Kamerun betyder wún både sjunga och dansa och i Nigeria betyder nkwa sång, dans och lek. Kärnan är enligt Bjørkvold (2005) den samma i muntliga kulturer över hela världen. Det handlar om ett enhetligt begrepp, inte ett uppdelat. I den betydelsen kan man se Djembe och Sabar som exempel på Ngoma. Både Sabar och Djembe är dansgenrer, musikgenrer och namnen på de instrument som spelas i genren. De är musik- och danstraditioner som är sammanflätade med de kulturella traditionerna i ursprungskulturena.

## **2.5 Bruket av kultur**

När vi tittar tillbaka i musikhistorien och på hur musiken har förändrats och utvecklats finns det enligt Kaijser (2005) tydliga tecken på att ”vita människor” tenderade till att se ”de svarta musikerna” som bättre och mer ”på riktigt”. Främst talar han om popmusik och den tid då bland annat soulartisten Stevie Wonder trädde fram. I en artikel Kaijser (2005) presenterar står det att ”en av de vanligaste vanföreställningarna inom popkulturella sammanhang är att svarta artister gärna tillskrivs sväng, själ, ande, sexighet och närkontakt med det som kallas gatans puls” (Kaijser, 2005, s.173). Enligt Kaijser (2005) var det på så sätt genrenamnet ”soul” uppkom. I samma artikel berättar skribenten att vid musik på avancerad nivå talade man om ”vit musik”. Och där fanns ”sanningen” bakom musik, som teori, teknik och analys. Det tenderade alltså till att

synsättet blev att "vit musik" följde de musikaliska reglerna och därmed var på en avancerad nivå. Detta medan de "svarta musikerna" följde sin själ, vilket de "vita" uttryckte visst avund för. Men detta var enligt Kaijser (2005) inte sant, då det givetvis kunde ligga en extremt avancerad teknisk och teoretisk nivå även bakom soulmusiken. Det är historiskt men enligt Kaijser (2005) tenderar människor fortfarande till att tänka på det sättet. "Fascinationen inför svart kultur kan betraktas som en aspekt av exotism och primitivism och utgör ett viktigt inslag i såväl inom avantgardistiska strömningar inom måleri, musik och litteratur som i populärkultur." (Kaijser, 2005, s.175). Vi har en historia där svarta och vita har haft olika förutsättningar och där de vita människorna tagit makten över de svarta. Det har skett en stor förändring i världen och relationen från vita till svarta har enligt Kaijser (2005) gått ifrån att vara diskriminerande och nedvärderande rasistiskt till att rasismens projektioner (beteenden, känslor och sexualitet) istället kopplas till ursprung. Det är till det bättre, anser han, men fortfarande inte en neutral och jämlik relation. Detta innebär att kolonialismens stereotyper fortfarande präglar samtida kulturella processer (Kaijser, 2005).

Kaijser (2005) skriver att hyllningen till den primitiva och exotiska soulmusiken kan vara en reproduktion av ett samhälle som inte tidigare hyllat primitivism och exotism. Många skäms över det tidigare diskriminerande och nedvärderande rasistiska samhället som funnits i större utsträckning och vill istället hylla det primitiva och exotiska. Detta genom att omdefiniera och ge beskrivningar av musiken som man tror ska innebära att människor visar större respekt för musikerna (Kaijser, 2005). Innan jag fortsätter vill jag förtydliga att nästa författare, Kamara (2005), i delen nedan talar om Sverige och afrikansk musik och dans men också västvärlden och andra genrer. Nedan kommer dock endast det som rör Sverige och afrikansk musik och dans tas upp. Kamara (2005) skriver om hur människor i Sverige omdefinierar dans och musik, i detta fall afrikansk dans och trummor. Kamara (2005) visar ett flertal exempel på omdefiniering:

**Ex.1** En socionom på en skola i Örebro väljer att använda sig av djembetrummor för att presentera mångkultur för barnen. Genom att barnen får spela djembetrummor menar hon att barnen får se andra kulturer, vilket är viktigt för att bygga upp en bra värdegrund på skolan. Enligt Kamara (2005) blir detta en omdefiniering av djembetrummor. Från att vara ett västafrikanskt traditionellt musikinstrument och konstform med en historia

och funktion, blir det ett redskap för att sammanföra barn från olika kulturer och ett redskap för att bygga bättre värdegrunder.

**Ex.2.** På en dansskola beskrivs kursen Afrikansk dans som ”fysisk träning, psykisk träning, själslig träning där rörelserna är organiska och naturliga”. Här kan du alltså vara dig själv i rörelserna. Från att vara en danstradition och konstform med en historia och funktion beskrivs det som något hälsobringande.

**Ex.3.** I ett exempel där den afrikanska dansens historiska grund ska beskrivas, görs det med följande ord: ”Genom ritualer och myter speglade man människans förhållande till jorden och dess funktioner, härmade djuren och skapade en form som ligger till grund för oerhört mycket av dagens moderna musikkliv. (Kamara, 2005, s.193). Här görs en förenkling och hyllning av traditionen i samma mening. Förenkling i att dansens rörelsehistoria skulle vara grundat på en härmning av djuren och människans förhållande till jorden. Hyllning i den meningen att traditionen ligger till grund för dagens moderna musikkliv (Kamara, 2005). Omdefinieringen är enligt Kamara (2005) bunden till den svenska kontexten och säger mer om Sverige och väst än den gör om Afrika.

I alla ovanstående exempel menar Kamara (2005) att vi glömmer bort det som ligger till grund för den afrikanska dansen och musiken. Tradition och kultur men också att afrikansk musik och dans är en väletablerad konstform som oftast, i dess ursprungskultur utövas av erfarna musiker och dansare. Att människor vågar omdefiniera detta tror Kamara (2005) beror på att människor omedvetet känner att afrikanska dansen och musiken kan alieneras och omdefinieras utan att det finns en risk att bli ställd inför en upphovsrättsinnehavare, eftersom den afrikanska musiken och dansen inte har någon uttalad sådan. Det finns både för och nackdelar med detta menar han. Fördelen är vi kan känna oss fria i att bruka, inspireras och utöva andra musik- och danstraditioner och kulturer. Nackdelen är att vi riskerar att framställa andra kulturer som något annat än vad det egentligen är, utan att veta vad det är. I detta fall blir kultur då något som kan alieneras från sitt ursprung och omdefinieras. Något som kan plockas från ett ställe till ett annat.

Det ena behöver inte utesluta det andra. Man kan kombinera hälsofrämjande, teoretiska, analytiska behov och få uppleva primitiva och exotiska kulturer i samklang med

respekten till den verkliga tradition, kultur och kunskap som finns bakom afrikansk dans och trummor.

De behov som afrikansk dans och trummor uppfyller bör vara mer avgörande både för dess konstnärlighet och estetiska värde inte huruvida den är mer eller mindre civiliserad. Det enda rimliga är att uppfatta konstnären och konstnärskapen som något som har utvecklats här och nu, i Sverige och som en del av den svenska konstens utveckling. (Kamara, 2005, s.198)

Att använda sig av musik och dans ifrån andra kulturer, i detta fall afrikansk musik och dans, som drivkrafter i en utveckling av den svenska konsten skulle enligt Kamara (2005) vara ett sätt att nå kulturella möten av stort värde för både kulturerna. Detta skulle kunna utgöra en kombination mellan människors behov av att utöva musik och dans, respekt för andra kulturer och traditioner samt en väg till att inspirera av konstnärer från andra kulturer.

I en artikel i Skånska Dagbladet (2012) beskriver rytmikpedagog Anna Forsvall Lundmark skälen för att skapa möten mellan olika musik- och danskulturer och människor:

Många av de bästa musikerna har redan rest till västerlandet, eller Mali, så vi skulle lätt kunna hitta duktiga musiker att jobba med på närmare håll. Resan har ett större syfte menar Anna Forsvall Lundmark. – Alla parter har störst behållning av utbyte när detta sker "hemma hos" och i sitt naturliga sammanhang. Vi förstår så lite av varandra och behöver mötas där båda har hemmaplan. Genom att ta del av varandras kulturer förstärks vikten av eget arv och värden i sin egen kultur värdesätts och tas tillvara. (Skånska dagbladet 2012)

Det innebär att det enligt Anna finns ett värde i att möta musik- och danskulturer i sina egna ursprungskulturer. Likaså är det viktigt för de som ska föra vidare musiken och dansen, till människor från andra kulturer, att se deras ursprungskultur. Detta för att få ut det mesta av musiken och dansen enligt Anna. Det måste ske ett möte.



## 3. Metod

Denna studie är av kvalitativ karaktär och jag har använt mig av intervjuer vid insamlingen av data. Nedan följer en beskrivning av vilka metoder som använts för intervjuerna, hur intervjuerna genomförts, vilka kriterierna för val av intervjupersoner som funnits, etiska aspekter samt en beskrivning av hur jag gått tillväga med analys av resultat. Slutligen görs en presentation av informanterna och vår relation.

### *3.1 Kvalitativ forskning*

Enligt Kvale (1997) är den kvalitativa forskningens roll tolkande där studien varken är styrd, i den mening att frågorna som ställs eller undersöks under studiens gång endast är öppna för vissa svar. Den får heller inte vara helt eller icke styrd, i den mening att forskaren inte undersöker det studien avser att mäta. Den kvalitativa forskningen baseras på deltagarnas livsvärld och uppfattning av verkligheten utifrån studiens forskningsfråga. En kvalitativ studie kan utföras på olika sätt, till exempel genom observation och/eller intervju. Forskaren sammanställer informationen och tolkar det informanterna sagt i intervjuerna eller det deltagaren gjort under observationerna. Enligt Kvale (1997) skiljer sig den kvalitativa forskningen i vissa avseenden helt ifrån den kvantitativa. Inom kvantitativ forskning finns det standardtekniker och läroböcker ”som kan förmedla allmänt accepterade regler och riktlinjer vad gäller urvalsstorlek, formulering av frågor och svarsalternativ, kodning av svar, statistiska analysmetoder, signifikansnivåer och så vidare. Det existerar också standardiserade former för presentation av kvantitativa data i tabeller och figurer ”(Kvale, 1997, s.19). Skillnaden mellan den kvalitativa och den kvantitativa forskningen är enligt Krag Jacobsen (1993) att den kvantitativa forskningen avser att mäta kvantitet, som till exempel antalet medlemmar av en organisation. Detta medan den kvalitativa metoden ger möjlighet att få information om själva innehållet i organisationen.

Eftersom studien har sin utgångspunkt i människors upplevelser, erfarenheter och egna historier innebär det att intervjun som metod i den kvalitativa, tolkande forskningstraditionen är naturlig för denna studie.

### ***3.2 Intervju- metodologiska överväganden***

För att veta vilka tillvägagångssätt inom intervjumetoder som passar denna studie bäst har jag gjort en del metodologiska överväganden. Gruppintervju är en av de metoder som övervägts vilket jag dock valt bort tidigt i processen eftersom jag, i denna studie, inte vill att intervjupersonerna ska påverkas av varandra. Enligt Thomsson (2002) finns det fördelar med gruppintervju och gruppdiskussion. ”Personer som intervjuas bygger tillsammans upp sitt berättande i ett samspel med varandra” (Thomsson, 2002, s.71). Hon menar också att kunskapsmötet mellan deltagarna kan vara värdefullt då samtalet mellan flera kan locka fram aspekter som inte uppkommit i enskild intervju. Enligt Krag Jacobsen (1993) finns det dock en risk att en av intervjupersonerna intar rollen som initiativtagare. Denna talar när det uppstår paus eller när de andra tänker och är ofta den som svarar först och förefaller därmed att få en dominant roll i gruppen. Intervjupersonerna kan också anpassa sina svar efter vad de tror att de andra intervjupersonerna tycker eller vill höra. Ju fler intervjupersoner som närvarar desto viktigare är det därför att intervjuaren är noggrann med balansen: ”intervjuaren blir desto mindre av utfrågare och desto mer av en slags ordförande” (Krag Jacobsen, 1993, s.158). Jag tror att det i mina intervjuer hade kunnat bli intressanta diskussioner med fina resonemang och där intervjupersonerna hade samlats kring intressanta teman och det finns fördelar med gruppintervjuer men riskerna och nackdelarna var större denna gång eftersom jag ville komma åt de individuella uppfattningarna.

En annan metod som har övervägts är att innan intervjun ägde rum ge ut intervjufrågorna och information om intervjun till informanterna, för att dessa i förväg skulle fått möjlighet att förbereda sina svar. Jag bestämde mig dock för att inte göra detta då jag bedömde att samtliga informanter som kunniga musiker och dansare inom Sabar och Djembe som hade lätt för att tala fritt. Att förväg ge frågor och information tror jag skulle kunna ha lett till att deras svar hade kunnat bli anpassade efter vilka frågor de visste skulle komma och att de därmed hade blivit hindrade ifrån att säga det de först kom att tänka på.

### ***3.3 Kvalitativ Intervjumetod***

Syftet med den kvalitativa intervjun är att tolka intervjupersonens verklighetsbild och

uppfattning av saker och upplevelser (Kvale, 1997). Det innebär att intervjuaren måste skapa en situation där denne är öppen för vart intervjun kan leda. Det får alltså inte finnas någon direkt styrning av intervjuaren under intervjun. Intervjupersonen ska inte känna sig styrd eller hämmad utan ska kunna tala utifrån de tankar och associationer som den får. Dock ska intervjun enligt Kvale (1997) inte heller vara icke-styrd. Den ska kretsa kring forskningsfrågan och ha som mål att få material till studien. Det är därför viktigt inom den kvalitativa intervjun att intervjuaren är lyhörd för förändring och anstränger sig för att erhålla nyanserade beskrivningar av olika aspekter av den intervjuades livsvärld. Jag använde mig under samtliga intervjuer, av reflexiv intervjumetod (Thomson 2002) som huvudmetod. En närmare beskrivning av den reflexiva intervjumetoden följer nedan. Under intervjuerna tolkade jag informanternas svar öppet, inför informanterna, och de fick möjlighet att kommentera eller justera min tolkning om de så önskade.

Krag Jacobsen (1993) belyser problematiken kring att vi bara ser världen med våra två ögon, och tolkar den därmed efter vad de två ögonen ser. Detta gäller såväl förutfattade meningar om företeelser som om andra människor. Vissa av oss antar att människor i kostym jobbar som bankdirektör eller mäklare eller för att dra en tydlig parallell med denna uppsats; antagandet om att människor från Afrika spelar djembetrummor. Det är därför viktigt att som intervjuare vara särskilt kritisk ”inför de föreställningar som kan dyka upp i ens medvetande om intervjuobjektet” (Krag Jacobsen, 1993, s.73). Detta innefattar även de personer man redan känner då det givetvis kan förekomma förutfattade meningar även gentemot dem.

Ytterligare en aspekt som Krag Jacobsen (1993) lyfter fram är att vi ”när vi rent allmänt talar med en annan människa som vi inte känner, har vi en benägenhet att tro att denne har samma åsikter som vi själva har. Vi utgår alltså från att kommunikationen är symmetrisk.” (Krag Jacobsen, 1993, s. 71). Det är därför viktigt att ta reda på så mycket som möjligt om intervjupersonen innan en intervju. Jag valde därför att intervjua människor som jag redan känner ganska väl för att i intervjuerna kunna fokusera på ämnet och få så uttömmande svar som möjligt.

### ***3.3.1 Reflexiva intervjuer***

I den kvalitativa intervjun är det relevantt att hela tiden reflektera och tolka. Thomsson (2002) beskriver att *reflexion* är någonting som uppstår när det finns flera sätt att se på ett fenomen. I ett intervjusammanhang innebär det att *reflexion* är det som uppstår när man väljer att ifrågasätta någonting intervjupersonen sagt som kan ha olika innebörder eller betydelser. ”Den som gör en undersökning kan välja att reflektera eller acceptera” (Thomsson, 2002, s.37). Jag har valt att reflektera och aktivt använt mig av ett reflexivt tänkande under intervjuernas gång och således valt bort att acceptera. Själva tolkningsakten ”sker inom vissa ramar, där samhälle, tid, språk, kultur och normsystem tillsammans bestämmer vad som är rimligt och möjligt att tolka in i en händelse eller fenomen”(Thomsson, 2002, s.37). Det är därför viktigt enligt Thomsson (2002) att uppmärksamma att dessa aspekter finns med och därmed vara noggrann med att inte låta någon av ramarna dominera.

Förutom att det finns sätt för intervjuaren att förhålla sig till svaren denne får av intervjupersonen är det också viktigt att ha metoder för *hur* intervjupersonen ska känna sig fri att svara det den vill och känner. Kvale (1997), Thomsson (2002) och Krag Jacobsen (1993) skriver samtliga om *hur* man ställer frågor. I den kvalitativa forskningsmetoden bör man till exempel undvika ja- och nejfrågor samt slutna frågor. Att ställa ja- och nejfrågor kan hindra en person ifrån att tänka vidare, vilket är en betydande faktor för den kvalitativa intervjun. Om detta ändå skulle ske kan man använda sig av uttryck i form av ”berätta mer”, ”varför?” eller ”utveckla gärna”. Likaså skriver Thomsson (2002) att det är viktigt att ge intervjupersonen tillräckligt med tid att svara. Tar det däremot för lång tid, är det bättre att gå vidare och eventuellt gå tillbaka till samma fråga senare (Thomsson, 2002). Detta är speciellt viktigt att tillämpa i mina intervjuer då intervjupersonerna inte varit förberedda på frågorna i förväg.

## ***3.4 Studiens genomförande och tillvägagångssätt vid transkription***

Målet har varit att skapa en så avslappnad intervjumiljö som möjligt, så att informanterna skulle känna att de kan vara sig själv och tala fritt. Därför har intervjuerna skett vid olika tider, olika platser, hemma hos de, hemma hos mig eller

över skype, beroende på deras önskan. Intervjuerna spelades in med min Zoom<sup>5</sup>. Jag avlyssnade sedan intervjuerna för att därefter transkribera dessa. Efter transkriberingen lyssnade jag åter på intervjuerna och kontrolläste transkriberingen samtidigt. Under hela denna tid, både under första genomlyssningen och transkriberingen har jag parallellt skrivit ner de tankar och funderingar som uppstått under tiden.

Samtliga informanter använt sig fritt av sitt språk och sitt sätt att uttrycka sig. Detta innebär att transkriberingarna blivit ”pratiga” med en hel del upprepningar, extra mellanord, grammatiska språkfel osv. Jag har därför korrigerat språket i citaten, utan att ta bort betydelsen av citatet. Om en rörig formulering är väsentlig för resultatet har jag låtit denna vara rörig. Jag har tagit bort mellanord som liksom, alltså och typ. Jag har också korrigerat grammatik, till exempel har ”han går igår” skrivits ”han gick igår”. Jag inte ändrat på någonting som kan ha betydelse för innehållet i vad informanten sagt. Avsikten med korrigeringarna har bara varit att förtydliga vad informanten förmedlat.

### ***3.4.1 Förförståelse***

Min förförståelse för denna studie grundar sig i de personliga och kulturella möten jag haft under mina resor och i Sverige; där västafrikansk musik- och danskultur har stått i centrum. Mina resor är många och har ägt rum både i det ”vardagliga” Västafrika och det mer ”turistinriktade” Västafrika, vilket jag anser varit en fördel för denna studie. Jag känner till den Guineanska, Senegalesiska och Gambianska kulturen, traditionen och dess normer ganska väl och har därför haft möjlighet att göra medvetna val när det kommer till diskussioner och situationer. Med tanke på de kulturella skillnader och personliga möten som kan komma att synas i samtalen har det varit viktigt att tänka på att det kan förekomma missförstånd. För att motverka detta i intervjuerna har jag konsekvent försökt reda ut huruvida något är oklart genom att ställa följdfrågor och uppmana informanterna att utveckla sina resonemang kring intervjuernas olika teman. Allt informanten har sagt har mötts med nyfikenhet och intresse.

### ***3.4.2 Etiska aspekter***

Vetenskapsrådet (1990) har presenterat fyra forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning som jag efter bästa förmåga följt i mitt

---

<sup>5</sup> Zoom är en inspelningsapparat med ljudupptagningsfunktion

arbete med studien:

- Informanten ska informeras om syftet med forskningen.
- Informanten har rätt till samtycke för sin medverkan.
- Informantens privata uppgifter ska tas om hand med största respekt och obehöriga ska inte få tillgång till dem.
- Personlig data som rör informanten får endast användas för studiens syfte.

(Vetenskapsrådet, 1990)

Jag har tillämpat samtliga fyra principer med alla informanter. De fick innan intervjun veta vad intervjun skulle användas till, samtycka till att det som sades spelades in, skulle transkriberas och användas för syftet med denna uppsats.

### ***3.4.3 Studiens trovärdighet***

För att en studie ska vara trovärdig krävs det enligt Thomsson (2002) att den är valid. ”Om kunskap är valid är den giltig, hållbar och välgrundad” (Thomsson, 2002, s.31). Validitet nås genom att studien verkligen undersöker och mäter det den avser att mäta (Thomsson, 2002). Relevant för denna studie är vad traditionsförmedlare och traditionsbärare säger om vad som händer med Djembe- och Sabartraditionerna när de förflyttas till Sverige från Guinea, Senegal och Gambia.

En av svårigheterna när det rör sig om validitet och ett trovärdigt resultat i denna studie kan vara att mina erfarenheter påverkar undersökningen genom att jag antar, förmodar eller förutsätter att mina informanter syftar på något de i själva verket inte syftar på. Det är viktigt att vara medveten om att detta kan ske då det ökar min förmåga att från mina subjektiva uppfattningar skapa en rimlig distans.

Vid analysen av mitt material har jag försökt vara så saklig och objektiv som möjligt. En av de aspekter Thomsson (2002) talar om när det handlar om att skapa rimlig distans i intervjuer och till resultatet är att hela tiden argumentera, resonera och finna teori kring resultatet. Vid de tillfällen jag bedömt att företeelser är nödvändiga att belysa för denna studie har jag därför tillämpat dessa faktorer.

### ***3.5 Informanter***

Till denna studie har fyra intervjuer gjorts. Fem stycken informanter var förfrågade men en fick förhinder. Jag valde då att inte fråga en ny person om intervju. De fyra som har intervjuats bedömdes ha tillräckliga kunskaper inom de områden som jag valt att undersöka.

Jag har intervjuat personer jag känner ganska väl då antalet personer som har djup kunskap om Djembe och Sabar är relativt få och jag ansett att min kännedom om dem skulle leda till djupare diskussioner och samtal. Under mina intervjuer har jag haft stor användning för mina erfarenheter av att samtala med människor från olika kulturer och kontexter. Jag har strävat efter att anpassa mitt sätt att samtala på med ambitionen att ge dem möjligheter att tala fritt och öppet.

Nedan kommer kriterierna för val av informanter presenteras. Därefter kommer informanterna och min relation med dem presenteras. Slutligen kommer jag beröra de för- och eventuella nackdelar som finns med mitt val av informanter.

#### ***3.5.1 Val av informanter***

Valet av informanter gjordes enligt vissa kriterier.

Följande kriterier gällde för alla:

- Alla ska ha varit i Guinea, Senegal eller Gambia och spelat och/eller dansat sabar och/eller djembe
- Alla ska ha varit i Sverige och spelat och/eller dansat sabar och/eller djembe
- Alla ska ha viss erfarenhet av kursscenariot. Ur ett lärarperspektiv, elevperspektiv eller båda delar.

Informanterna valdes också utifrån önskvärda individuella aspekter som berör deras roller och funktioner inom Djembe och Sabar:

- En Svenskfödd informant som är traditionsförmedlare, traditionsutövare och/eller utövare inom Djembe/Sabar spel samt eventuellt också dans.
- En Svenskfödd informant som är traditionsförmedlare, traditionsutövare och/eller utövare inom Djembe/Sabar dans samt eventuellt också spel.
- En informant som är traditionsbärare från Guinea, Senegal eller Gambia

som spelar samt eventuellt också dansar.

- En informant som är traditionsbärare från Guinea, Senegal eller Gambia som dansar samt eventuellt också spelar.

### ***3.5.2 För- och nackdelar med tillvägagångssätt och val av informanter***

Jag vill i denna del belysa både för- och nackdelar med att ha erfarenhet av ämnet som utgör grunden för det som ska bli en undersökning och en forskningsfråga och där metoden är intervjuer. Denna studie handlar om den västafrikanska musiken och dansen. Fördelarna med min förförståelse för musiken, dansen, språket och vissa normer och kulturella skillnader är att detta i hög grad kan underlätta när informanterna talar om företeelser som rör dessa företeelser. Förförståelsen gör att intervjupersonerna inte behöver förklara sig utan får möjlighet att tala fritt. Dock tror jag att det också kan vara en nackdel att ha denna erfarenhet och kunskap då det också betyder att man länge själv reflekterat och funderat kring de olika frågorna som tas upp i studien. Det finns en risk, tror jag, att jag styr intervjuerna åt de håll jag är van att tänka åt. Det kan även finnas en risk att jag anser mig förstå vad informanterna menar och därigenom förutsätter att informanten menar vissa saker grundat på mina förkunskaper.

Det kan även finnas nackdelar med de personliga relationerna som har funnits mellan mig och informanterna. Informanterna känner mig och känner till mina tidigare åsikter vilket kan leda till att de styr sina svar efter vad de tror jag vill höra. Jag som intervjuar kan omedvetet undvika vissa frågor jag funderar över, för att jag antar att informanten kan känna sig obekvämt, vilket leder till att jag inte får svar på alla mina frågor. För att undkomma detta har jag valt informanter som jag bedömer vågar säga vad de tycker även om de tror att jag inte håller med. Jag har också valt att informera informanterna om att jag vill höra deras berättelser och tankar samt visat mitt intresse för att se företeelser med nya infallsvinklar. Jag har i bästa mån försökt undvika att falla in i gamla mönster angående åsikter samt försökt undvika att bli alltför känslösamt engagerad i de personliga mötena. Jag har aktivt använt de här nämnda aspekterna både som ett förhållningssätt under intervjuerna och som en tolkningsram inför resultat/diskussion.

### ***3.5.3 Informanter***

Av de fyra informanterna är två från Sverige och två kommer från Västafrika.



De svenska som fortsättningsvis kommer kallas Lukas och Iris, fick på plats, innan intervjun började, höra frågorna och fundera lite över dem i ett par minuter. De fick också veta lite mer ingående vad arbetet handlar om, vilka de övriga informanterna är och varför just de var tillfrågade. Förutom att jag känner båda två sedan innan och bedömer att de är intressanta för min undersökning uppfyller de också följande av ovan nämnda kriterier:

- Lukas spelar både djembetrummor och sabartrummor
- Iris dansar både djembedans och sabardans
- Båda har varit i Västafrika och spelat/dansat
- Båda har erfarenhet av kursscenariot både här och i Västafrika
- Båda är svenskfödda traditionsförmedlare och traditionsutövare

#### **En kort beskrivning av Iris och vår relation:**

Iris är utbildad inom folkhälsa och har under många år dansat olika typer av danser. De senaste åren har hon dansat mycket västafrikansk dans. Hon har varit i både Guinea och Senegal, främst Senegal, dit hon åkt för att dansa. Vi började dansa djembedans tillsammans för några år sedan och har sedan dess träffats privat samt varit i Senegal tillsammans. Iris är vald utifrån att hon huvudsakligen dansar och inte spelar, att hon under en längre period dansat intensivt och för att hon har varit i både Guinea och Senegal.

#### **En kort beskrivning av Lukas och vår relation:**

Lukas är yrkesverksam utbildad klassisk slagverkslärare men utövar även andra genrer. Lukas och min bekantskap började efter att han hade varit i Gambia på dans- och spelkurs med Musikhögskolan i Malmö. Därefter tog vi kontakt och började spela tillsammans. Därefter anordnade vi en danskurs tillsammans, jag ledde dansen Lukas ackompanjerade på djembetrummor. Vi har sedan varit i Senegal och Gambia, där vi spelat och dansat tillsammans. Jag och Lukas står varandra nära och har därför samtalat en hel del om Djembe och Sabar.

Ali och Fallou, som de andra två informanterna kommer kallas i arbetet, kommer ifrån Västafrika. De fick innan intervjuerna veta vad studiens huvudfråga är: *Vad berättar förmedlare av de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar om*

*sina möten med publik och elever i Sverige?* De fick också veta vilka de andra informanterna var. Tanken med intervjuerna var att informanterna skulle tala fritt och dra de paralleller de ville och kände.

Förutom att jag känner Ali och Fallou privat och bedömer att de är intressanta för min undersökning så uppfyller de följande kriterier:

- Fallou är professionell djembespelare
- Ali är professionell sabardansare
- Båda har erfarenhet av ”kursscenariot” både i Sverige och i Västafrika
- Båda är traditionsbärare från Västafrika

### **En kort beskrivning av Ali och vår relation:**

Ali är professionell dansare från Senegal. Han kommer ifrån en griotfamilj<sup>6</sup> och har därmed växt upp i en miljö där musik och dans är en del av vardagen. Han har tillsammans med sin dansgrupp från Dakar turnerat i Europa och han vistas för tillfället i Malmö och undervisar i sabardans. 2009 var jag i Senegal under 3 månader, då lärde jag känna Ali. Vi umgicks dagligen och kom varandra nära. Vårt gemensamma språk är franska, som vi båda behärskar men inte har som huvudspråk. Vi har tillsammans utvecklat ett sätt att kommunicera på och talar franska men med dålig grammatik och vissa ord har inte samma betydelse som de kanske har i en ordbok. Exempel på detta är tu- på franska eller you- på engelska, som båda betyder du på svenska. Tu och you kan både betyda han, hon, den, det, du och jag. Min översättning av vår intervju är därför grundad på detta och inte på ett franskt-svenskt lexikon. Jag valde att göra denna intervju tidigt i studiearbetet. Detta för att Ali inte varit i Sverige så länge och precis i arbetets inledning skulle han börja med veckoklasser i Sverige, där han skulle träffa människor som är insatta och sugna på att diskutera och tala. Jag ville inte att det skulle påverka hans tankar och åsikter för mycket.

### **En kort beskrivning av Fallou och vår relation:**

Fallou är professionell f.d. dansare och numera musiker och djembespelare, från Guinea Conakry. Fallou kom till Sverige 1968, 25 år gammal, då han kom hit för att spela och turnera med sin grupp. Han stannade i Sverige, är numera svensk medborgare och bor

---

<sup>6</sup> En griotfamilj är i wolofkulturen det som motsvarar Jalifamilj i mandinkakulturen. Se sid.16

sedan dess i Malmö. Fallou har i alla år arbetat som professionell djembespelare och lärare i Sverige och gör så fortfarande. Jag lärde känna Fallou när jag var 12 år, samma år som jag gjorde min första resa till Guinea Conakry. Jag och de andra ungdomarna i min djembegrupp, åkte och spelade med honom och hans kollega när de höll dansklasser i Sverige. Sedan dess har vi träffats mycket och kontinuerligt, spelat tillsammans, haft workshops tillsammans samt träffats på olika tillställningar.

## 4. Resultat

I detta kapitel redovisas intervjuerna med utgångspunkt från studiens frågeställning: *Vad berättar förmedlare av de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar om sina möten med publik och elever i Sverige?*

För att få ett så uttömmande svar som möjligt har jag både under intervjuerna och sammanställning av resultat använt mig av följande riktlinjer och underfrågor:

- Informanternas bakgrund till musiken och dansen.
- Hur ser den västafrikanska musik- och danskulturen ut?
- Hur påverkas Djembe- och Sabartraditionerna beroende på om de utövas i sin ursprungskultur eller i Sverige?
- Skiljer sig undervisning och förmedling av dessa traditioner åt beroende på var de genomförs?
- Vilken betydelse får eventuella skillnader i undervisning för musiken och dansen?

Resultatet presenteras under liknande rubriker som använts i litteraturkapitlet. Vid de tillfällen då samma fråga har ställts till flera av informanterna kommer detta presenteras som en fråga med svar. Informanterna har även oberoende av varandra berättat om liknande erfarenheter vilka också kommer presenteras i detta kapitel.

### ***4.1 Samhälle, kultur, identitet***

I följande avsnitt presenteras informanternas syn på hur samhällsstrukturer, traditioner och kulturer påverkar vår identitet och därmed vårt utövande av musik och dans.

#### ***4.1.1 Samhällets normer, förutsättningar och dess påverkan på musiken och dansen***

Två av informanterna, Iris och Lukas, belyser aspekter som berör de olika samhällenas strukturer och hur dessa kan påverka musiken och dansen på olika sätt.

**Iris:** Iris berättar om sina erfarenheter kring de förutsättningar hon upplevt finns i den svenska samhällsstrukturen i jämförelse med den som finns i Guinea, Senegal och

Gambia. Hon berör de aspekter som hon menar kan uppstå som problematiska och nämner de som ”kreativa hinder”:

- Det är inte tillåtet att använda offentliga platser på samma sätt i Sverige som det är i Guinea, Senegal och Gambia. I Sverige får man inte bara ”gå ut på gatan och dansa”.
- Följderna till att det i Sverige kostar att hyra lokal och anställa en lärare är att endast de betalande finns i lokalen. Det blir inte tillgängligt för alla. Likaså tenderar pengaintresset till att ligga som grund för ett vinstintresse för utövandet av dans/ musik.
- I Guinea, Senegal och Gambia är det en stor del av det vardagliga samhället att dansa och spela musik. På ett helt annat sätt än vad hon upplever att det är i Sverige. Det menar Iris leder till att det inte behövs läggas ner tid och pengar på reklam för att människor ska komma och dansa och spela i Guinea, Senegal och Gambia eftersom ”Det händer i alla fall”.
- Tidsaspekten är viktig. Mycket ska ske inom en viss tidsram i Sverige.

**Lukas:** Lukas problematiserar också frågan om tid och tar som exempel att man i Sverige inte får låta för mycket mellan klockan 22.00- 07.00 i sin lägenhet. Han upplever att tiden är en av faktorerna till att det inte känns lika lätt och lika tillåtande att spontant utöva musik i Sverige. Han upplever att allmänheten i Senegal och Gambia ser utövandet av musik och dans som nödvändigt vilket gör det mer statusrelaterat än han upplever att det är i Sverige. Dessa faktorer menar han bidrar till att vi har olika förutsättningar för utövandet av musik och dans i våra olika länder.

Min analys av Iris och Lukas resonemang är att de känner att det finns olika förhållningssätt till tid i Sverige i jämförelse med i Guinea, Senegal och Gambia. Iris menar att dansen inte finns inom den svenska vardagliga tidsramen utan att den måste finnas som en inplanerad hobby. Likaså menar Lukas att musicerandet måste ske inom en viss tidsram i Sverige. Både Iris och Lukas nämner att strukturer och förutsättningar i kulturerna påverkar musicerandet och dansandet på olika sätt. Jag analyserar även deras resonemang som att musik och dans i Guinea, Senegal och Gambia är mer kopplat till vardagliga situationer vilket naturligt leder till att det blir mer tillåtande att utöva musik

och dans där.

#### ***4.1.2 Är det möjligt att flytta hela musik- och danskulturen?***

Under intervjuerna ställde jag frågan: *Tror du att det är möjligt att ta hela Sabar- och Djembekulturen till Sverige?*

**Ali:** Ali använder sig av hans och min relation och gemensamma upplevelser som ett exempel i detta resonemang. Han berättar att jag kom dit utan att känna till Senegal, vi umgicks och han visade mig runt. Detta menar han ledde till att jag kom till platser som jag kanske inte kommit till på egen hand. ”Vart vi än gick så talade vi om saker som vi kom att tänka på. Vi talade om platsen och om saker som hände där. Jag berättade om området och människorna där”, säger Ali. Ali fortsätter med att berätta att det var så han gjorde när han introducerade Sabar för mig. Han visade, talade och tog med mig på konserter och ceremonier. Vi talar vidare om det och Ali fortsätter:

[...] och sen är det ju det jag berättade med historien om att det är lång historia, med min mormor och familj och människor långt tillbaka som påverkat kulturen. Och i Sabar bär vi ju inte vanliga jeans och t-shirt utan speciella danskläder. Tjejerna har kläder av vaxtyg - fina kläder. Det är den riktiga, kulturen. Så det handlar om det också. Kläderna, att man har riktiga kläder.

Som ett mer konkret svar på min fråga angående om det var möjligt att ta hela Djembe- och Sabarkulturen till Sverige svarar han följande:

Då får ni köpa mycket, det är traditioner, på riktigt. . . Det är möjligt men just nu är Senegal väldigt annorlunda från er kultur. Det är den nya generationen i så fall, och den nya generationen i Senegal, och alla andra nya generationer: kineser, amerikaner - alla. Men just nu är det annorlunda, eftersom vi fortfarande har den gamla kulturen från våra förfäder. Kulturen, traditioner, den riktiga kulturen. Men när man tittar tillbaka i tiden så ser också annorlunda ut. Nu är det annorlunda, de nya generationerna ändrar på saker.

Enligt min analys menar Ali att det är svårt att flytta hela sabarkulturen till Sverige eftersom Sabar i Senegal innefattar den gamla kulturen med traditioner från förfäderna. Eftersom Ali blandar in både kläder, historia och tradition pönerar jag att han menar att allt detta är en del av Sabar och att ska den traditionella västafrikanska musiken och dansen komma till Sverige, så som den utövas i Senegal, måste hela paketet med, vilket han då uttrycker kan bli svårt. Men han säger också att den nya generationen har börjat

ändra på saker i Senegal vilket gör att Sabar ser annorlunda ut idag. Jag ponerar att han här menar att Sabar i Senegal också står inför den nya generationens förändringsprocesser och att det också påverkar vad som sker i förflyttningen.

**Iris:** Iris beskriver en diskussion hon hade med några dansare som hon träffade på sin resa till Senegal. Dansarna var enligt Iris tolkning övertygade om att det inte är möjligt att ta Sabarkulturen till Sverige. De sa att ”även om många av oss migrerar och även om ni har bra trummisar och bra dansare som man kan samarbeta med kan man inte fortsätta utvecklas i Europa”. Detta var de övertygade om berodde på att ” i Afrika dansar man men i Europa arbetar man.” De förklarade att skillnaden var att man i Europa, hela tiden måste tänka på att få ut något ekonomiskt av dansen, tjäna pengar på den. Iris fortsätter att resonera kring det dansarna talat om angående det ekonomiska intresset:

[...] och det är kanske för att det finns mycket fler sammanhang där? Till exempel att man dansar när det är bröllop och vid fester. Det är integrerat i själva kulturen. Vi har ju inte en sådan danskultur att vi ställer oss upp och dansar så fort det händer någonting. Eller inte så självklart kanske. Då blir det mer under ordnade former, kanske under workshopsformer, under klasser eller liknande. Det blir hela tiden det här ekonomiska intresset, och jag kan tänka mig att det kan vara någonting som skulle vara i vägen.

Iris avslutar med att säga att hon själv inte heller tror att det är möjligt att ta hit den västafrikanska musik- och danskulturen i sin helhet.

Min analys av det dansarna sa i deras diskussion med Iris utgick ifrån hur det skulle bli om de själva flyttade och tog med sin musik och dans till Europa. Musiken och dansen skulle för de då bli ett arbete med ekonomiskt intresse och de skulle inte själva utvecklas inom den traditionella Sabaren. Jag ponerar att Iris menar att dansen för de senegalesiska dansarna därmed får ett annat värde och innebörd vid en förflyttning. Min tolkning är att Iris i och med diskussionen med dansarna återigen får en känsla av att musik och dans är en naturlig del av vardagen i Senegal. Samhälle, musik och dans är en helhet som kopplas isär när den förflyttas till Sverige.

**Lukas:** Lukas talar om noterad musik och musikteori. Han har växt upp i en miljö där musik spelas genom noter och där musikteori utgör en stor del av lärandet. Han menar att man analyserar och teoretiserar musiken mer i Sverige än vad han upplever att de gör

i Västafrika och tror därför att det kan vara svårt att försöka flytta hela Djembe- och Sabarkulturen till Sverige.

I och med att vi oftast får lära oss genom teori från början så finns det med oss på ett annat sätt. Det tror jag kan bli svårt vid en förflyttning. Jag tror att det blir två olika saker av musiken beroende på om det är teoretiskt eller muntligt baserat. Därför tror jag att det är svårt att ta hit det som finns där eftersom jag upplever att de mer bara spelar musiken där. Här lär man sig mer och spelar mindre. Även om det finns mycket gehörsbaserad musik här också så är det ändå inte samma sak.

Lukas tror alltså att det blir svårt eftersom våra förhållningssätt till utövandet av musik ser så olika ut i nuläget. Att förflytta en musik- eller danskultur till ett samhälle med helt andra traditioner rörande utövandet av musiken menar Lukas blir komplicerat.

Ali, Iris och Lukas svar visar att de har olika infallsvinklar på frågan. Detta ponerar jag beror på deras olika bakgrunder och förförståelser. Dock är de överrens om att en förflyttning av Djembe- och Sabarkulturerna, som de ser ut i sina respektive ursprungskulturer, blir svårt då bakgrund, förutsättningar och traditioner i de olika länderna ser olika ut.

## ***4.2 Undervisningstraditioner och lärandeprocesser***

I denna del av resultatkapitlet redovisas hur informanterna talat kring våra olika undervisningstraditioner i Sverige i jämförelse med Guinea, Senegal och Gambia. De talar utifrån egna erfarenheter och hur de själva lär sig bäst, hur de upplever att andra lär sig bäst och hur de själva undervisar, om de undervisar.

### ***4.2.1 Undervisningstraditioner***

**Lukas:** Lukas beskriver vid flera tillfällen att han upplever att många utövare i musik i det svenska samhället analyserar och teoretiserar sitt musicerande och lärande. Han menar att det också finns en tendens till att ofta bedöma musicerandet, om det är bra eller dåligt. Han belyser detta utifrån att han själv blivit skolad i en teoretisk, analytisk och bedömande miljö och har också därför enligt honom själv blivit självkritisk. Vidare belyser han samma aspekt men ur ett lärarperspektiv. Lukas berättar om sina elever. Han upplever att de analyserar och är rädda för att göra fel och säger att det till viss del kan bero på att han omedvetet påverkar eleverna i undervisningen.



Lukas beskriver vad han själv upplevt i Gambia och Senegal och menar att det finns en stor skillnad på hur man musicerar där och i Sverige. De spelar på gehör och enligt Lukas mer på känsla och han upplever att de inte är lika kritiska.

Istället för att gå i skolan och lära sig noter och därmed få den ingången som jag har fått, vilket är vanligt här i Sverige. De bara spelar rakt ut. Jag upplever att det finns en större marginal där kring vad som är rätt och fel. Här finns det så tydliga rätt och fel på något sätt, upplever jag. Det är möjligt att de gör det där också men jag har inte sett eller upplevt det.

Lukas berättar om sin Gambiaresa. Vid musikhögskolan i Malmö finns det möjlighet att välja en musik- och danskurs som äger rum i en by i Gambia. Där hålls det klasser i olika musik- och dansstilar från Västafrika, bland annat Djembe och Sabar. Efter hemkomst finns det möjlighet att delta i en fortsättningskurs på musikhögskolan i Malmö vilken Lukas gjorde. Kursen leddes av en svensk man, som varit i Gambia och spelat. Lukas berättar att läraren hade mycket och noterat material med sig. Han var noggrann med att visa var pulsen låg, vilken taktart de spelade i och hur pulsen i förhållande till rytmerna låg. Detta var lärarens tolkningar av musiken och Lukas berättar att läraren själv kallade det för ”ett upplevt fuskafrika”. Han beskrev att materialet och tillvägagångssättet var någonting han konstruerat hemma, efter sin resa.

Min analys är att läraren anammade metoder som är brukliga i Sverige när han lärde ut musiken. Metoder som puls och notation.

**Fallou:** Fallou menar att vi läser och skriver mycket i Sverige. Han berättar att de inte gör det på samma sätt i Guinea. Han väger för- och nackdelar med att teoretisera musiken. Han belyser att fördelarna med att skriva kan vara att vi kan läsa oss till vad vi ska göra och vi skulle ha glömt. Dock menar Fallou att vi först måste kunna det tekniska och den rytmiska grunden, vilket han menar att vi bara kan lära oss genom gehöret. Sen kan vi börja läsa. Annars menar han att det är svårt att utvecklas som musiker.

Min analys är att Lukas belyser de fördelar som finns i andra undervisningstraditioner inom Djembe och Sabar än den han själv lever i. Han är verksam inom musiklivet i Sverige men känner att det finns en del företeelser som hindrar honom ifrån att vara kreativ. T.ex. att han hela tiden måste förhålla sig till ett konkret material och inte bara kan spela ”på känsla”. Likaså ponerar jag att kursledaren Lukas hade i sin

fortsättningskurs menar att den ”riktiga” afrikanska musiken inte är noterad. Min tolkning är att han här använt sig av notation och struktur, metoder för att närma sig studenterna vid musikhögskolan när han undervisar i Sabar.

#### **4.2.2 Hur går lärandeprocessen till i Sverige?**

*Hur upplever du att lärandeprocessen går till här? Till Iris och Lukas har även följande fråga ställts: Hur gör du när du ska lära dig någonting eller hur upplever du att andra gör?*

**Fallou:** Fallou talar om att det är olika i Sverige och Afrika. Han börjar med att säga ” i Afrika läser vi ingenting”. Han säger att det kan finnas fördelar med att göra som vi i Sverige, att läsa och att tala om hur vi lär men han betonar också att det kan finnas nackdelar med det. ”Du kanske inte gör det rätt om du bara läser om hur du ska slå”.

Jag tolkar det som att Fallou menar att det är svårt att läsa sig till en slagteknik om någon inte först visat dig och låtit dig höra hur det ska låta när du spelar slaget.

Han talar också om att vi är olika och måste lära oss på olika sätt. Han talar om barn och fördelen med att undervisa barn.

De frågar hela tiden. De frågar sådana saker vuxna inte vågar fråga. Vissa barn är jätteduktiga. Man visar någonting och så förstår de det. Ett exempel är när vi var i Bjärred och undervisade under två dagar. De var fantastiska. När jag satt och talade och förklarade för dem, satt de och tittade och lyssnade vilket är mycket, mycket viktigt.

Eftersom Fallou först nämner att de inte läser och talar om hur de lär i Afrika gör jag en analys som innebär att Fallou anpassar sin undervisning efter vad han tror är bäst för barnen i Bjärred. Nämligen att tala och förklara det han gör. Jag tolkar också Fallous resonemang som att han dock tycker att man måste prova för att faktiskt lära sig, och att svenskar så gärna vill teoretisera och att vi tenderar att ”fastna uppe i huvudet” och inte bara ”provar oss fram tills vi hittar rätt”, som i detta fall skulle vara rätt ton<sup>7</sup> i trumman.

**Iris:** Iris beskriver hur hon gör när hon ska lära sig västafrikansk dans och sabardans. Hon berättar att hon först tyckte det var så svårt och att hon bara fick slänga sig ut och

---

<sup>7</sup> Både i djembe- och sabartrummor finns det olika toner. De nås genom att forma händerna på ett visst vis, slå på rätt ställe på trumman och genom rätt slagteknik med pinne – där sådan används.

härma, och försöka göra rörelserna efter bästa förmåga. Sammanfattningsvis beskriver hon sin lärandeprocess inom sabardans på följande vis: ”Jag försöker härma först, sen försöker jag göra rörelserna till mina och sist försöker jag använda mig av musiken.”

I intervjun med Iris talade hon om hur hon upplever att människor gör när de ska lära sig saker i Sverige. Hon tog som ett exempel upp att räkna i musiken. Hon menar att vi ofta är beroende av räkning och av ”att bli inräknade av läraren när vi ska göra en insats”. Hon säger också att bra musik är, ur lärandesynpunkt, när det finns livemusiker som är tydliga. ”Det är bra när det är stark volym så man känner pulsen i kroppen”.

Min tolkning är att Iris i sin lärandeprocess först utgår från rörelserna och dess mönster för att sist koppla på musiken. Eftersom hon nämner att volymen i musiken är viktig för henne när hon dansar tolkar jag att känslan för pulsen i kroppen och rörelserna är sammanflätade.

**Lukas:** Lukas berättar om sin upplevelse av att lära sig spela woloftrummor<sup>8</sup> i Gambia. ”Jag kände att jag fick gissa mycket men ändå fanns det saker att hänga upp rytmerna på för att förstå dessa.” Lukas menar att det underlättar för honom att veta var rytmen ligger i förhållande till pulsen, detta eftersom det är så han är van vid att lära sig musik.

Det enklaste är att få reda på var pulsen är någonstans innan man får lära sig hur man ska spela en trumrytm. I Gambia fick man använda uteslutningsmetoden och försöka förstå var pulsen var. Lite som att prova att känna pulsen på olika ställen i rytmen. När dansläraren klappade med så kanske man märkte sen att ”nej det är inte här pulsen ska vara, den ska ju vara där” ja där hon klappade den och då fick man ju testa det ett tag.

Som Lukas tidigare talade om menar han att vi i Sverige är mycket mer teoretiska och analytiska än han erfarit de är i Senegal och Gambia. Lukas menar att vi använder oss av skrift och läsning när vi anammar kunskap. Rörande musik och skillnaderna mellan det gambianska, senegalesiska och svenska samhället förklarar han är att vi ”lär oss mer och spelar mindre”. Detta menar han leder till att vi har fler begränsningar eftersom vi inte bara gör utan tenderar att ta vägen genom noter, teori, analys osv.

Min analys är att Lukas är medveten om att han själv analyserar och teoretiserar i

---

<sup>8</sup> Sabartrummor är woloftrummor. Woloftrummor är familjenämningen på trummorna, Sabar är genren.

huvudet. Därmed förhåller han sig till Djemben och Sabaren genom att själv göra om musiken till föremål för teori.

### ***4.3 Musik och dans***

Många av informanterna talade om att musik och dans hör ihop på olika sätt. Hur dansen förhåller sig till musiken och musiken förhåller sig till dansen var samtalsämnen som rördes vid under intervjuerna. Jag frågade därför de vad de tycker är det viktigaste att förmedla i Djembe och Sabar.

#### ***4.3.1 Vad är det viktigaste att förmedla i musiken och dansen?***

När/om du skulle vilja förmedla Djembe och/eller Sabar. Vad tycker du då är det viktigaste att förmedla? Och hur skulle du gå till väga? Som artist och/eller lärare.

**Ali:** Ali beskriver hur han gör när han har dansklasser och workshops i Sverige. Han berättar att det första och det viktigaste i Sabar är att man känner pulsen, uppfattar rytmerna och perioderna i musiken. Han nämner att sabardans och sabarspel är samma sak, dvs. Sabar. Därför försöker han alltid uppmuntra danseleverna att förhålla sig till/känna just puls och rytm.

När jag organiserar workshops i Sverige säger jag åt alla elever att lyssna på trummorna. Sambandet mellan trummorna och dansen är viktigt. När du inte lyssnar på trummorna utövar du inte Sabar. Det är samma sak, lyssnar du på trummorna har du sambandet. Det gäller både dansen och spelet. För det är samma sak – Sabar. Så när jag har workshops försöker jag säga till eleverna lyssna på rytmerna eftersom det finns en puls och period i dem

Han berättar också att första gången någon ska dansa Sabar är det viktigt att ta det lugnt och långsamt.

Eftersom Ali berättar att han på workshops i Sverige alltid uppmanar eleverna att lyssna på musiken pönerar jag att han antar att de inte automatiskt gör det. Jag uppfattar det som att han behöver förklara att trummor och dans hör ihop.

**Fallou:** Fallou berättar att han tycker det är viktigt att inte försvåra saker utan lära ut de mest enkla sakerna först. Bland annat grunden i alla rytmer. Han uttrycker att det är viktigt för eleven att kunna lyssna på varandra och på musiken. För att kunna det måste man veta var pulsen och rytmen är. Grunden är viktigast säger Fallou. Han säger också

att det är viktigt med rätt teknik.

Man ska inte bara slå hårt. Det är teknik bakom de rätta ljuden. Man ska göra så man har det i kroppen och hjärtat. Jag tycker om när eleverna härmar rytmen och själv är inne i det och i slaget. Man ska titta noga så att slagen blir som de ska vara. Förstår man inte ska man fråga. Man ska inte bara slå för att man tror att läraren gör så. Det kvittar om man är vänsterhänt eller högerhänt. Men den handen du är mest flexibel på är den du ska använda mest. Men rytmen och tonen måste vara korrekt. Rytmen, låten, figuren måste vara rätt. Sen kvittar det vilken hand du använder.

Fallou menar alltså att det blir lättare att spela och härma om man känner pulsen och känner sig trygg med slagen. Vidare menar han att handsättningen inte spelar någon roll, bara ljudet låter rätt, med rätt sound och på rätt ställe i musiken. Detta i sin tur leder till att man får en trygghet som trumslagare och därefter kan improvisera på egen hand. Det är viktigt att det inte är för komplicerat i början, så att man får en bra grund att stå på. Han menar också att det är av stor vikt att läraren undervisar på rätt sätt.

Det är stor skillnad mellan att undervisa och vara musiker eller artist. Man måste skilja på det och inte ha ett behov av att visa upp sig, när man undervisar. [...] Att göra det så okomplicerat som möjligt är viktigt. Då ges elev möjlighet att förstå rytmen. [...] Man måste även tänka på att det inte är elevernas ursprungskultur. Det är ytterligare en aspekt till varför man ska vara extra noggrann med grunderna och se till att det inte blir för komplicerat.

Detta är Fallous reflektioner kring vad som är viktigt för honom att följa som lärare när han undervisar svenskar i Sverige i Djembe.

Min analys av Fallous reflektioner är att han tänker mycket på vad han tycker är viktigt att förmedla till elever. Men också på vilket sätt. Han berättar själv att han anpassar sig efter den svenska undervisningskulturen och intar därför ett lärare- elevperspektiv<sup>9</sup>. I Guinea hade det varit ett mästare- lärlingsperspektiv<sup>10</sup>. I detta lärare- elevperspektivet handlar det också om att ta saker i en viss ordning. Han utelämnar vissa saker som han tänker att eleven inte förstår, men som såklart kan presenteras vid ett senare tillfälle.

---

<sup>9</sup> Lärare – elevperspektiv innebär att det i undervisningssituationen finns en lärare som med pedagogisk metod undervisar elever i ett ämne, i detta fall musik. Läraren behöver inte vara en musikalisk förebild.

<sup>10</sup> Mästar – lärlingsperspektiv innebär att det sker en lärandeprocess hos lärlingen med mästaren behöver inte ha en pedagogisk metod för att undervisa lärlingen. Mästaren är skicklig utövare inom musik själv och därmed en musikalisk förebild.

Han börjar med grunderna eftersom han ser att det oftast inte finns en förkunskap hos de svenska eleverna, i form av att ha befunnit sin i kontexten, i Guinea och att få kulturen från födseln. Sist i min analys tolkar jag Fallous resonemang som att ett slag inte är rätt förrän det kommer rätt sound ur det. Styrka, intensitet, volym och karaktär på trumslagen har stor betydelse för musiken. Trummorna ska sjunga. Min tolkning är att Fallou upplever att vi inte förstår detta som han inte verbaliserar det eller gör det till föremål för undervisning.

**Iris:** Iris beskriver vad hon hade velat förmedla om hon skulle undervisa i djembedans eller sabardans för människor som aldrig tidigare provat det. Först skulle hon visa grundsteg, enkla rörelser och sjunga rytmerna. Därefter skulle hon vilja förmedla det som är signifikant för dansen. Iris ger ett exempel på detta: ”att kunna göra tydliga avslut efter signaler<sup>11</sup> från trumslagaren. Så att man som elev får känna wow, där satt den!”. Detta menar Iris skulle ge eleverna en stabil grund att bygga på så att de känner sig trygga inom stilen och kan utvecklas.

Iris undervisar inte själv. Min analys av detta blir att hon, trots det, har en relativt klar bild över hur en undervisningssituation enligt hennes uppfattning kan se ut när den är bra. Hon talar om metoder, grundsteg, progression osv. Min analys är att hon har kommit fram till att wowkänsla och förebilder är positivt vid en undervisningssituation. Detta genom att hon själv reflekterat när hon varit i olika danssammanhang.

**Lukas:** Lukas anser att det är viktigt att förmedla pulsen. Att förstå och förhålla sig till den när man spelar.

Vilken stämning man än spelar så tycker jag att man ska förstå vad de andra i ensemblen spelar. Kan man inte känna det blir det inte som att man spelar på riktigt. Så det tycker jag är viktigt. Det hänger på att känna det med kroppen på något sätt. Tycker jag.

Lukas berättar att vikten av att känna pulsen är stor för honom. Det innebär att spela på riktigt. Jag tolkar även detta som en identifiering av vad musik är för honom. Vet han inte hur pulsen förhåller sig till musiken har han svårt att musicera.

---

<sup>11</sup> Signal, som är en kort signifikant rytm, spelas av trumsolisten. Olika låtar har olika specifika signaler. Signal kan exempelvis användas vid början och slut av låtar samt vid byte av danssteg.

### **4.3.2 Sambandet mellan musik och dans.**

**Fallou:** I byn där Fallou bodde som ung fanns en dansgrupp, med ackompanjemang, som repeterade i samma lokal varje dag. Fallou och hans vänner gick dit och tittade på repetitionerna varje dag. När det hade gått en tid började han och hans vänner spela på musikernas trummor när gruppen hade paus i repetitionen. Fallou var noggrann med att poängtera för mig att de aldrig rörde solistens trumma. Efter ytterligare en tid började Fallou och hans vänner dansa i gruppen, vilket de sedan gjorde ett tag. En dag kunde djembesolisten inte spela vilket ledde till att Fallou fick möjligheten att hoppa in som vikarie. Detta resulterade i att han fick erbjudandet att vara ordinarie djembesolist. Han förklarar att detta berodde på att medlemmarna i danskompaniet tyckte att han spelade bättre än den ordinarie djembesolisten vilket Fallou menar berodde på att han dansat alla deras danser och därför kunde alla koreografierna. Han kände till rörelsemönstret och visste därmed vad han skulle spela.

Så ja, jag hoppade in och började spela. Jag började spela till dansen vi gjort och viste precis hur de gjorde, hur de flyttade sina fötter osv. Och så bopp – fastnade jag där. Sen kom vår trumsolist tillbaka men då blev han ackompanjatör istället. Ja visst! Dansarna sa ”vi tycker att Fallou är bra eftersom han följer våra steg hela tiden.”

**Ali:** Även jag och Ali talar om spelet till dansen och dansen till spelet. Jag frågar honom om han tycker att det finns någon särskild koppling mellan dansen och musiken. Han svarar snabbt ”Ja! I Sabar är det samma sak”. Efter detta berättar Ali att det finns vissa svårigheter i att undervisa i västvärlden. Det är svårt att förmedla känslan av att musiken och dansen är samma sak då det inte blir så ”på riktigt” om musikerna inte är kunniga sabartrumslagare. Han berättar om de skillnader som finns mellan Sverige och Senegal.

Det finns små skillnader. När du kommer till Senegal finns där många av mina kompisar som är bra musiker och som spelar på klasserna. När du är här kan oftast inte de som spelar på dansklasserna spela ”på riktigt”. Om jag har workshop i Senegal säger jag till mina vänner att komma och spela och då får man riktigt Sabar. I Senegal finns många människor som spelar riktigt bra Sabar.

**Iris:** Jag och Iris talar om hennes första möte med den västafrikanska dansen. Hon berättar att det som fick henne att fastna för dansen var att det var musiker med och spelade live på dansklassen. Dansläraren och trumslagarna hade ett samspel. Iris

berättar också att hon upplevde en stark känsla då musiker och dansare möttes, att det blev mer ”på riktigt”. Då blev det enligt Iris en annan atmosfär- en för henne positiv och lustfylld sådan. Därefter frågade jag Iris om hon känner att musiken påverkar hur hon dansar och vad hon får för känsla av det då.

Jag dansade nu för någon vecka sedan, i Göteborg. Dansaren var jättebra men musikern var helt kass och då går det ju inte. Det gick inte att dansa. Jag försökte göra allt jag kunde för att inte lyssna på musiken. Förstår du vad jag menar? Livsfarligt, det var doundounbah och jag bara..... ajajaj. Så det blev på något sätt att man dansade mot honom och helst inte lyssnade på honom eller helst inte tittade på honom heller. Då blir det ju inte bra. När det är på riktigt, som när man är i Afrika, att det blir så starkt, att det blir som att man nästan känner basen i magen. Då är det gött på något sätt. Musiken blir nästan fysisk. Man känner pulsen i kroppen och det kan nog göra det lättare att dansa. I alla fall när man känner igen rytmen.

Jag frågar Iris om hon tycker att musiken spelar en stor roll för dansen och vice versa. Iris uttrycker att det i både djembedans och sabardans är samspelet med musiken ”som är grejen”. Att musikern följer dansaren är lika viktigt som att dansaren följer musikern.

Min tolkning blir återigen att informanterna upplever att musik och dans är starkt knutna till varandra i Djembe och Sabar.

#### ***4.4 Förändringsprocesser i musiken***

Slutligen vill jag beröra det informanterna talat om rörande förändringsprocesserna av Djembe och Sabar och dess framtid. Informanterna talade om hur musiken redan har förändrats eller är på väg att förändras.

**Fallou:** Fallou berättar att den yngre generationen i Guinea ändrar den traditionella musiken. Att de som spelar djembetrummor från Guinea nu, inte spelar likadant som han och hans kollegor spelade förr. Nu spelar de ”hårdare och snabbare”. Allting går mycket fortare och mycket av musiken har bytt karaktär på grund av detta menar han. Fallou känner att harmonin inte längre finns där på samma sätt som förut.

**Ali:** Mbalax är en form av ”modern Sabar”. Ali berättar om det. Mbalax är Sabar, det är samma sak. Stora popartister från Senegal använder sig av Mbalax. Sabarmusiken spelas till popmusik och då kallas musikgenren Mbalax. Mbalax kan också spelas bara



på woloftrummorna, alla woloftrummor har olika namn, olika storlek och är olika stämnda. Mbalax är namnet på en av trummorna. Musikgenren Mbalax är alltså en modernisering av traditionell Sabar.

Min analys är att både Fallou och Ali är medvetna om att den traditionella djembe- och sabarmusiken i Guinea och Senegal också är under en förändringsprocess vilket enligt min tolkning också påverkar vad som händer när den förflyttas till västvärlden.

## 5. Diskussion

Jag kommer i detta kapitel koppla samman studiens resultat och litteraturen jag läst med mina egna reflektioner och belysa de aspekter jag tycker är relevanta för min frågeställning: *Vad berättar förmedlare av de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar om sina möten med publik och elever i Sverige?*

Samt underfrågorna:

- Hur påverkas Djembe- och Sabartraditionerna beroende på om de utövas i sin ursprungskultur eller i Sverige?
- Skiljer sig undervisning och förmedling av dessa traditioner åt beroende på var de genomförs?
- Vilken betydelse får eventuella skillnader i undervisning för musiken och dansen?

Vidare kommer områden som samhällsstrukturer, normer och undervisningstraditioner diskuteras. Begreppet "Kulturell identitet" och dess betydelse för denna studie kommer beröras likaså hur människor brukar andras kulturer, tankar om hur vi når kulturella möten, betydelsen av Djembe och Sabar och betydelsen av musik och dans. Slutligen diskuteras pedagogiska och konstnärliga möten, modernisering av den västafrikanska musiken, risker och möjligheter med förändring och sist ges förslag på vidare forskning.

### 5.1 Samhälle, musik och dans

Samhällsstrukturerna i Sverige i jämförelse med i Guinea, Senegal och Gambia skiljer sig mycket från varandra. Enligt mina informanter kan olika aspekter i de olika samhällsstrukturerna påverka tillgängligheten, utövandet och förmedlandet av musik och dans.

#### 5.1.1 Tillgänglighet

Två av informanterna belyser aspekter rörande de svenska samhällsstrukturerna vilka de i vissa fall upplever tenderar att påverka tillgängligheten för utövandet och upplevelsen av musik och dans. En av aspekterna handlar om tid. Som exempel får hyresgäster i flerfamiljsbostäder inte "låta för mycket" mellan kl. 22 och 07. Detta menar Iris och Lukas begränsar vår spontanitet och tillgänglighet inom musik och dans eftersom vi

bara får spela instrument mellan vissa tidpunkter i hemmet. Iris benämner denna tidsaspekt som ett av de "kreativa hinder" hon upplever finns för utövande av musik och dans i Sverige. Hon menar också att konstanten av att det i Sverige kostar att hyra lokal och anställa lärare är att det oftast inte befinner sig andra än de betalande kursdeltagarna i lokalen. Spridningen av dans och musik blir på så sätt begränsad. Även detta menar hon kan ses som ett "kreativt hinder" och en bidragande faktor till att människor har svårt att finna tillfällen och möjligheter att utöva eller uppleva dans och musik i Sverige. I likhet med vad Iris upplevelser inom dans upplever Lukas att han ibland, hemma i Sverige, känner sig hindrad av samhällets normer och strukturer när han ska utöva musik. Tidsaspekter samt aspekter rörande status är exempel på faktorer som han menar minskar tillgängligheten för honom att musicera *när* och *som* han vill. Lukas upplever att utövare inom musik och dans i Guinea, Senegal och Gambia har högre status i samhället än utövare i Sverige, vilket enligt honom ökar tillgängligheten för utövandet. Detta tror han beror på att musik och dans är en större del av vardagen där än det är i Sverige.

Resultat och litteratur visar att det inom de västafrikanska kulturerna och traditionerna kring musik och dans också finns företeelser som begränsar utövandet. Fallou berättar i sin intervju om en upplevelse från tiden då han var ung och lärde sig spela djembetrumma. Varje vecka gick han och hans vänner och tittade när en dans- och musikgrupp hade repetition. Efter en tid började Fallou och hans vänner spela på musikernas trummor, när ensemblen hade paus. I detta sammanhang betonar Fallou för mig att han aldrig rörde mästarens trumma. Absolut inte, eftersom han hade stor respekt för mästaren/solisten. Sæther (2003) skriver om Jalikulturen där mästaren är den som avgör om lärlingen är bra nog för att klara sig själv. Mästaren är äldre och mer erfaren vilken man ska visa stor respekt. Det förhållningssättet till respekt som Fallou berättar om och som Sæther (2003) berör i sin avhandling kan jag själv relatera till, från mina resor till Västafrika. Det är inte i alla sammanhang öppet för alla att spela och dansa under ceremonier eller tillställningar. De yngre visar stor respekt för de äldre. Likaså bör respekt visas för den som är mästare/solist. Det är de äldre och mer erfarnas behov och önsknings om musiken och dansen som går i första hand, det är oftast de som bestämmer. Därmed kan inte alla vara med på samma premisser och spela och dansa

under tillställningar och ceremonier. Således har inte alla enkelt och självklart fri tillgång till utövandet av dansen och musiken i Guinea, Senegal och Gambia heller.

Detta påminner om de begränsningar som Hofvander Trulsson (2010) framför då hon menar att musik- och kulturskola i Sverige inte är lika tillgänglig för alla. De svenska begränsningarna har emellertid en helt annan karaktär än de afrikanska, som att musikskolan tenderar att rikta sig till människor inom en viss social klass (Hofvander Trulsson, 2010 s.17). Föräldrar som har förmåga att förstå det skriftliga svenska språket väl, och därmed den information skolan ger ut, är också de som anmäler sina barn till skolorna. Alla familjer blir inte inkluderade och därmed går de miste om utbudet som finns på musik- och kulturskolorna, däribland musik och dans. Lika som tidsaspekten Lukas och Iris talar om, menar Hofvander Trulsson (2010) att detta utgör ett hinder och försvårar tillgängligheten för utövandet av musik och dans i Sverige för unga.

Det gemensamma för kulturerna är således att förutsättningarna för utövandet av musik och dans är olika tillgängligt för alla. Däremot skiljer sig förutsättningarna för att iakta och uppleva live- musik åt. I Guinea, Senegal och Gambia finns det nästan ständigt tillgång till upplevelser av musik och dans, som t.ex. repetitioner på offentliga platser, som Fallou och Ali berättar om, eller vid doundounbah<sup>12</sup> och tannibér<sup>13</sup>. I det svenska samhället framförs mycket musik och dans och många tillfällen ges där människor kan komma och titta eller uppleva musiken, dock oftast under ordnade former och ofta villkorat i form av att det till exempel kostar pengar. Det innebär att människor i Sverige inte har tillgång till upplevelsen av musik och dans på ett lika naturligt sätt som i Västafrika. När musik och dans ur Djembe- och Sabartraditionerna förflyttas till Sverige ändras därmed förutsättningarna kring upplevelserna av dessa traditioner. Eftersom tillgången till iakttagelse och upplevelse av musik och dans i Sverige inte ser likadan ut skulle spridningen av Djembe och Sabar få ett annat utfall i Sverige än den får i Guinea, Senegal och Gambia.

---

<sup>12</sup> Doundounbah är den tradition inom Djembe som kan förekomma vid exempelvis ceremonier och fester. Många soloinslag finns och doundounbah spelas. Se beskrivning på sid. 12.

<sup>13</sup> Tanniber är Sabarens motsvarighet till Doundounbah. Se sid.12.

## ***5.2 Betydelsen av helheten***

Både Lukas och Iris nämner vid ett flertal tillfällen att de upplever att musik och dans inte har samma starka funktion i det svenska samhället som de upplever att musik och dans har i Guinea, Senegal och Gambia. När det handlar om Djembe och Sabar och de ursprungliga innebörderna av dessa, är det enligt Ali väsentligt att få helhetsbilden av dem om det ska vara Djembe och Sabar. Ali nämner vid ett tillfälle att traditionell Sabar är ”riktig Sabar”. Han säger att det är väsentligt att få en bild av hela kulturen och traditionen runt Djembe och Sabar för att kunna utöva dem. Han berättar vid ett flertal tillfällen att musik och dans, inom Sabar, ”är samma sak”. Det är inte dans och musik utan Sabar är dans, musik, tradition och kultur. Som ett exempel på detta berättar Ali i intervjun om hur han lärde mig Sabar. Han berättar om att jag kom till Senegal utan att känna till kulturen. Vi umgicks och han visade mig platser, tog med mig på repetitioner, konserter och ceremonier. Vi talade mycket och han berättade om platserna, om människorna och om saker som hade hänt där. Ali berättar att det var så han gjorde när han introducerade Sabar för mig. Genom att få se och höra Sabar och tala om och uppleva den kultur och tradition som är en del av det introducerades, enligt Ali musiken och dansen för mig.

Broch (2010) menar att musik och dans i Njawara har en så betydande roll för byn att det fungerar som ett sammanhållande kitt. Musik och dans är en stor del av fester och ceremonier och bidrar till arbete och socialisering i många sammanhang. Djembe och Sabar är fest, arbete, musik, dans, kultur och tradition. Bjørkvold (2005) skriver om begreppet Ngoma, som på swahili betyder trumma, dans och fest. Han berättar att det runtom i världen finns denna typ av begrepp, som benämner musik, dans och kultur som en enhet och inte som enskilda delar/företeelser. Musik och dans är i den här betydelsen mycket mer än bara musik och dans vilket är samma för Djembe och Sabar.

För svenska musiker som utövar afrikansk musik och dans menar Forsvall Lundmark (2010) att det är viktigt att få möta musiken ”på riktigt”, vilket hon menar är att möta musiken och dansen i dess ursprungskulturer. Hon belyser att det handlar om att få vara med om de kulturella och personliga möten som kan komma att ske vid ett möte med musiken och dansen i ursprungskulturen.

I likhet med den historia Ali berättade, om hur han introducerade Sabar för mig, har jag upplevt inom Djembe och drar en parallell till min berättelse i introduktionen av denna uppsats. Jag befann mig i Guinea under 12 dagar och upplevde detta både som jobbigt och helt fantastiskt. Det var så mycket intryck. Fattiga barn, smutsiga barn, stränga vuxna, snälla vuxna, konstiga lukter och smaker, sociala koder jag inte kunde m.m. Samtidigt som jag försökte bearbeta detta skulle jag lära mig dansa och spela. Utmattad av alla intryck satt jag istället för att dansa och spela långa stunder med damerna i byn och lagade mat samtidigt som jag lyssnade på när de andra spelade. Trots det hade jag lärt mig mycket om Djembe när jag kom hem. Människorna, miljön, och de vardagliga aktiviteterna i kombination med musiken och dansen speglar min upplevelse av Ngoma.

I Sverige är inte musik och dans lika knutet till vardagens fenomen som det tycks vara i Senegal, Guinea och Gambia. Därför tänker jag att musik- och danstraditioner, som i sin ursprungskultur fungerar som Ngoma eller ett sammanhållande kitt, inte så lätt kan förflyttas till en annan kultur med andra traditioner och ändå behålla sin ursprungsinnebörd. Däremot ser jag att Djembe och Sabar i Sverige utvecklas till något annat. Jag återkommer till detta senare i kapitlet.

### ***5.2.1 Sambandet mellan musik och dans***

Ali belyser vid ett flertal tillfällen att Sabar är både musik och dans. Utan musiken är inte dansen Sabar. Vid dansundervisning i Sabar försöker han därför få eleverna att se sambandet mellan rytm och rörelse. Innan eleverna dansar, bör de förstå pulsen och rytmen, eftersom rytmerna ackompanjerar rörelserna. Detta försöker Ali undervisa genom att han tillsammans med eleverna sjunger rytmerna, så att de förstå dem. Därefter kan de koppla samman rytm med rörelse och därigenom dansa. Iris beskrev i sin intervju att det för henne är viktigt att känna pulsen i kroppen, vilket hon anser har att göra med hur musikerna spelar. De ska spela starkt och kraftfullt för att musiken ska bli fysisk. Hon uttrycker för mig att det i Djembe och Sabar ”är samspelet mellan musiker och dansare som är grejen” för henne. I ett exempel berättar hon om ett tillfälle då musikerna var sämre och att det då blev svårare för henne att dansa. För Iris ska pulsen kännas i kroppen - då kan hon dansa. I min intervju med Fallou berättar han om när han gick från att vara dansare till att bli djembesolist. Fallou fick vikariera som djembesolist en period, vilket sedan ledde till att han blev ordinarie. Han kände till

koreografierna och därmed kunde koppla samman musiken med dansen, vilket han menar var orsaken till att dansarna föredrog honom som solist. Enligt Fallou hade hans kunskap inom dans stor betydelse för insatsen som musiker. Både Ali och Iris, som talar utifrån ett dansperspektiv, menar att det för den som dansar är viktigt att få en kroppslig upplevelse av musiken som ackompanjerar dansen. Förståelsen och känslan för pulsen och/eller rytmen i musiken ska kännas naturlig för att det ska kännas bra att dansa. Fallou, som talar utifrån ett musikerperspektiv, har liksom Ali och Iris förankrat musiken i kroppen genom dans. Den förförståelsen och kunskapen han har kommer sedan ut som ackompanjemang och toner ur ett instrument vilket sedan kommer att bli det som ackompanjerar dansen. Här blir samspelet mellan dans och musik tydligt.

I Rippes (2011) uppsats lyfts betydelsen av samspel mellan musik och dans i en lärandeprocess vid dansundervisning med livemusiker. Syftet med lektionen var att eleverna skulle få större kunskap inom dans men det ledde också till en djupare förståelse för både dans och musik. Musiken förankrades i kroppen hos eleverna och gjorde därmed undervisningssituationen lättare då de genom förståelsen för musiken fick lättare att dansa och röra sig till den. Att förankra musiken i kroppen handlar om att kroppen ska förstå musiken (Verneresson 2003). Enligt Lilliestam (2006) hör kropp och musik ihop. Han menar att musik skapats av att människor komponerat ljud med kroppen vilket är en aspekt som styrker att kropp och musik skulle vara starkt sammanflätade. Likaså menar han att vi använder oss av kroppen när vi lär och lyssnar på musik t.ex. genom dans och minspel (Lilliestam, 2006). Rytмикmetoden innebär att man genom en musikpedagogisk metod använder kroppen för att tolka, förstå, visa och utöva musik (Verneresson, 2003). Detta menar Verneresson (2013) kan leda till en djup förståelse och kunskap inom musik. Musik och dans skulle med tanke på det ovan nämnda aspekterna vara starkt kopplade till varandra. Den ena komponenten har förmåga att stärka den andra, både i undervisning samt vid konstnärligt utövande. Jag tänker att det kan skilja sig från vilken situation eller genre det rör sig om. Beroende på genre och situation kan vi vara olika beroende av den andra komponenten eller inte. Är syftet med dansen att bli i bättre fysisk form eller att träna upp sitt rörelsemönster efter ett visst visuellt mål tänker jag att musik skulle kunna bli en sekundär källa. I Djembe och Sabar menar mina informanter att både musik och rörelse är det primära. Här ser

jag en parallell mellan Rytmik som metod och Djembe/Sabar. I båda formerna är musik rörelse och rörelse musik.

Lilliestam (2006) menar också att det är väsentligt för den som vidareförmedlar att ha en djup förståelse och känsla för det denne ska vidareförmedla. Han eller hon måste ha förmåga att använda musiken eller dansen med ”personlig behärskning och individuell anpassning till situation och avsikter” (Lilliestam, 2006, s.21). Jag tolkar Lilliestam (2006) som att det är komplext att objektivt definiera vad som är att känna eller inte känna musiken, vad som är att förstå den eller att inte förstå den. Att använda sig av den med personlig behärskning och individuell anpassning blir därför subjektivt och ingen annan än den person det rör kan avgöra om den behärskar den eller inte. Jag menar att känslan och förståelsen för musiken är individuellt och beror på hur man upplever musik och dans och på vilket sätt man är van vid att uppleva dem.

Sammanfattningsvis ser jag att Djembe och Sabar:

1. För utövaren av dans handlar om att visualisera musiken
2. För utövaren av musik handlar om att genom spelet förstärka effekten av det visuella, alltså rörelserna i dansen

Informanterna belyser att sambandet mellan musik och dans, inom Djembe och Sabar, är väsentligt för utövandet. Ali berättar att kulturen och traditionen kring Sabar är också betydande för utövandet. Främst talar han om att det är det som *är* Sabar. Kultur, tradition, dans och musik. Vid en förflyttning till Sverige plockas musiken och dansen ur sin kontext vilket innebär att vi plockar ut vissa delar av en kultur och tradition, som i sin ursprungsinnebörd är en helhet. När vi förflyttar Djembe och Sabar till Sverige ser jag att sambandet mellan musik och dans tenderar till att bli svagare på vägen. Jag ser det som naturligt eftersom många utövar endast en av delarna, musik eller dans.

### ***5.3 Undervisningstraditioner***

Jag har under hela studiens process reflekterat över hur undervisning och lärande beskrivs av informanterna. Vilka skillnader de har lyft fram och hur det påverkar undervisningen beroende på i vilken miljö de har varit. Studiens resultat visar att det finns skillnader i undervisningstraditionerna mellan Sverige och Guinea, Senegal och Gambia.



### **5.3.1 Musikteoretisk tradition**

Samtliga informanter berör på ett eller annat sätt den västerländska traditionen rörande teori och analys. Både Iris och Lukas berättar att de är beroende av *att känna pulsen i musiken och att veta var första slaget i takten är*. Iris berättar att det är viktigt för henne att veta var pulsen är när hon dansar. Hon ger exempel på detta genom att förklara att ”man vill bli inräknad vid en dansinsats”. Lukas påtalar vid ett flertal tillfällen att han alltid försöker förhålla sig till pulsen när han spelar. Därför föredrar han att tidigt i sin lärandeprocess veta var pulsen i förhållande till rytmen är. Lukas är medveten om att han är beroende av att teoretisera och analysera lärandeprocessen och betonar att det är så han är uppväxt och van vid att göra. Han berättar också att hans elever analyserar mycket och säger att det kan bero på att han själv bidrar till det i sitt sätt att undervisa. Den bild Lukas och Iris ger bekräftas i intervjuerna med Ali och Fallou där de berättar om att de anpassar sin undervisning till sina elever här i Sverige. De anpassar den genom att räkna, klappa pulsen och analysera musiken med eleverna på olika vis. Antingen genom att till exempel sjunga rytmerna eller genom att berätta hur det ska spelas på trumman. Resultatet från intervjuerna tyder på att samtliga informanter upplever att den svenska undervisningstraditionen tenderar att kretsa mycket kring teori och analys på olika sätt.

I motsats till informanternas undervisning kretsar, enligt både Lilliestam (2006) och Sæther (2003) de västerländska undervisningstraditionerna snarare kring teori, termer och analys för att förklara musik. Sæther (2003) menar att organiserad musikundervisning i västvärlden oftast baseras kring notläsning och lärande kring musikteori. Människor som är vana vid denna tradition tenderar därför gärna att använda sig av musikteoretiska termer och uttryck oavsett om de är musiker eller inte (Lilliestam, 2006). Dock finns det en tendens att detta blir en norm snarare än ett verktyg för lärande. Jeffrey (1992) skriver att oavsett om undervisningstraditionen är muntlig eller skriftlig är musik för människorna någonting vi hellre lyssnar och spelar på än någonting vi läser och skriver. Om normen säger att teori, analys och musiktermer är det ”rätta sättet” att lära eller utöva musik på tenderar det istället till att bli ett handikapp (Citerat i Sæther, 2003).

Som tidigare nämnts talar Lukas om att han upplever utövandet av musik och dans i

Guinea, Senegal och Gambia som mer tillåtande och att det har högre status i än vad det har i Sverige. Han nämner vid ett flertal tillfällen att det förhållningssätt som han upplever finns till lärande och musicerande i den västafrikanska musik- och danskulturen är någonting han gärna velat ta mer del av.

Kaijser (2005) beskriver hur man i Europa kring mitten av 1900-talet såg den västerländska och ”vita musiken” som ”riktig och avancerad” medan soulmusiken och ”den svarta musiken” ansågs vara ”själslig och komma från hjärtat”. Detta menar Kaijser (2005) inte var sant då soulmusiken givetvis också kunde vara ”avancerad och riktig”. Han menar att denna syn kunde bero på att man i västvärlden såg noterad, analytisk och teoretiskt korrekt musik som ”riktig och avancerad”. Detta medförde att den musik som man ansåg var ”härlig och själslig” inte var ”avancerad” och ”på riktigt” (Kaijser, 2005).

Det finns enligt min analys fortfarande en tendens, som Lukas talar om och som jag själv också kan relatera till, att noterad och teoretiskt ”korrekt” musik tenderar att verka vara mer tillåtande att utöva och mer ”på riktigt” än vad musik inom muntlig och gehörsbaserad tradition är. Enligt mina informanter, skulle detta kunna bero på att musik och dans har olika funktioner för vardagen och samhället i våra respektive kulturer. Min tolkning av mina informanternas resonemang kring de förhållningssätt till musikteori som finns i Sverige är att det kan vara en bidragande faktor till att somliga inte vågar ”släppa taget” om teorin eftersom detta då kan medföra att bli skådat som någonting ”icke avancerat” eller ”ej på riktigt”. Det Kaijser (2005) skriver om lever kanske kvar, dock upplever jag inte att det är lika uttalat idag, som Kaijser (2005) menar att det var för femtio år sedan.

### ***5.3.2 Muntlig tradition, Mästare- Lärning***

Både Fallou och Ali berättar i sina intervjuer om hur de lärt sig spela och dansa Djembe och Sabar. Fallou berättar sin historia om att han och hans vänner var åskådare vid en dansgrupps repetitioner under en lång period. Ali berättar att han är uppväxt i en griotfamilj<sup>14</sup>, och därmed under hela sin uppväxt fått iaktta och uppleva musik och dans.

---

<sup>14</sup> Griot inom wolofkulturen motsvarar Jali i mandinkakulturen.

Han förklarar att det därmed förefaller naturligt att han har lärt sig dansa och spela. Det är så de har lärt sig Djembe och Sabar, genom att titta och lyssna och härma.

Sæther (2003) beskriver att undervisningen i Jalikulturen fungerar likadant. Lärlingen lyssnar och iakttar hela tiden sin mästare och lär sig musiken på gehör. Undervisningstraditionerna i musik i Guinea, Senegal och Gambia handlar främst om muntliga traditioner och att lära genom gehöret (Sæther, 2003). Det är den bästa musikern/dansaren som är förebild och denne är oftast också mästare. Även när mästaren tagit på sig rollen som lärare är han den skicklige - en förebild. Sæther (2003) skriver i sin avhandling om mandinkafolkets Jalikultur. De manliga familjemedlemmarna skickas iväg som lärlingar för att leva med en mästare under flera år. De får då lära sig traditionella sånger samt lära sig sitt instrument så skickligt att de senare kan försörja sig själv genom musiken. Man kan kalla dessa familjer för artistfamiljer. Samma kultur finns inom andra folkgrupper i Västafrika. Ett exempel på detta är griotkulturen, som Ali är uppväxt i.

Som tidigare nämnts upplever mina informanter att musik och dans i Guinea, Senegal och Gambia är starkare knutet till människornas vardagliga företeelser än vad musik och dans är i Sverige. Deras upplevelse är att det finns fler möjligheter och tillfällen att titta och lyssna på människor som utövar dans och musik vilket i sin tur genererar många tillfällen att lära sig dansa och spela med hjälp av förebilder och då genom den muntliga traditionen.

I den muntliga undervisningstraditionen i Guinea, Senegal och Gambia där mästaren är en förebild ingår som tidigare nämnts också en tradition kring respekt. Det är viktigt att visa respekt för de äldre och mer erfarna. Det är de som bestämmer. Jag tror att det kan finnas en risk med detta som ibland kan leda till en osund respekt för sin mästare som i sin tur gör att man följer denne oreflekterat. Det kan innebära att lärlingen inte själv blir en del av sin egen lärandeprocess i det avseendet att han själv är med och påverkar processen efter sina egna behov eller erfarenheter. Dock ser jag stora fördelar med att den personen som är förebild och mästare också är en skicklig utövare. Jag upplever det inte lika självklart att musikläraren i Sverige också själv är eller identifierar sig som

musiker. Det kan vara så men det förekommer också att det enda tillfället som musikläraren utövar musik är på lektionstid i undervisningssyfte.

Resultatet från intervjuerna och resonemanget från litteraturen tyder på att Djembe- och Sabartraditionerna ser olika ut beroende på om de utövas i sin ursprungskultur eller i Sverige. Det finns skillnader i undervisningstraditionerna av musik och dans och beroende på om dansen och musiken utförs i sin ursprungskultur eller i Sverige kommer utfallet bli olika. Det kommer i många fall gå från att i Guinea, Senegal och Gambia vara muntlig och gehörsbaserad kunskap till att i Sverige bli teoretisk och analytiskt baserad kunskap.

### ***5.3.3 Informellt och formellt lärande***

Som tidigare nämnts berättar Ali och Fallou om hur de, genom iakttagelse och upplevelse lärt sig Djembe och Sabar. Alis och Fallous berättelser påminner om den beskrivning Lukas ger om sina upplevelser han fått i de västafrikanska samhällena han besökt. Lukas berättar även om sina erfarenheter kring den klassiska musikteoretiska fostran han fått inom musik. Som tidigare nämnts upplever Lukas också att musik och dans i Guinea, Senegal och Gambia har en större betydelse för vardagliga fenomen och situationer än vad musik och dans har i Sverige. Resultatet i intervjuerna tyder på att det finns större möjlighet att iaktta och uppleva musik och dans spontant dagligen i Guinea/Senegal/Gambia än vad det finns i Sverige vilket informanterna menar beror på att musik och dans är en stor del av den västafrikanska vardagen.

Enligt (Lilliestam, 2006) är det *informella* lärandet det lärande som äger rum utan planering eller medvetenhet från personen som lär sig. Så fort det finns en person som antagit sig en lärarroll kan det inte enligt Folkestad (2010) bli en *informell* undervisningssituation. Däremot kan läraren bidra till att lärandet hos eleven blir *informellt*. Han menar alltså att en lärare kan använda sig av metoder eller tillvägagångssätt som skapar denna miljö. Lilliestam (2006) belyser att människor i västvärlden tenderar att koppla samman det *formella* lärandet med det vi kallar lärande överhuvudtaget. Det *formella* lärandet är till exempel det lärande som sker i undervisning där specifikt uttalat material undervisas.

När det rör den muntliga traditionen som råder i Gambia (Sæther, 2003) kopplar jag det musikaliska lärandet i Jalikulturen till både *informellt och formellt* lärande. Att lära sig på gehör genom att iaktta, uppleva och vara med sin mästare ser jag som ett *informellt* lärande medan situationen mästare- lärling inom Jalikulturen är *formellt* eftersom det förväntas ske ett lärande.

Det informella lärandet som i den muntliga traditionen pågår genom att iaktta och uppleva, tenderar att i Sverige övergå till att som jag nämnt tidigare bli analytiskt och teoretiskt baserat dvs. formellt lärande. Det finns alltså en risk att Djembe och Sabar endast pågår som formellt lärande när det förflyttas till Sverige.

### ***5.3.4 Möten mellan undervisningstraditioner***

Många av informanterna talade om hur de upplevde att de försöker anpassa sig efter de andras undervisningskultur:

- Lukas berättar att han själv lär sig bäst när han får veta var rytmen i förhållandet till pulsen är. När han berättar om kursscenariot i Gambia där han skulle lära sig spela woloftrummor uttrycker han sig däremot annorlunda och säger att han bara försökte hänga på utan att förstå.
- Iris beskriver på liknande sätt om när hon är elev på dansklass i Senegal. Hon försöker liksom Lukas att bara ”slänga sig ut” och hänga på.
- Ali berättar att de i Senegal ”bara kan Sabar och inte behöver lära sig” (Ali, 13 sept, 2013). Däremot när han undervisar i Sverige fokuserar han på att visa var pulsen är och uppmanar eleverna att lyssna på den.
- Fallou berättar att de inte skriver, läser och talar om det de gör på samma sätt i Afrika så som han upplever att vi gör i Sverige. Han säger därefter att han i undervisningssituationer i Sverige förklarar med ord för eleverna vad de ska göra.

Iris och Lukas förändrar sina sätt att lära när de går på lektion och Ali och Fallou förändrar sitt sätt att undervisa. Ali och Fallou undervisar på ett annorlunda sätt när de undervisar i Sverige än vad de skulle göra i sina hemländer. Motsvarande gäller för Lukas och Iris. Jag tror att denna anpassning från båda håll är baserad på de förutfattade meningar vi har om varandra. Lukas och Iris rädsla eller förutfattade mening om att

läraren inte skulle förstå om de till exempel skulle fråga – Kan du visa bara fötterna? Kan du spela bara första stämman på trumman? Man vill alltså separera delarna från helheten, men vågar inte riktigt fråga om detta. En sådan osäkerhet kan jag känna igen mig i och kanske uppstår den här sortens anpassning genom att låta bli att fråga av hänsyn. Man vill inte riskera att pressa läraren om denne inte vet svaret. Andra gånger kan det också vara ett medvetet val man gör, att låta frågan vara obesvarad och ”bara hänga på”.

Alis och Fallous rädsla eller förutfattade mening om hur vi i Sverige lär oss bäst kan vara att de som dansar och spelar i Sverige är beroende av en teoretisk beskrivning och att de inte direkt uppfattar att det finns ett samband mellan musik, dansen, rytmen och pulsen. Jag menar att det är fint att vi försöker anpassa oss efter varandras sätt att tänka. Det är bra att vi medvetet kan välja att följa andras tillvägagångssätt, så som vi uppfattar att de är. Det är ett sätt att visa sin vilja att möta sina elever i deras sätt att lära. Risken är dock att vi inte utnyttjar styrkorna i våra egna kulturer. Om vi helt anpassar våra tillvägagångssätt efter varandra kan vi gå miste om att lära varandra varandras kulturer eftersom vi redan förändrat dem innan de möts.

Här ser jag en möjlig process med Djembe- och Sabartraditionerna på vägen till Sverige: det finns en tendens att traditionsbärarna förändrar Djembe- och Sabartraditionerna redan innan de mött traditionsförmedlare och traditionsutövare här.

En positiv aspekt med teoretiskt och analytiskt förhållningssätt kan vara att det med denna kunskap följer en förmåga att strukturera. Jag ser det som en positiv egenskap när man som elev har förmåga att reflektera över sina egna undervisningssituationer och lärandeprocesser. Det kan exempelvis leda till att eleven blir mer medveten om sina förutsättningar men också sina brister och vad dessa innebär för denne. I vissa sammanhang kanske även detta kan leda till att eleven själv har möjlighet att anpassa lärandesituationen efter sina behov, som att – vilket Iris beskriver – strukturera processens progression efter eget behov. Det positiva med att inte notera och analysera material kan å andra sidan vara att man undviker att separera musiken från dansen och istället förankrar den i kropp och intellekt genom ett helhetstänkande. Jag menar emellertid att det krävs en viss vana vid att lära genom en sådan process. En person som

inte är van vid att lära sig saker på det sättet har givetvis inte samma förutsättningar som en person som endast gått tillväga på detta sätt. Återigen tror jag att det handlar om individuell anpassning för att erövra det som Lilliestam (2006) kallar för ”personlig behärskning”.

Om traditionsutövaren har en förmåga att genom egna reflektioner anpassa lärandesituationen efter sina behov har den kanske också möjlighet att behärska musiken och dansen på samma sätt. Detta skulle då innebära att så länge traditionsbäraren presenterar musiken och dansen så som vederbörande tänker att de ska vara behöver de nödvändigtvis inte förändras vid en förflyttning till Sverige.

## ***5.4 Bruket av kultur***

Att bruka en annan musik- och danskultur/tradition i en annan kultur än dess ursprungskultur innebär att lyfta ut företeelser ur dess kontext. Företeelsernas definitioner ifrågasätts då och de som utövar musiken och dansen får olika identiteter kring musiken och dansen beroende på vilket sammanhang de befinner sig i. Hur ser vi på musik och dans i våra olika samhällen? och varför ser vi på det som vi gör? Vad händer med Djembe och Sabar när de tas ur sina kontexter och får andra definitioner än de har i sina ursprungskulturer? I följande avsnitt kommer informanternas och litteraturens resonemang kring detta presenteras.

### ***5.4.1 Identitet***

Iris dansvänner från Senegal uttryckte att ”i Senegal dansar man men i Europa arbetar man”. Jag tolkar detta som att det kan förefalla sig naturligt att skapa sig ekonomiska förutsättningar för att kunna köpa mat, kläder och bostad om man flyttar till andra länder och kulturer. Främst försöker man kanske också försörja sig på de kunskaper och erfarenheter man då redan har. Att dansa eller spela till exempel. För Iris dansvänner skulle det därmed förefalla sig naturligt att skapa sig ekonomiska förutsättningar inom Sabar. Min tolkning av det Iris berättar är också att dansarna talar om en förändrad identitet. Den förändras från att vara ”dans” till ”arbete”.

Detta kan kopplas till de resonemang som förs av Hofvander Trulsson (2010) och Sæther (2003), som menar att miljön vi lever i, människorna vi rör oss kring och de

saker vi väljer att göra i livet är samtliga bidragande faktorer till den identitet vi skapar oss. Sæther (2003) frågar hur vidare en Jali fortfarande är en Jali om denne spelar musik i en annan kontext. Alltså: är denne fortfarande en Jali om denne spelar västerländsk musik med västerländska musiker? Eftersom stora delar av Jalitraditionen enligt Sæther (2003) grundar sig i traditionella sagor och traditionella musikstycken som utövas med specifika instrument (Sæther, 2003) förefaller detta vara svårt. Hofvander Trulsson (2010) belyser den kulturella identiteten och menar att vi kan ha olika kulturella identiteter beroende på vilket kulturellt sammanhang vi befinner oss i. Jag tänker därför att en Jali fortfarande är en Jali om han spelar med västerländska musiker, dock är den kulturella identiteten förändrad eftersom han eller hon befinner sig i en annan kontext.

Sæther (2003) menar att det också av oss finns förväntade identiteter. Samma sak belyser Pripp (2005) angående den objektiva identiteten. Den identitet som förväntas av oss och den objektiva identiteten påminner om varandra. Båda begreppen rör det som handlar om andra människors förväntningar eller bild av en person. Den bild Sæther (2003) talar om kan till exempel i detta fall handla om att afrikaner förväntas spela djembetrummor. I vissa fall kan man välja att utnyttja den förväntade identiteten. Till exempel genom att en person från Afrika ger trumworkshops eller dansklasser i Djembe eller Sabar utan att vara varken dansare eller musiker. Eftersom den förväntade identiteten säger att denne kan spela och dansa Djembe och/eller Sabar skulle det ändå komma människor.

En av företeelserna som händer med Djemben och Sabaren är alltså att det, som Iris dansvänner säger, förändras från ”dans” till ”arbete”. Beroende på i vilken situation ”arbetet” utförs förändras också Djembe- och Sabartraditionen vid förflyttningen till Sverige tänker jag. Är det uppträden eller kurser där musikerna också kommer från samma tradition som dansläraren kommer från kanske inte musik- och danstraditionerna behöver förändras. Är det däremot gym, där motion och styrka är i fokus eller workshop på ett företag, där fokus ligger på gemenskap, så får utövandet av Djembe- och Sabartraditionen en annan karaktär. I exemplet om den förväntade identiteten (Sæther, 2003) skulle Djemben och/eller Sabaren inte ens lämna sin ursprungskultur tänker jag. Det är ett utnyttjande av situationen men fortfarande inte möjligt utan den förväntade identiteten.



### ***5.4.2 Kulturella processer präglade av kolonialismens stereotyper***

Lukas lärare i fortsättningskursen efter gambiaresan benämnde sin undervisning som ”ett upplevt fuskafrika”. Jag tolkar det uttalandet som att han menar att hans sätt inte är det egentliga ”rätta” sättet att anamma musiken på, eftersom han inte gör som traditionsbärarna.

Både Kamara (2005) och Kaijser (2005) talar om hur människor brukar kultur. Enligt de båda har människor i västvärlden en tendens att dra sig till musik och dans som upplevs som primitiv och exotisk. Kaijser (2005) menar att det i världen skett stora förändringar kring synen på ”svarta”. Enligt honom har relationen från vita till svarta gått ifrån att vara diskriminerande och nedvärderande rasistisk till att rasismens projektioner (beteenden, känslor och sexualitet) istället kopplas till ursprung. Likaså menar Kamara (2005) att det som kanske förr ansågs vara ociviliserat nu istället kopplas samman med det som är exotiskt och primitivt i en positiv mening. Jag återkommer till detta senare i diskussionskapitlet (se s.67). Kaijser (2005) menar att det diskriminerande och nedvärderande rasistiska förhållningssättet människor i väst förr tenderade att ha till svarta blev senare i tiden en skam hos de vita vilket gjorde att de ville förhålla sig med motsatsen för att kompensera. Ur ett musikhistoriskt perspektiv berättar Kaijser (2005) att detta ledde till att man istället ”hyllade” den ”svarta” musiken. Man kallade den för ”härlig” och ”själslig” och menade att de verkligen spelade från själen, vilket speglade genrenamnet ”soul”. Detta hyllades och de ”vita” musikerna såg detta som något att eftersträva. Dock var det fortfarande inte jämlikt menar Kaijser (2005), då den ”svarta musiken”- soulmusiken, inte betraktades som ”avancerad” eftersom den inte var knuten till noterat, teoretiskt och analytiskt material vilket innebar att den inte var ”riktig”. Detta synsätt menar Kaijser (2005) finns fortfarande kvar hos människor och menar att samtida kulturella processer fortfarande präglas av kolonialismens stereotyper. Det finns fortfarande tendenser att skämmas över de ojämlika förhållanden som funnits och därmed vända på detta genom att ”hylla svart musik”. Jag ser ett samband mellan detta och det som både Kaijser (2005) och Kamara (2005) berättar om angående att människor i västvärlden faller för det exotiska och primitiva. Jag tänker att de kan vara ett omedvetet sätt att försöka gottgöra genom att hylla de traditioner, kulturer och människor som lever i de kulturer där människor levt under förtryck i stora delar av världen och världshistorien.

Som tidigare nämnts i diskussionskapitlet menar Jeffrey (1992) att de västerländska traditionerna kring teori och analys kan bli ett handikapp då de tenderar att bli normer snarare än verktyg inom undervisning och lärande. Därför tolkar jag det Kaijser (2005) och Kamara (2005) skriver på ytterligare ett sätt. När människor i väst är vana vid teori, analys och struktur runt musik- och dans undervisning menar jag att detta kan leda till ett behov av att möta musik och dans på ett annat sätt. De som är vana vid att förhålla sig till tid och teori kan, som tidigare nämnts, vara rädda för att släppa taget om det de är vana vid, men samma personer kan också känna längtan efter att få utöva musik och dans på ett sätt som präglas mer av helhet mellan tänkande och kropp. Om syftet med att utöva Djembe är att få utöva musik och dans på ett sätt som kräver andra vanor än vad man är van vid stannar kanske också bruket av musik- och danskulturen/traditionen där. Utövaren nöjer sig med sin egen upplevelse av den. Den exotiska och primitiva bild av Djembe som Kamara (2005) menar kan sammankopplas med Afrika riskerar dock också att förbli exotisk och primitiv. Traditionsbärandens identitet som innehåller mycket mer än bara exotiska, primitiva, härliga och själsliga känslor kanske inte förändras eftersom syftet för utövaren i Sverige kanske blir något annat än fördjupning av just Djembetraditionen. Detta skulle innebära att Djembetraditionen inte förändras när den förflyttas till Sverige utan snarare *byter funktion* för dem som utövar traditionen i den nya kontexten.

### **5.4.3 Omdefinition**

Att få rätt ton ur trumman menar Fallou är väldigt viktigt. Han berättar att han därför i undervisningssituationer i Djembe alltid försöker undervisa grunderna först, vilket han menar är hur man ska slå. Jag tolkar honom som att det för honom är viktigast att få rätt sound ur trumman för att därefter kunna spela rytmerna. Han uttrycker också att ”man inte bara ska slå hårt”. Min tolkning av det uttalandet är att han upplevt att elever ibland gör så. Att Djembe och Sabar ska spelas ”på riktigt” för att kännas som Djembe och Sabar är någonting både Iris och Ali talar om i sina intervjuer. Ali berättar att det är svårt att undervisa Sabar i Sverige då musikerna inte spelar ”på riktigt”. De kan inte ”riktig” Sabar menar han. Likaså berättar Iris i sin intervju om ett tillfälle då musikern var dålig och känslan för utövandet därmed inte heller kändes ”på riktigt”.

Kamara (2005) ger ett flertal exempel på omdefinitioner av afrikansk dans och trummor. Han ger exempel på när det omdefinieras och får betydelser som inte har med ursprungskulturen att göra. Han ger exempel på dansskolor som benämner det som hälsofrämjande eller ett sätt att få vara sig själv på. Likaså ger han ett exempel på där en socionom använt djembetrummor som redskap för att presentera olika kulturer med en strävan åt att detta skulle leda till en bättre värdegrund på skolan. Socionomen är dock inte själv musiker inom Djembetraditionen. Här finns en omdefiniering som Kamara (2005) uttrycker är riskabel. Kamara (2005) menar att den exotiska och primitiva bilden vi har av afrikansk musik och dans också tenderar att sammanflätas med begreppet ociviliserat, vilket många redan har en uppfattning om att Afrika är. Ociviliserat och fattigt, vilket är långt ifrån den helhetliga identitetsbilden av Afrika. Att socionomen, i denna situation, använder sig av djembetrummor som en representant för olika kulturer menar Kamara (2005) snarare skulle kunna leda till en försämrade värdegrund på skolan där man riskerar att det blir en förenklad och felaktig bild av ursprungskulturen kring djembetrumman. Min tolkning av Kamara (2005) och Fallous intervju är att båda menar att djembe är ett instrument som kräver teknik, träning och stor kunskap för att kunna utöva ”på riktigt”. Djembetrummor är precis lika svårt att spela bra som vilket annat instrument som helst. Det krävs träning, träning och åter träning för att få ”rätta slag” i trumman som i sin tur leder till de fina tonerna.

Jag kan dock se att det finns mycket som tyder på att djembetrumma skulle vara ett tacksamt instrument att använda sig av i t.ex. skolan. Lätt att bära, något som alla inte har sett och ”lätt” att få ljud ur, dock kanske inte ”rätt” ljud. En omdefiniering av djembetrumman sker här när den kommit till Sverige. Från att vara ett instrument, som liksom vilket annat instrument kräver teknik och övning för att kunna utöva, går det till att bli ett redskap för bättre värdegrund. Detta tänker jag kan medföra ytterligare aspekter. Det blir inte lika statusrelaterat att spela djembetrumma, eftersom det ”bara är att slå”.

Samtliga informanter tror att det skulle vara svårt att förflytta hela de västafrikanska musik- och danstraditionerna Djembe och Sabar till Sverige. De ger exempel på skillnaderna mellan ländernas samhällsstrukturer, normer, förhållningsätt till undervisning, musik och dans. Jag tolkar deras uttalanden kring detta som att de ser det

som komplext att utöva en musik- och danskultur, som den utövas i sin ursprungskultur, i en annan kultur. Detta tänker jag är samma överallt i hela världen, oberoende av vilken musik- eller danskultur som förflyttas. Vi kan inte återskapa miljön. Det är inte möjligt. Ursprungskulturen för Djembe och Sabar kan aldrig återskapas i Sverige. Denna studie handlar om att se hur Djembe och Sabar eventuellt förändras då de får ett möte med Sverige. Vad händer med traditionerna på vägen till Sverige. Skulle man vända på det och undra vad som händer med den svenska folkmusiken när den kommer till Guinea, Senegal och Gambia så kvarstår fortfarande de kulturella skillnaderna och där liksom här hade det varit svårt att återskapa miljön kring musiken och dansen eftersom det bygger på traditioner. Vi skulle därför säkert uppleva att den svenska folkmusiken togs ur sin kontext och förenklades. Den skulle kanske kännas ostrukturerad och konstig för de som är traditionsbärare inom denna musikgenre. Oavsett vilken kultur som flyttas kommer den att förändras till det land den kommer till tänker jag. Och det finns som ovan nämnts många risker med att vara omedveten om förenklingarna. Men det finns också möjligheter. Genom att förenkla kan vi nå fler tänker jag. Det kräver inte lika stor förkunskap och förförståelse för musiken och kulturen/traditionen kring musiken och dansen. Fler människor kan därmed ta del av den vilket jag tror är bra oavsett var och vilken musik- och danstradition det handlar om. Min tolkning av litteratur och intervjuer är sammanfattningsvis att risken med att förenkla kan leda till stereotypisering, felriktad och ickereflekterad förenklingar av traditioner och/eller kulturer. Alltså inte att den faktiskt förändras. Medan möjligheterna med förenkling är att musiken och dansen skulle bli tillgängligt för fler och därmed få möjligheten att spridas.

## ***5.5 Kulturella möten***

Resultatet från intervjuerna tyder på att både traditionsbärare, traditionsförmedlare och traditionsutövare är intresserade av att mötas i ett kulturellt sammanhang, både i undervisningssituationer och i konstnärliga processer. Jag tycker mig se en tendens i intervjuerna att alla informanter strävar efter att tillämpa *sin* kunskap och *sin* tradition för att sedan anpassa denna efter motsvarande parts kunskap och tradition. Ett exempel på detta är när Iris och Lukas, som reflekterat kring hur de lär sig bäst, använt sig av dessa reflektioner för att vid undervisningssituationer som elev anamma det tillvägagångssätt som är bäst för dem. Detta i samklang med att de försöker ”slänga sig

ut” och ”bara hänga på”. Detta kan kopplas till Hofvander Trulsson (2010), som menar att musik kan stärka biografien samt bygga broar mellan den egna och andras kultur. Genom kulturella möten i musik kan identiteten förstärkas och en ny kulturell identitet skapas. Fallou ger också ett exempel där han beskriver att det viktigaste i spelet är att få rätt sound ur trumman. För att vid undervisningssituationer kunna förmedla detta har han reflekterat och skapat sig ett förklarande tillvägagångssätt för att detta ska fungera tillfredsställande. Ali som beskriver att de i Senegal ”bara kan Sabar” har också använt sig av reflektion för att finna det i Sabaren som är viktigast att förmedla. Han sjunger rytmerna och visar grunderna. I samtliga exempel sker ett möte mellan traditioner och personer.

Jag ser att Djembe- och Sabartraditionerna förändras beroende på om de utövas i sin ursprungskultur eller i Sverige. Detta har resultat och litteratur visat beror på miljö, människor, strukturer, normer, traditioner, historia, undervisning, förhållningssätt till musik och dans m.m. De traditioner som finns runt musik- och dansundervisning i Sverige skiljer sig ifrån de som finns i Guinea, Senegal och Gambia och får en betydelse för Djembe och Sabar när de förflyttas till Sverige. Våra olika undervisningsvanor påverkar utfallet. Det går ifrån att vara någonting, som Ali uttrycker att, ”man bara kan” till att bli ett föremål för undervisning där det måste delas i mindre bitar och reflektion kring grunderna måste ske. Jag tänker dock att det är fullt möjligt att utöva Djembe- och Sabartraditionerna i stor utsträckning i Sverige, men med andra förutsättningar och grunder än utövarna i Guinea, Senegal och Gambia har. Tidigare avsnitt har visat att syftet med utövandet kan ha en betydelse för vad och om någonting sker med traditionerna. Sæther(2003) ställer frågan om huruvida gapet mellan de olika kunskapsvärldarna kanske bara är illusoriskt. Hon menar att ett möte mellan de skriftliga och muntliga kunskapsvärldarna skulle ge möjlighet till att båda kunskapsvärldarna utvecklas och därigenom kan konstnärerna inom dessa utveckla både sig själva och den konstkultur de lever i.

Min tolkning av ovan nämnda resultat och litteratur är att oavsett syfte med utövandet och miljön runt detta handlar det om att utveckla sitt eget uttryck och sin egna konstnärliga kompetens inom det område man valt att fördjupa sig i, vilket har likheter med resonemangen hos Kamara (2005), som påpekar att mötet mellan olika kulturer och

traditioner ger möjlighet till utveckling för sitt eget konstnärliga bruk.

För nya och blivande utövare inom Djembe och Sabar handlar det emellertid om att utveckla den konstnärliga kompetensen i en riktning mot traditionell Djembe och Sabar. För utövare inom annan genre är möjligen riktningen en annan. Precis som mina informanter menar Kamara (2005) att det är svårt att förflytta andra kulturers musik- och danstraditioner till en annan ursprungskultur. Syftet med en förflyttning av Djembe och Sabar till Sverige måste därför enligt honom vara att ”Konstnären och konstnärskapen ska ses som något som har utvecklats här och nu, i Sverige och som en del av den svenska konstens utveckling” (Kamara, 2005).

### ***5.5.1 Musik i förändringsprocess***

Framtiden och moderniseringen av Djembe och Sabar har varit ett samtalsämne i både Fallous och Alis intervju. Ali berättar om Mbalax, som är en ”moderniserad” Sabar. Fallou berättar om de unga människor som spelar Djembe i Guinea nuförtiden ”spelar snabbt” (Fallou, 10 okt, 2013). Musiken är alltså under förändring även i traditionsbärandas ursprungskulturer. Sæther (2003) berättar om att musiker runtom i världen alltmer spelar det de vill spela, oberoende av vad som förväntas av dem. Man väljer själv vad man vill spela och strävar efter att spela med de människor man vill spela med. Människor från olika kulturer färgar musiken efter deras identitet, kultur och tradition. De tvärkulturella mötena inom musiken gör också att musiken förändras.

## ***5.6 Slutsatser och vidare forskning***

Förändringsprocesserna är komplexa och det finns många aspekter som kan påverka Djembe- och Sabartraditionerna vid förflyttningen. Hur, var och när de förändras, om de förändras, beror enligt min analys mycket på de personer som utövar musiktraditionerna och/eller förmedlar dem till andra, men också på dem som lär sig. Miljön där förmedling och lärandet sker är också en viktig faktor i förändringsprocesserna. Litteratur och resultat i denna studie har visat att Västafrikanska musik- och danstraditioner, när de befinner sig i sina ursprungskulturer, är starkt sammanflätade med övriga kulturella traditioner och människors dagliga livsvillkor. När Djembe och Sabar tas till Sverige tas det ur sin kontext. Det vore gynnsamt för det kulturella mötet om människor som utövar musiken och/eller dansen är medvetna om att detta sker för

att förhindra att en felaktig, förenklad och endimensionell bild av Djembe och Sabar sprids.

Jag tror att det är möjligt att utöva Djembe och Sabar på en avancerad nivå i Sverige, även för svenskar, men i samklang med den tradition och kultur som finns i Sverige. Medvetenheten om förutsättningarna för hur Djembe och Sabar flyttats ur sina traditionella och kulturella kontexter tror jag minskar risken att en felaktig, missvisande och endimensionell bild av dem ges. Som tidigare nämnts menar jag också att ett utövande och utvecklande av dessa traditioner i Sverige inte nödvändigtvis måste vara inriktat mot att utöva dessa musik- och danstraditioner på en avancerad nivå. Syftet kan vara mindre ambitiöst, men medvetenheten kring hur traditioner förändras när de förflyttas är viktig även i sådana sammanhang. Förenkling och förytligande riskerar att förminska värdet av de kulturella möten som kan uppstå.

Det som belysts i uppsatsen apropå att ge missvisande bilder av musik- och danskulturer/traditioner skulle jag också vilja koppla till min lärargärning. Hur kan vi som lärare undvika att förflacka och förenkla? Genom en interkulturell pedagogik (Hofvander Trulsson, 2010) borde man i större utsträckning kunna nå fler elever oberoende av bakgrund och förutsättningar. Jag har under studiens gång i växande grad fått upp ögonen både för de förutfattade meningarna vi – och nu menar jag alla – har om varandra. Jag har också i stigande utsträckning blivit medveten om att vi också gärna vill göra varandra glada och tillfredställda på olika sätt. Detta jag tyder på att människan har ett intresse och vilja av ett möte mellan "oss och "dem".

Dock visar resultat och litteratur att det svenska samhället i vissa avseenden är segregerat. Hofvander Trulsson (2010) menar att musik emellertid kan vara ett medel att använda för att föra kulturer, traditioner och människor samman. Förslag på vidare forskning är därför att se vilka musikpedagogiska förhållningssätt vi kan använda oss av i skolan för att bidra till att kulturen i samhället blir mer tillgänglig för alla och till ett samhälle där olikheter ses som tillgångar. Hur en interkulturell pedagogik skulle kunna utformas ser jag som intressant för vidare forskning, inte minst med tanke på att barnen och kulturen är en väsentlig del av vår framtid.

# Referenser:

Bjørkvold, J-R. (1991). *Den musiska människan*. Stockholm: Lieber

Broch, P. (2010) *Det sammanhållande kittet- musikens betydelse för en liten by i Gambia*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Lärarutbildningen i musik. Tillgänglig: <http://www.uppsatser.se/om/peter+broch/>

Folkestad, G. (2006). *Formal and informal learningsituations or practices vs formal and informal ways of learning*. Lunds university: Malmö academy of music. Tillgänglig:  
<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=449103&jid=BME&volumeId=23&issueId=02&aid=449102>

HofvanderTrulsson, Y. (2010). *Musikaliskt lärande som social rekonstruktion. Musikens och ursprungets betydelse för föräldrar med utländsk bakgrund*. (Ph. D.) Malmö: Malmö Academy of music, Lund Undiversity.

Jeffrey, J. (1992). *Re-envisioning post musical cultures. Ethnomusicology in the study of Gregorian chant*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Kaijser, L. (2005). Århundredets artister. I M. Öhlander (Red.), *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt*. (s.159-180). Lund: Studentlitteratur.

Kamara, E. (2005). Afrikanska trummor och afrikansk dans- på svenska. I M. Öhlander (Red.), *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt*. (s.181-202). Lund: Studentlitteratur

Krag Jacobsen, J. (1993). *Intervju: konsten att lyssna och fråga*. Lund: studentlitteratur.

Kvale, S. (199). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur

Lilliestam, L. (2006). *Musikliv. Vad människor gör med musik- och musik med*



*människor. Göteborg: Bo Ejeby Förlag*

Pripp, O. (2005). Den segregerade välviljan- kultur som makt. I M. Öhlander (Red.), *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt.* (s.73-90). Lund: Studentlitteratur

Rippe, E. (2011) *Musik i rörelse - En intervjustudie om hur svensk folkmusik- och dans kan berika rytmikmetoden.* Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lärarutbildningen i musik. Kandidatuppsats. Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö, Lärarutbildningen i musik. Tillgänglig: <http://www.uppsatser.se/om/elin+rippe/>

Sæther, E. (2003). *The Oral University- Attitudes to music teaching and learning in the Gambia* (Ph. D.) Malmö: Malmö Academy of music, Lund University.

SOU: 2005:41. *Bortom Vi och De: Teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering.* Stockholm: Regeringen. Tillgänglig: <http://www.regeringen.se/content/1/c6/04/56/42/11dab91b.pdf>

Thomsson, H. (2002). *Reflexiva intervjuer.* Lund: Studentlitteratur.

Vernersson, A-K. (2003). *Rytmik- Lek på allvar. En studie i hur olika människor uppfattar begreppet rytmik.* Magisteruppsats, Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. Tillgänglig: <http://www.uppsatser.se/om/Ann-Krestin+Vernersson/>

Vernersson, A-K. (2013). *Ett o-herrans liv i Rytmikens tjänst- att utveckla och forma en musikpedagogik.* Serie: ForMuLär- Forum för musikaliskt lärande. Malmö: Musikhögskola, Lunds universitet.

Vetenskapsrådet (1990). *Forskningsetiska principer inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning.* Tillgänglig: <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

Öhlander, M (Red.). (2005). *Bruket av kultur: Hur kultur används och görs socialt verksamt.* Lund: Studentlitteratur

Dagstidningsartikel online:

Stenbäck, C. (2012, 01). Elever från musikskolan gör projektresa till Afrika. Skånska dagbladet 2012. Hämtad 2013-10-02 från, <http://www.skanskan.se/article/20120104/STAFFANSTORP/701049816/-/elever-fran-musikskolan-gor-projektresa-till-afrika>

Webbsidor:

Hallström, L. (2003). *Vad är en djembe*. Hämtad 2013-10-02 från <http://www.djembe.se/djembe.shtml>

Janbell, L. (år okänt). *Dansstilar- västafrikansk dans*. Hämtad 2013-10-03 från <http://www.lisajanbell.com/index.shtml>

Folkuniversitetet. (2013). *Afrikansk dans med inriktning Sabar*. Folkuniversitetet Malmö. Hämtad 2013-10-03 från <http://www.folkuniversitetet.se/Kurser--Utbildningar/Dans-Musik-Teater/Dans/Afrikansk-dans/Malmo/Afrikansk-dans-forts---Sabar/?sr=true>

The Gambia. (2012). *Intervju med Sara Galan*. Hämtad 2013-10-04 från <http://thegambia.nu/2012/06/11/intervju-med-sara-galan-sabardansare>