



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp  
Höstterminen 2016  
Läroarbilden i musik  
Nilufar Alim

**”Det folk som dansar och sjunger”**  
**Reflektioner över traditionsövernöring i uyghurisk kultur**

Handledare: Eva Sæther



## **Sammanfattning**

Denna studie söker svar på frågan hur traditionsöverföringen ser ut i den uyghuriska folkmusiken i dagens Kina. Med hjälp av kvalitativa intervjuer, samt en observation av en instrumentallektion i ett uyghuriskt traditionellt instrument, har jag reflekterat över kunskapsöverföring, tradition och förändring. Uppsatsen tar upp mästarlära och tradition som ett centralt tema och i resultatet kommer flera intressanta teman fram angående kulturens viktiga roll i den uyghuriska traditionen - både som historiebärare av viktiga händelser i folkets liv, men även som moralisk och fostrande kraft.

Nyckelord: Mästarlära, tradition, gehörsläring, Mukam.

## **Abstract**

The aim of this study is to investigate how traditions are transmitted from one generation to the next in the Uyghur ethnic music tradition of current China. The research questions are: How does the transmitting of knowledge look like in the Uyghur tradition in an informal and in a formal context? Also how does the traditional music development look like and which role does the music have in the society today? In qualitative interviews I have searched for answers to these questions. The study has mastery and tradition as a central theme. The result shows several interesting themes concerning the strong role of the Uyghur traditional music in people's lives today - both as carrier of historic events and as a moral and developmental force.

Key words: Master/apprenticeship, tradition, learning by ear, Mukam.



# Förord

Mitt allra varmaste tack går till min svenska kollega, Annika Gustafsson, som hjälpt mig med att utveckla och klargöra mina tankar genom textbearbetningen och det svenska språket. Tack till hennes alla goda råd och stora insats under detta arbete. Jag tackar min handledare, Eva Saether, vid Musikhögskolan i Malmö, för hennes stöd och timmarna hon har lagt ned på detta examinationsarbete.

Tack till mina gamla lärare, kollegor och de 5 informanter vilka så generöst ställt upp med sin tid för att samtala med mig om sitt arbete och sitt bidrag till XJAI. Tack för ert förtroende, er uppriktighet och för mycket tänkvärda och intressanta samtal!

Ett hjärtligt tack vill jag också rikta till mina andra svenska kollegor på Kulturskolan i Hässleholm som gav mig stöd under min studietid på Musikhögskolan i Malmö.

Ett stort tack till mina lärare och vänner i klassen på lärarutbildningen i musik i Malmö för ert varma bemötande och de fina stunder vi har haft tillsammans under denna tid. Det har varit en förmån att träffa och lära känna er alla.

Och sist men inte minst ett stort tack till min familj som stöttade mig under denna utbildningsperiod på musikhögskolan i Malmö. Utan ert stöd skulle jag aldrig klarat detta.



## Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	3
Abstract.....	3
<b>Förord.....</b>	<b>5</b>
<b>Inledning och personlig bakgrund.....</b>	<b>9</b>
Syfte och forskningsfrågor.....	10
<b>Tidigare forskning.....</b>	<b>12</b>
Musiketnologi.....	12
Mästaren.....	13
Instrumentalundervisning och tradition.....	15
Mukam och meshrep.....	17
<b>Metodologi och metod.....</b>	<b>19</b>
Intervju med A.....	21
Intervju med B.....	22
Etiska överväganden.....	23
<b>Resultat.....</b>	<b>25</b>
Xin Jiang Arts Institute.....	25
Gehörsundervisning.....	28
Statsstödd verksamhet.....	31
Mukam.....	31
Kvalitet och ambitionsnivå.....	34
Instrumentutveckling.....	39
Sammanfattning.....	40
<b>Diskussion.....</b>	<b>41</b>
Mästarlära och instrumentalundervisning.....	41
Gehörsinlärning.....	43
Genusaspekten.....	43
Framtida forskning.....	44
<b>Referenser.....</b>	<b>45</b>





# Inledning och personlig bakgrund

Jag föddes i Urumqi, huvudstad i Xinjiang-provinsen i nordvästra Kina. Min far undervisade på motsvarigheten till Musikhögskolan i Xinjiang, Xin Jiang Arts Institute (XJAI) som är platsen för denna studie. Han undervisade i ett traditionellt instrument, *Ravap*, ett stränginstrument. Mina föräldrar har berättat att det var vanligt att man bodde och arbetade i samma lokal, innan man hade möjlighet att skaffa eget boende. Jag bodde således med mina föräldrar i ett av övningsrummen på skolan. När min syster sedan föddes hade mina föräldrar fått möjlighet att flytta, men det var först lite senare i deras karriär. Flera av de andra yngre lärarna bodde också i samma korridor. Det var ljud och toner överallt, och det var full fart där jag lekte mitt i all musik. Min mamma, som arbetade som språklärare, tyckte nog att det var lite besvärligt och störande att man kunde höra när andra elever övade, eller när lärarna undervisade. Hon brukar säga att det var tur att jag inte fått en hörselskada från den tiden då vi bodde där.

Jag kan tänka mig att min relation till musiken började redan då, när jag var ett litet barn. Den var helt enkelt en självklar del i vardagen. Eftersom far undervisade i samma rum som jag lekte i, hörde jag också ständigt hans lektioner. Eleverna kom och jag lyssnade på musiken. Jag såg hur pappa undervisade och hur eleverna försökte spela. Ibland fanns det ställen där de fastnade och där de inte kom vidare och då hörde jag hur pappa förklarade och hjälpte dem. Jag såg vilken fin relation som fanns dem emellan och jag tänkte redan då att det verkade mycket roligt att undervisa.

Det känns viktigt att skriva några ord om min far som på många sätt är min förebild. Min far Alim var även han född i en musikerfamilj så traditionen finns i vår släkt. Han föddes 1956 i staden Ghulja och år 1973 började han arbeta på XJAI. Eftersom han var den bästa eleven på skolan fick han anställning där efter sin examen. Under sina 35 år vid skolan har han sedan utbildat många efterträdare och han skrev även de första kursböckerna för instrumentet *ravap*. Han gav tillsammans med övriga lärare ett stort bidrag till den uyghuriska traditionella musiken då de år 2000 gjorde en första inspelning av Uyghur 12 Mukam, (ett verk ur den uyghuriska musiken som jag kommer in på senare) i Xinjiang och han har fått flera hedersbetygelser för sitt arbete. Jag förstår nu i efterhand att denna uppväxt har inspirerat mig väldigt mycket. Jag tyckte redan tidigt att läraryrket verkade intressant och jag ville gärna bli lärare som min far. Att få chansen att bygga relationer med elever och hjälpa deras självförtroende i lärandesituationen har lockat mig. Min far har heller aldrig slutat att öva på sitt instrument och han är en skicklig

musiker som kommit etta i många musikaliska tävlingar. Bland annat 1984 i en tävling för hela Xinjiang-provinsen. Det är för övrigt mycket vanligt med tävlingar för musiker i Kina. Varje år äger flera sådana tävlingar rum och det är vanligt att både lärare och elever deltar. Jag hade några minnesvärda lärare medan jag studerade vid XJAI, som har betytt mycket för mig på många sätt. Jag har kvar alla mina minnen därifrån. Minnen som sträcker sig från min barndom, till när jag senare under en period jobbade som pianolärare där. Lärarna som jobbade där kallade jag från början tant och farbror och sedan blev de mina lärare för att slutligen bli mina kollegor. Jag är så tacksam och glad att jag fått växa upp i en så kärleksfull miljö. Utan dem hade jag inte blivit den person som jag är nu. Jag minns att när jag blev lärare och fick "bra lärare"-priset var jag så stolt över mig själv och tänkte att jag också kan bli en lika duktig pedagog som min far.

När jag sedan flyttade till Sverige, mötte jag ett land med helt andra traditioner och villkor. Det har varit väldigt utvecklande och spännande, men också svårt och utmanande många gånger. Inom mitt ämne musik, och i synnerhet pianospel, är det visserligen mycket som förenar mitt gamla och nya hemland, men också mycket som skiljer sig åt. Skillnaderna finns till exempel i sättet att bemöta elever, i sättet att samtala om musik och hur olika musikutbildningar eller lärandesituationer är uppbyggda. När det gäller folkmusik och synen på utbildning inom den inhemska kinesiska musiken tror jag att det är ännu mer som skiljer sig från Sverige.

Det finns en rik tradition inom uyghurisk kultur, som jag är uppväxt med och som har sin plats i världsarvet. 2005 blev den uyghuriska musiken, *mukam*, omnämnd av Unesco som: *A masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*. (Unesco, 2005)

Uyghurfolket är en av Kinas 56 officiellt erkända etniska grupper. Uyghurerna sägs inte kunna leva utan musik och de kallas i folkmun "Det folk som dansar och sjunger".

## **Syfte och forskningsfrågor**

Jag vill med denna studie kring uyghurisk musik öka kunskapen kring olika sätt att förhålla sig till undervisningstraditioner. Därför har jag valt att undersöka hur utbildningsvägarna och instrumentalundervisningen ser ut för den som vill utbilda sig i den traditionella uyghuriska musiken. Jag har en viss förförståelse för en del av sammanhangen i utbildningsväsendet i Kina eftersom jag själv är en student därifrån, men jag ville undersöka hur den musikaliska traderingen och hur folkmusikundervisningen ser

ut nu. Jag är själv inte folkmusiker, men har växt upp i en miljö omgiven av experter inom dessa områden. Att vara en del av den uyghuriska kulturen har gett mig en förståelse för hur viktigt det är att mukamkonsten fortsätter till kommande generationer. Naturligtvis är undervisning nyckeln till fortsättningen och därför söker jag svar på frågan hur en musikalisk tradition överförs mellan generationerna i en traditionell respektive akademiserad undervisningssituation; dels genom att undersöka hur den uyghuriska musiken funnit sin väg in i det kinesiska formella utbildningsväsendet och dels genom att undersöka den uyghuriska folkmusikens funktion i nutid. Vidare är syftet att genom intervjuer med några av den uyghuriska inhemska musikens portalfigurer, göra dessa föregångares röster hörda och få ta del av deras tankar om sina livsverk och pedagogiska gärning. Följande forskningsfrågor har utkristalliserats:

1. Hur ser kunskapsöverföringen ut i den traditionella uyghuriska musiken respektive i den formella utbildningen inom kinesisk folkmusik?
2. Hur ser musiktraditionens framväxt ut och vilken roll har uyghurisk musik idag?

# Tidigare forskning

I detta kapitel redogör jag för några centrala teman i denna uppsats. Jag börjar med musiketnologi som begrepp, samt historiska aspekter på denna forskningsgren och dess anknytning till musikpedagogiken. Vidare kommer ett avsnitt om mästare-lärling, undervisning och tradition, samt slutligen ett avsnitt om den uyghuriska musiken och begreppen *mukam* och *meshrep*.

## Musiketnologi

Nettl (2005) beskriver svårigheten i att definiera musiketnologi på ett tillfredsställande sätt. Under tiden som denna forskningsinriktning har existerat, har det varit svårt att till exempel kunna enas om ett heltäckande namn. Detta eftersom musiketnologin är ett sådant brett forskningsfält och omfattar så mycket av mänskligt musikskapande i så många kulturer. Från pionjärerna Nettl (2005) nämner som exempelvis Ellis (1885) och Baker (1882) fram till våra dagars musiketnologer har synsättet varierat kraftigt. Nu på senare år har även synen på kunskap och olika kulturers möten förändrats, i och med att världen har krympt i dessa digitala tider, vilket speglas i forskningen. Forskningsfältet har utvecklats från att ha intresserat sig för primitiv musik i förhållande till klassiskt västerländsk konstmusik, till att söka efter det universella i all världens musik till att slutligen landa i insikten att det handlar om ett förhållningssätt, en strävan att undersöka musik som kultur. Varje kulturs musik står för sig själv och är lika värdefull och intressant ur forskningssynpunkt (Nettl, 2005).

Forskningsfältet innefattar också olika aktiviteter och synsätt som Nettl (2005) lyfter fram. Man kan ha olika ingångar i och lägga tyngdpunkter på olika aspekter av forskningsarbetet. Till exempel kan det handla om jämförande studier mellan olika kulturers musik, om analys av ett musikaliskt system eller om en specifik kulturs musik ur en antropologisk infallsvinkel. Man kan vidare studera musiken och dess notation ur en lingvistisk utgångspunkt och man brukar studera musiken i en social kontext. Man kan naturligtvis även studera musik utifrån ett historiskt intresse. Slutligen kan en musiketnologiskt inspirerad studie rikta in sig på hur kunskap överförs, det vill säga pedagogiska aspekter. Därför menar Nettl (2005) att musiketnologin som disciplin varit utsatt för en debatt utifrån dessa olika utgångspunkter. Han lyfter fram den som ett tvärvetenskapligt forskningsområde och välkomnar att debatten angående musiketnologins definition och innehåll börjat avta.

I ett skede kallades musiketnologi för ”comparative musicology”, men Merriam (Merriam, i Nettl, 2005) vände sig mot denna term och menar att man inte jämför kulturer i syfte att nå kunskap utan att varje kultur står för sig och man behöver förstå den enskilda kulturen för att nå kunskap. Även om det hos musiketnologer finns intresse av att också belysa skillnader och likheter mellan olika kulturer är utgångspunkten ett längre fältarbete i en musikkultur. Även Jaap Kunst, holländsk forskare och kännare av indonesisk musik, vände sig emot jämförandet som fokus i forskningen och menade att det begreppet lovade mer än det sedan bestod av. Han anges också som den förste att använda termen musiketnologi i tryck i en bok från 1959 (Lundberg & Ternhag, 2014).

Nettl (2005) definierar fyra grundsatsar i sin syn på musiketnologi. För det första menar han att musik måste förstås i ett kulturellt sammanhang. Musiken är en del i ett samhälle och musiketnologer är intresserade av hur olika kulturer definierar sin musik, vilka idéer som finns angående musik, hur den skall utföras, hur den skall överföras till nästa generation och vad som anses fint eller fult, samt hur samhället och musiken utvecklas med influenser. I sin andra grundsats menar Nettl att musiketnologin även kan ses som en jämförelse med andra kulturers musik världen över, i syfte att förstå större sammanhang och system. I den tredje grundsatsen menar han att den bör utformas som fältstudier, där man hellre studerar några få informanter intensivt, än stora grupper. Man vill fördjupa förståelsen genom mer omfattande studier i det lilla urvalet. För det fjärde och sista är musiketnologi studiet av alla musikaliska manifestationer i ett samhälle. Inte bara musiken från högre socioekonomiska eller mer ”bildade” kretsar, utan alla människors musik oavsett status i samhället. Nettl (1985/2005) menar att musiketnologer varit upptagna av den stora massans musik; hur ett samhälle speglas av musiken på alla skiftande nivåer. Musiketnologer har varit lika fokuserade på det amatörmässiga musicerandet som på det professionella.

Sammantaget bildar en musiketnologisk ingång i detta musikpedagogiska arbete en naturlig ram, med tanke på att studiens fokus är hur en minoritets musikkultur utvecklas i och påverkas av en större nations musikliv och vilka grundläggande idéer som färgar kunskapsöverföring i denna musikkultur.

## **Mästaren**

Att lära från en mästare inom det yrke eller intressefält man valt, är en tradition med gamla anor. Det har varit vanligt i skiftande kulturer och yrkeskategorier från gamla hantverksyrken till konstnärsyrken. Det svenska ordet mästare kan härledas till tyskans

*Meister*, ett mångfacetterat ord som i sig innefattar både vinnare, expert, specialist och herre. Detta ord kan i sin tur härledas till latinets ”magnus” som betyder stor. Ett ord för mästare finns i de flesta språk. Det gamla kinesiska ordet för mästare lyfter fram relationen mellan mästare och lärling (Wing Tsung Academy, 2017)

Ordet för mästare finns i två former och båda dessa talar om två olika relationer till mästaren. Det görs för övrigt i det kinesiska ordet ingen skillnad mellan man och kvinna utan ordet mästare täcker här in både femininum och maskulinumformen. Det första ordet *shifu* är mer allmänt och anger en respektfull hållning då man talar om en mästare i allmänhet. Det talar om vördnad inför kunskapen och traditionen och anger en underkastelse under mästarens överhet. Det andra ordet *shi-fu* är personligt och talar om en mästare i betydelsen sin egen mästare. Den mästare man själv ställt sig under. Intressant är att här finns även betydelsen fader, vilket talar om vilken nära relation man har till sin lärare. Detta ord använder man inte lättvindigt utan med stor respekt för släktskap och rang. Det finns flera olika regler för hur man benämner sin mästare, liksom hur man benämner sin lärare. Det kinesiska ordet för lärare är *lao-shi*. Det uyghuriska ordet för mästare *ustaz* används, liksom namnet för lärare *malim*. Man använder alltid en titel framför namnet på mästaren eller läraren och det är mycket oartigt att utesluta denna. Vanligt i asiatiska kulturer är även, påpekar Nettle, att man lyfter fram mästarna och hjältarna som spelat stora roller historiskt sett (Nettle, 2005). Det finns en stor vördnad för traditionen och historien.

Enligt uyghurisk sed läggs i titeln mästare också betydelsen någon som uppnått den högsta kunskapen inom sitt område, en auktoritet. Ordet kan även innefatta någon som är bäst i förhållande till andra. Vi har olympiska mästare och så vidare. Mästaren bestämmer utvecklingen inom sitt område.

Mästarläran innehåller även ett starkt inslag av socialisering. (Nielsen & Kvale, 1999). Man kan urskilja dessa grupperingar runt en mästare både historiskt och kulturellt. Alltifrån skråväsendet som framväxte i såväl det tyska, engelska som det svenska samhället under medeltiden, fram till våra dagars mästartklasser och lärogrupper i olika kulturer. Socialt tas man upp i gruppen runt mästaren och man identifierar sig också så småningom med denne. Detta är något vi kan se världen över i olika kulturer. Sæther (2003) beskriver hur det i Gambia är vanligt att en ung musiker lämnar sin familj för att ingå i mästarens familj, där man lever i tät gemenskap med läraren/mästaren för att sedan när man är färdig, efter många år, söka sig utåt i världen och finna sin egen plats. I mandinkakulturen i Gambia är det dessutom tradition att man skall förtjäna sitt eget

instrument, kora i detta fall, från att ha använt ett lånat instrument till att få sitt eget och finna sin egen plats som mästare. Man gör sin gesällvandring, sin ”provvrunda” i världen och tillvaron innan man slutligen uppnår full musikerstatus (Saether, 2003).

## **Instrumentalundervisning och tradition**

Om vi skall fokusera på mästarlära inom det musikaliska fältet är det också vanligt med individcentrerad undervisning. Fostås, (2000) en norsk pianopedagog, menar att det här finns ett värde i mästarläran, som har dragits med dåligt rykte som en föråldrad lärarform. Att söka efter specifik kunskap på individnivå innebär att man vill finna sin egen röst i någon mening. Detta är och har varit vanligt i instrumentalundervisning traditionellt sett. Även om gruppundervisning naturligtvis också förekommit och inte står i något motsatsförhållande till den enskilda undervisningen. Det är en rad motoriska, kognitiva, auditiva och visuella förmågor som skall förstås och erövrats, oavsett undervisningstyp.

En viktig aspekt av undervisningen i mästar-lärling tradition blir relationen mellan lärare och elev. Man får ett koncentrerat möte mellan fyra ögon. Mycket sägs under en lektion som eleven förväntas kunna, förstå och utföra. Under övningen skall sedan denna nya kunskap befastas i elevens minne och inre värld, man skall göra kunskapen till sin. Relationen till läraren är oerhört viktig. Inte sällan blir kunskapen ett medel för att göra läraren nöjd och få bekräftat att man gjort framsteg och varit duktig.

I sin artikel om lotsning tar musikpedagogen Maria Becker Gruvstedt upp det som utbildningssociologen Donald Broady kallar den dolda läroplanen (Becker Gruvstedt 1993). Denna dolda läroplan innehåller allt det som inte sägs eller tas fram i en undervisningssituation, men som ändå eleven lär sig. Sådan kunskap eller metainläring kan bestå av en vilja att vara till lags, att vänta på sin tur, att urskilja tonfall i lärarens röst och genast åtlyda olika kommandon och andra lärdomar. En del av denna kunskap skulle kunna benämnas som negativ för inläringen, men allt är inte heller av ondo. Till exempel finns kvaliteter som disciplin, demokrati, självförtroende, kommunikation och annat i denna interaktion mellan lärare och elev. Alla dessa kan betecknas som goda egenskaper. Broady (i Becker Gruvstedt, 1993) menar att det som är av ondo är just det faktum att denna inläring är dold. Man tror att man lär sig pianospel medan det i själva verket försiggår ett annat lärande på en metanivå. Becker Gruvstedt (1993) talar vidare om begreppet lotsning, där hon menar att det är viktigt att lära eleven att lära. När man lotsar eleven förbi den punkt där eleven inte har förstått, genom att exempelvis bryta ner

svårigheten till den grad att sammanhangen inte blir klara, har man inte lärt något egentligen. Det vill säga man förstår inte själva innehållet i det man skall lära sig, för att sedan kunna överföra denna kunskap och använda den i andra situationer. Det krävs tid för reflektion hos eleven (Becker Gruvstedt, 1993).

Man lär sig också en traditions många dimensioner. Inom musiken har dessa traditioner ofta långa tidsperspektiv bakåt. Man lär sig olika kulturers uttryck och estetik genom att under lång tid skolas in i dessa. Det är också så att lärare ibland tenderar att undervisa på samma sätt som man en gång själv blivit undervisad. Phillips (2008) lyfter fram vikten av väl tillämpad forskning i skolan i kapitlet om att integrera forskning och undervisning. Det mesta av det vi kommer fram till i undervisningen är resultatet av förhållningssättet ”trial and error”. Vi prövar oss fram. Detta skall visserligen ses i ljuset av det amerikanska samhälle och dess obligatoriska skola som Phillips diskuterar men det kan också äga sin relevans i instrumentalundervisning. Vi tenderar att göra som vi alltid gjort (Phillips, 2008).

För att ge ett exempel på synsättet på traditionen och instrumentalundervisningen i Kina tar jag ett exempel från Cecilia Lindqvists bok om hennes studier i det kinesiska instrumentet qin (Lindqvist, 2006). Hon börjar sina studier i detta kinesiska instrument med föreställningen att det inte skulle vara så svårt eftersom hon redan är en välutbildad och duktig musiker på luta, men under tidens gång förstår hon att i hela traditionen finns en långsamhet och en vördnad inför varje ton och för instrumentet som inte har sin motsvarighet i något hon mött i västvärlden. När Lindqvist frågar sin kinesiska lärare om hon skulle kunna få några övningar eller skalor förstår läraren först inte och sedan ser hon alldeles förskräckt ut över tanken på att behandla detta tusenåriga gamla instrument så vanvördigt. Qin är själens spegel, inte ett medel för produktion menar läraren. Successivt förstår Lindqvist hur den kinesiska kulturen är en reproducerande kultur där man strävar efter ”...en intensiv känsla av närvaro, en avspänd balanserad frihet och vägen dit går över kopiering, anpassning och självuppgivelse fram till den stund man behärskar sina medel” (Lindqvist, 2007, s. 27) Lärarens instruktion liknas vid att muntligen överföra kunskap till en annans hjärta.

Cecilia Lindqvist upptäcker att man inte kan spela qin utan de rätta anslagen, och utan den variationsrikedom som finns i dessa anslag förlorar musiken sin rätta karaktär. Man måste bygga på traditionen, säger de gamla musiker hon kommer i kontakt med. Utan traditionen riskerar musiken att bli ytlig. Självständighet uppmuntras inte, inga omvärderingar eller nyheter. Först när man fullständigt tillägnat sig kunskapen och



traditionen och gjort den till sin egen kommer friheten. Om man inte ger upp (Lindqvist, 2006).

## Mukam och meshrep

*Mukam* kan definieras som den typ av melodi, rytm och text, som tillsammans bildar den gamla traditionella uyghuriska musiken. Den berättar om folket och dess liv och blir därmed en viktig form av kulturhistoria för uyghurerna. Musiken är uttrycksfull och fylld av liv. Den har sitt eget tonspråk och uppbyggnad som bildar grund för rytmisk och melodisk improvisation. Mukam är något influerad av och besläktad med arabiska modala system. Uyghurer har lokala mukamsystem som är uppkallade efter olika städer i Xinjiang. De mest utvecklade och kända är de tolv mukamsystemen i Västra Tarim-regionen (Imin, 1995). Det är också dessa som tagits upp av Unesco som särskilt värdefulla att bevara.

Alla dessa stycken är uppbyggda med en långsam introduktion i fri rytm och sedan övergår musiken till karaktäristiska rytmmönster som gradvis ökar i tempo. Texten är full av uyghurisk historia. Den har många starka berättelser om folkets hjältar och stora händelser. Lärarna vid XJAI har lagt mycket energi på att utveckla mukamkonsten till ett eget ämne. De har gjort en stor insats för den uyghuriska kulturen och folket genom att bevara och utveckla denna unika konstform. Folkvisorna påminner inte bara om historiska händelser och siffror av uppräknande karaktär, utan de handlar också mycket om visdom och en modig och rätträdig karaktär.

Ett uyghuriskt ord för kulturell fostran är ordet *meshrep*. Det betyder mötesplats. Ursprungligen lär ordet ha en grund i shamankultur där shamanen utför en rituell dans och hoppar, nu menar man mer en massunderhållning i stora sammankomster. Uyghurisk meshrep är en lång tradition av dans, musik, komedi och sport. Man skulle kunna säga att det är ett omfattande ord som i sig handlar om etik, habitus och en kulturhistorisk tillhörighet. Folk samlas och har roligt tillsammans. Det sker genom humor, musik och dans och ger en högre moral och går i linje med bildningsidealen. Det viktigaste i festen är dock att ge folk glädje och avkoppling från all stress och att lyfta sinnet (Mamat, 2013).

På uyghuriska finns ett ordspråk som säger fritt översatt, att om du vill att ditt barn skall bli en "kunskapsmänniska" då ska du skicka honom eller henne till skolan, men om du vill att barnet ska bli en bra människa då ska du skicka honom eller henne till meshrep. Detta ordspråk säger en del om hur stark den kulturella identiteten är hos uyghurerna och

hur synen på kunskap och konstnärligt uttryck värderas högt hos det folk som dansar och sjunger.

# Metodologi och metod

Detta kapitel inleds med en redogörelse för metodologiska överväganden i samband med de kvalitativa intervjuer som utgör denna studies kärna. Det fortsätter med en redogörelse av intervjufrågor och informanter, för att sedan gå över i detaljerade beskrivningar av kontexten för intervjuerna. Slutligen presenteras etiska ställningstaganden.

Kvalitativ forskningsansats kommer från ordet kvalitativ som kan härledas från latinets "qualitas", som betyder beskaffenhet, egenskap eller sort (Olsson & Sörensen, 2007). Det som avses är kunskap som har en upplevande karaktär, kunskap som svårtigen låter sig mätas med kvantitativa metoder. Den kvalitativa metoden kan alltså användas för att beskriva icke mätbar kunskap (Kvale-Brinkmann, 2009). Ett vanligt sätt att nå denna kunskap är till exempel genom intervjuer eller observationer.

"Om man vill veta hur människor uppfattar sin värld och sitt liv, varför inte prata med dem" (Kvale-Brinkmann, 2009, s. 15). Det gäller att låta individen komma till tals och sedan försöka tolka efter bästa förmåga. Det kan längs vägen uppstå flera olika frågor både i själva intervjun och i tolkningsarbetet där det gäller att komma fram till vad som egentligen sägs och där man skall försöka se sammanhang och nå kunskap inom ett visst ämne. Det gäller att både förhålla sig neutral och att vara medveten om sin egen förförståelse och sina egna tankar om det som sägs – en utmanande och krävande uppgift som kräver hög grad av reflexivitet.

Det goda samtalet är en grundläggande förutsättning för oss människor att samarbeta och att nå kunskap om varandras livsvärldar. Jag har både ett insider- och delvis ett outsiderperspektiv när det gäller den uyghuriska kulturen. Mest ett insiderperspektiv förstås, eftersom det är mitt ursprung, men med mina år i Sverige och inte minst genom min snart färdiga lärarutbildning har jag fått många nya insikter och kan se saker från andra perspektiv.

Saether (2003) diskuterar balansgången i forskarrollen både i att vara en del av kulturen och samtidigt betrakta den. Hon dansade till exempel i intervjusituationen vid något tillfälle som ett deltagande i kulturen och detta blev ett sätt att öppna upp i mötet med informanterna och gav en större villighet att bidra med kunskap-utbyte. Jag tror att det faktum att tack vare min far och att informanterna känt mig från barnsben, fanns det en beredvillighet att låta mig få ställa mina intervjufrågor. Jag har valt att ingående beskriva två av mina intervjuer och låta dessa beskrivningar bilda en fond för forskningsresultatet eftersom de säger något om mitt insiderperspektiv i denna studie. Det

är inte ovanligt i musiketnologisk forskning att vara beskrivande och att vara transparent och till viss del personlig i sin forskarroll (Nettl 2005).

Jag hade förberett bland annat följande intervjufrågor som jag tog med till informanterna som en grund för samtalen:

1. Skulle du kunna berätta om hur XinJiang Arts Institute grundades? Hur var det till exempel med fakultetens struktur och uppbyggnad i början?
2. Hur stor del tog folkinstrument jämför med europeiska instrument? Vilka instrument fanns det då att undervisa i?
3. Vilka ämnen finns då och nu inom den etnisk – musikaliska utbildningen?
4. Vilken är lärarnas bakgrund? Vad har lärarna för utbildning själva?
5. Vilka kursmaterial har de använt?
6. Vilka metoder har lärarna använt?
7. Vad blev det för resultat i utbildningen, hur går det för eleverna?
8. Hur är relationen mellan elever och lärare?

Här nedan kommer en uppställning av de olika informanterna. De första fyra finns med i intervjuer och sedan har jag även observerat hur en av dessa undervisar. De är samtliga äldre män som är respekterade och berömda för sitt livsverk.

Namn	Ålder	Kön	Specialitet	Arbetsår
Lärare Musajan Rozi (A)	92	Man	Spelar dutar	38
Konstnär, Rektor Gazi Amet (B)	83	Man	Bildkonstnär, rektor för XJAI	40
Lärare Sulaiman Imin (C)	72	Man	Kompositör	40
Lärare Xirmuhammat (D)	71	Man	Spelar tambur	40

Jag har här valt ut och beskrivit två av intervjuerna för att ge en bild av hur forskningsprocessen gick till. Det handlade om att uppsöka mina informanter övervägande i deras hem. Eftersom jag känner dem sedan tidigare var det också ett kärt återseende för mig att få möta dem, vilket var en oundviklig del av samtalen .

## **Intervju med A**

I slutet av juli månad hade jag bestämt mig för att åka till staden Ghulja. Jag hade hört av andra att A skulle bo i en by utanför staden. När jag fått hans hemnummer av en vän ringde jag direkt till honom och berättade att jag kommer för att hälsa på honom och intervju honom. Han lät väldigt glad i telefonen. Vi bestämde ingen särskild tid eller dag. I min tradition är det så att om man vill besöka någon behöver man inte säga till i förväg. Därför åkte jag dit med några vänner en förmiddag, utan ens att ringa till honom för vägbeskrivning.

Mina föräldrar är från samma stad. Jag fick äntligen besöka den staden efter 18 år. Det var spännande. Det var en vacker dag och solen sken. Vi pratar sällan om vädret där, för där är alltid så soligt på sommaren. Alla mina barndomsminnen kom fram. Staden är så vacker. Det finns många olika sorters blommor överallt och det doftar så gott.

Vi visste vilken by A bor i, men inte hans hemadress. Vi var dock inte oroliga att vi skulle komma fel. Innan vi kom till byn så gick vi till en restaurang i den staden vi passerade. Vi berättade för en som jobbade där att vi skulle besöka A och då fick vi mat att ta med till honom. Vi fick höra av den person som stod och packade in maten att A gillar deras nudlar så mycket, men att det nu var länge sedan de såg honom. Därför bad de oss att hälsa från dem. Det märktes att alla tycker mycket om honom.

När jag kom till byn och frågade en man om vägen så följde han oss ända fram till huset. Överhuvudtaget verkade de personer som tog emot mig väldigt stolta över A och glada att jag var där. Jag såg redan på långt håll att det fanns en jätteskylt med hans bild. Då visste jag att jag hittat hans hem. I hans hem fanns många priser som han fått under sina många år som lärare. Det var tydligt under hela vårt samtal hur stolt han är över sina elever.

Jag tog med min videokamera och hade min telefon som back-up. Eftersom detta var ett unikt tillfälle som säkert inte skulle komma tillbaka, var jag rädd för tekniskt krångel, som att batteriet skulle ta slut, eller om inspelningen inte blev riktigt gjord av någon anledning. Jag provade hemma minst tio gånger innan, men ändå kändes det nervöst och

annorlunda när jag väl var på inspelningsplatsen. Jag lade kameran på bordet hos alla mina informanter så snabbt och diskret jag kunde för att inte påverka stämningen. Jag var lite orolig för hur de skulle reagera på att bli inspelade. Jag såg till att vara snabb när det pep i kameran av någon anledning och då bröt jag samtalen och fixade det snabbt. Eftersom jag också hade inspelningen på telefonen igång så visste jag att jag hade back-up. Här finns bifogat en liten film med utdrag ur intervjun med denne mästare:

[https://youtu.be/UWZF4Os\\_YYM](https://youtu.be/UWZF4Os_YYM)

## **Intervju med B**

På samma sätt gick jag tillväga när det gällde intervjun med konstnären och rektorn för XJAI. Jag ringde jag till honom på morgonen för intervjun för att kontrollera om han var hemma. Han sade att jag var välkommen. Jag kände mig något mer avspänd denna gång, eftersom detta var min fjärde intervju och jag hade fått lite större erfarenhet av hur jag skulle spela in. Denna gång använde jag telefonens röstmemo. Den spelar in tillräckligt bra och har god ljudkvalitet. Det blir dock aldrig samma sak när det väl gäller, har jag märkt, hur väl förberedd jag än har tyckt mig vara. Alla intervjuer och samtal har varit unika på sitt sätt. Denna intervju blev en ljudupptagning. Jag tyckte det kändes rätt i situationen och var bekvämt. Han gav tillåtelse till både video och ljud. Det var skönt för mig att det blev tydligt. Jag har så stor respekt för honom. Han var min rektor också när jag studerade på skolan. Jag har känt honom ända från när jag var barn.

Eftersom människor i Kina bor nära sina jobb känner alla varandra. Vi satt och pratade i tre timmar och han avslutade med att ge mig en bok med alla hans kända målningar med signatur. Jag tycker så mycket om hans konst. Överallt i hans hem hänger färgglada, levande tavlor. Målningarna är mycket stora och vackra. Han är en välkänd konstnär i hela Kina. Jag blev glad att jag fick komma och hälsa på honom och rörd över att han tog av sin tid och kraft till mig.

Senare väl tillbaka i Sverige transkriberade jag intervjuerna och valde ut särskilt viktiga teman för min uppsats.

### **Observation**

Det är inte ovanligt att i en kvalitativ studie kombinera olika metoder för att belysa och fördjupa sitt forskningsämne. Bjørndahl (2005) rekommenderar att observationer och

intervjuer kan användas som ett komplement till varandra. Eftersom jag befann mig i Xinjiang på sommaren då den mesta undervisningen var inställd och eleverna hade lov, så blev det endast ett tillfälle att göra en observation. Men denna har jag låtit få vara med i studien eftersom den ger ytterligare en dimension till vad som framkom i intervjuerna. Jag förlitade mig på en kombination av inspelning och anteckningar. Man kan alltid ställa sig frågan om min närvaro vid lektionen i fråga hade någon inverkan på resultatet, men jag gjorde så lite som möjligt för att påverka situationen och förhöll mig i bakgrunden under lektionen som väckte intressanta frågor angående kultur och pedagogik.

## **Etiska överväganden**

Det var viktigt att noga fundera över hur man återger informanternas svar på frågorna och huruvida de skulle vara anonyma eller inte. Det vanliga är ju att informanterna är anonyma. Samtidigt är detta stora ledargestalter som betytt mycket för det uyghuriska folket och det kändes konstigt att inte skriva ut deras namn och titlar. Jag har gjort så att alla namn och titel finns med i förteckningen över informanterna och sedan har varje informant fått en bokstav vid sina citat och i berättelsen om hur intervjusituationerna kunde gå till. Det gäller att noga fundera över sådana saker och att få deras informerade godkännande. Samtliga informanter har gett sitt tillstånd till att framträda med sina namn. Hela denna studie genomsyras av etiska överväganden. Kvale-Brinkmann (2009) tar upp en del av sådana överväganden som jag gjort. Både vad det gäller planering av studien, att få tillstånd att intervjua, att planera intervjusituationen, att välja fokus för intervjun på ett sådant sätt att inte för mycket av personlig och privat historia blir synlig för en allmänhet, att verifiera forskningsfynden, och att välja ut och transkribera materialet. Vetenskapsrådet (2011) hänvisar till individskyddskravet som utgångspunkten för allt vetenskapligt arbete. Detta individskyddskrav kan uppdelas i fyra punkter: Informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet. I informationskravet ingår att man skall förklara så mycket som möjligt om studien och att det är helt möjligt att dra sig ur om man inte vill medverka, samt att deltagandet är frivilligt. I samtyckeskravet ligger det att man skall försäkra sig om att informanterna samtycker till att ställa upp i studien. Det får inte heller finnas någon form av beroendeställning mellan forskare och informanter, eller någon form av påtryckning. I konfidentialitetskravet garanterar man informanternas anonymitet eller i detta fallet tillstånd att framträda med sina namn. I nyttjandekravet finns en försäkran om att man inte skall använda forskningsfynden i någon form av kommersiellt syfte. Inte heller får

deltagandet i forskningen betyda att det leder till beslut eller åtgärder som påverkar den enskilde (Vetenskapsrådet, 2011).



# Resultat

I detta kapitel redogör jag för de huvudteman som kommit fram i intervjuerna med mina informanter. Eftersom mina forskningsfrågor handlar om kunskapsöverföring i den uyghuriska traditionen, samt hur den uyghuriska musiken utvecklats genom akademisering och modernisering, har min innehållsanalys fokuserat på teman som kan knytas till undersökningens övergripande syfte.

Inledningsvis beskriver jag den institution som står i centrum för undersökningen: XJAI. Därefter följer texten, organiserad efter följande underrubriker: Gehörsundervisning, rekrytering, statsstödd verksamhet, ambitionsnivå, mukam och instrumentutveckling.

## Xin Jiang Arts Institute

XJAI ligger i huvudstaden Urumqi i Xinjiang-provinsen, en uygurisk autonom region i Kina. Urumqi har historiskt varit känt som huvudstaden i de västra regionerna och staden har ett grundmurat rykte inom musik och dans. Xinjiangs gamla väggmålningar reflekterar också hur mycket uyghurfolket älskar musik och dans.

XJAI är nordvästra Kinas enda konstnärliga institution. Den beskrivs ofta som den konstnärliga vaggan i Xinjiang. Man undervisar i olika konstnärliga uttryck, som förutom musik även innefattar balett, drama och bildkonst. Förutom undervisning i västerländsk konstmusik i klassiska instrument som piano, fiol och så vidare, har musikavdelningen även ett omfattande etniskt musikaliskt program, där man försöker tillvarata och utveckla olika lokala särdrag och etniska instrument. Det finns en speciell regional fakultet som lyfter fram distinkta särdrag i den uyghuriska kulturen och man vill stärka alla regionala konstuttrycks ställning.

1958 startade instrumentutbildningen på folkinstrument och det är fortfarande ett av de mest unika och profilerade ämnena vid musikfakulteten. Detta år föds också en egen självständig konstskola, från att tidigare ha ingått i Northwest College of Arts, till att bli en egen oberoende konstskola. Xinjiangs konstskola.

En av lärarna, som var den som fanns med från början, berättar:

1951 åkte jag till Northwest College of Arts i Xinjiang för att undervisa vid musikfakulteten som just hade öppnats där. 1955 flyttades musikfakulteten till Xinjiang-provinsen. Därför är jag den som varit med från början, när skolan byggdes. Hela mitt liv har jag arbetat som lärare. Från början var vi 36 lärare på skolan. Vi hade ämnena dans, musik, drama och konst. Jag har undervisat i sju olika folkmusikinstrument: dutar, ravap, tambur, satar, nay, ghijak, qiang och dap. (A)

Man kan förstå att en sådan eldsjäl betytt mycket för att skolan blev till. Att den växt så mycket idag beror också mycket på den stolta tradition dessa musiker och pedagoger bär. En av de andra lärarna beskriver sin äldre kollega och skolans grundare på detta sätt:

A är en musiker som spelar vilka instrument som helst, som han bara tar upp och spelar. A är den person som betydde väldigt mycket för Xinjiang-institutets utveckling inom folkmusik. Han har lagt ner sin själ i sin skola. Han har skrivit mycket folkmusik också, fast han säger aldrig att det är hans. När A fyllde 90 år, blev det en stor hyllnings sammankomst för honom. Då fick jag gå upp till scenen och prata inför folk om honom. Han har fått fina priser för det han gjorde för folkinstrumenten. Men jag sa på scenen att vilka priser han har fått spelar inte så stor roll, det största priset är alla publikens applåder. De ville aldrig ta slut. (B)

År 1960-1963 uppgraderas sedan skolan till Institute of Arts och de första kandidatutbildningarna vid musikfakulteten och konstfakulteten startar och från 1987 fram tills idag har utbildningen sett likadan ut. En av lärarna berättar:

Sedan starten av institutionen har den blivit en viktig bas för vår region och för kulturen i Xinjiang. Vi producerar etnisk - musikaliska talanger. Vi har förutom ämnet folkmusikinstrument även ämnet mukam - den uyghuriska folkmusiken och traditionen. XJAI var först med att föra samman olika arv. Genom att kombinera mukamtraditionen med klassrumsundervisning, och det folkliga arvet i kombination med ett vetenskapligt förhållningssätt till detta arv, har vi utvecklat mukamkonsten. Vi har haft denna fyraåriga etnisk-musikaliska utbildning sedan 1996. De elever som går utbildningen får sedan arbeten i mukamensembler på olika ställen i landet. Mukamutbildningen har blivit mycket omtyckt av samhället. Vi har bland annat fått första pris för vår mukamutbildning i hela den autonoma regionen, och vi kom på andra plats i hela landet. Våra elever presterar mycket bra på nationella tävlingar i folkmusikinstrument. Jag tycker dock att vi nu är för få lärare. Vi borde vara fler lärare som arbetar vid vår institution. (C)



Bild 1: Xin Jiang Art Institute. Man ser de olika delarna av institutet med dansinstitutet i mitten, konstinstitutet till vänster och musikinstitutet på höger sida. Bakom dessa byggnader finns lektionsbyggnaderna, skolans restaurang, elevernas lägenheter, lärarens bostad, biblioteket och idrottsplanen.



Bild 2: Konstinstitutet



Bild 3: Ingången till dansinstitutet. Väggedekorationen visar att det är dansinstitutet.

## Gehörsundervisning

Samtliga intervjuade är uppväxta i en gehörstradition. De har färgrika och starka minnen av hur de som barn följde sina mästare i olika miljöer, och hur de stegvis lotsades in i traditionen. Genom att lära sig spela folkinstrument kommer man ännu närmare den uyghuriska kulturen och traditionen. Många melodier är också förknippade med dramatiska och mänskligt gripande historier som genom århundradena berättats om och om igen. Man lär in dessa stycken främst genom gehör och genom att memorera en liten bit i taget.

När jag fyllde 9 år började jag spela dutar. Jag är den femte generationen av musiker. Många av mina vänner är redan döda. Jag är den äldsta folkmusiker som lever nu. Hela mitt liv har jag ägnat åt musiken. Min far var min första lärare. När jag började spela dutar hade vi rika grannar som hade bandspelare hemma. Jag brukade lyssna på melodierna utanför deras fönster. Jag gick dit varje dag för att öva. Sedan kunde jag spela mycket bättre. Våra grannkvinnor och flickor brukade komma hem till oss för att dansa och jag ackompanjerade på dutar. Min andra lärare kunde spela sju sorters musikinstrument. Det är därför jag kunde undervisa så många instrument sedan, när jag började jobba på institutionen. (A)

Vid observationen av en lektion såg jag att det fortfarande inte används noter till nybörjare. Lärarna skrev istället för en not olika tecken och symboler eller siffror. Man instruerar eleverna takt för takt. Lärarna var mycket tålmodiga. Allt handlar om de enskilda tonernas skönhet och hur man spelar dem ton efter ton.

Vid XJAI är gehörsundervisning fortfarande en del av kunskapsöverföringen, men har kompletterats med musikteori och notbunden undervisning med metoder hämtade från västerländsk konstmusik. Det råder delade uppfattningar om huruvida detta är att göra den uyghuriska musiken rättvisa, och det pågår ett arbete med att utveckla både musikteori och undervisningsmetoder som bygger på den traditionella musikens uppbyggnad och struktur.

Vi har alltid haft mästare-lärling-metoden. Vi hade inte noter. Lärare spelade ett litet avsnitt, eleven härmade. Nu har vi noter, men allt kan man inte spela med noter. Man måste visa drillar och de små finesser som ger musiken dess karaktär, man kan inte skriva allt i noterna. När det gäller sådant får eleverna öva, lyssna och öva. Man kan inte få fram den rätta karaktären bara genom att läsa noter. (C)

M berättar för mig och visar på sin dutar, ett instrument han själv byggt 1963:

Eftersom det inte fanns noterat material för folkmusikinstrument började jag skriva för hand för mina elever. Jag skrev ner fingersättningen och hur man slår på instrumenten med olika tekniker. Höger hand använder man exempelvis till melodi. Tummen på vänster hand bestämmer ackord. Pekfingret kallar vi vårt "modersmål", eftersom det är pekfingret som berättar. (A)

Mästare-lärling-principen är stark fortfarande och det råder stor disciplin och seriositet i undervisningen. Vid observationen jag genomförde hade jag möjlighet att betrakta undervisningen under en lektion. Det var tre elever som hade lektion samtidigt under två timmar. Först gick läraren igenom några skalor. Sedan spelade eleverna upp förra veckans läxa. Alla jobbade med samma stycke. Varenda ton måste låta perfekt innan de kunde gå vidare till nästa. Inlärningsstakten var obeskrivligt långsam. Det är stor skillnad mot den undervisning jag mött i Sverige.

Läraren antecknade väldigt mycket. Jag såg att han hade en tjock pärm helt fylld med anteckningar. Han hade mallar som angav vilken vecka, vilket datum, hur många gånger man haft lektion, vilken läxa, vilka problem som uppstått och som ska lösas, vilka etyder och så vidare. Dessutom stod där noter och teori, ny repertoar och andra saker. Både lärare och elever ska skriva under i denna pärm. Denna lektion var den 85:e som eleverna hade haft. Läraren stannade spelet ofta och granskade handställning och anslag och nickade med huvudet. En av eleverna kunde inte spela så bra i delar av stycket och då blev läraren arg och sa till henne att om hon inte övar tillräckligt mycket då ska han inte fortsätta undervisa henne. Hon svarade genast att hennes händer blev väldigt svettiga, därför halkade fingrarna. Han sa att hon skulle gå och tvätta händerna och sedan komma tillbaka.

De fick spela en och en och det kändes verkligen att de inte fick spela fel. Man sjunger melodin på do, re, mi och även om det är svårt att sjunga vissa bitar när det går snabbt, så gör eleverna det i förvånansvärt stor omfattning. Trots lärarens mycket stränga och auktoritära stil så fanns även en värme och vilja att hjälpa. När en sträng gick sönder på en elevs instrument hjälpte han till att laga den och skrattade gott åt händelsen.

Det fanns en ömsesidig respekt mellan lärare och elev trots den krävande situationen och det märktes att eleverna tyckte om läraren och hade stor respekt för honom. När det talades om övning sade läraren att om ni spelar två timmar om dagen så kan ni ägna en halvtimme åt att låta fingrarna löpa och ha roligt. Han berättade även sin egen berättelse om hur han ägnat år av sitt liv att öva på kvällarna när han borde ha sovit istället.



Bild 4: Folkmusiklektion i det traditionella instrumentet tambur. Eleverna är 11 år gamla. De fick spela en efter en sina läxor. Det är väldigt seriöst på lektionen och den engagerade läraren lyssnar noggrant.

## Statsstödd verksamhet

XJAI startades på initiativ av staten, med hjälp av lokala eldsjälar. Ett resultat av det stora statliga intresset är att mycket resurser har lagts på att ordna tävlingar, bevara traditionen och utveckla kvaliteten: ”... Våra elever presterar mycket bra på nationella tävlingar i folkmusikinstrument”( C ). Samtidigt har denna statliga satsning inneburit att delar av traditionens innehåll förändrats. Ett exempel är hur musiken påverkas av att framföras med symfoniorkester.

Mukam kan jämföras med en klassisk symfoni. Om man jämför mukam med Europas klassiska symfonier hittar man många likheter. Vi har försökt spela med symfoniorkester. Men själv tycker jag ändå att det är bättre att spela med en folkorkester än att spela med symfoniorkester. (C)

Ett annat är hur dansen lyfts fram på stora scener, en av lärarna vid XJAI berättar vad en gästlärare tyckt angående mukam och dans i stort format:

... när han åkte till Peking för att se den Mukamföreställning eleverna satt upp där berättade han att när musiken börjar kommer danserskor från olika håll med olika färgade klänningar hela tiden. Mukam består inte bara av att man dansar. Mukam betyder Musik. Han tycker också att mukam ska spelas av folkorkester hellre än att framföras med symfoniorkester.

Informanterna pendlar mellan att vara stolta över institutionens framgångar och medvetenheten om att den egna traditionen kräver sina egna undervisningsmetoder.

## Mukam

En hel del av samtalen kretsade kring vad mukam är, *ili mukam*, vår klassiska musik. Hur har den blivit klassisk?

Vi kallar den klassisk för att det finns spår av blod. Till exempel finns sången om *Sadir Palvan* som folk hyllade som hjälte. Han är nu mycket berömd och han motstod fattigdom, förtryck och orättvisa. Än idag lever sången kvar hos folket. (A)

Även B, numera rektor för skolan, berättar om barndomens fester. Även om han själv inte är musiker, är han uppväxt med att lyssna på mukam:

Jag minns från min barndom att vi alltid hade många fester hemma hos oss. Många kända folkmusiker kom till festerna och spelade mukam. Då satt alla helt tysta och lyssnade noggrant. I mukamen finns en liten del man dansade till. Men man dansade inte hela tiden som man gör nu. Vi hade en kollega på skolan som jobbade som gästlärare i mukamämnet. Han var kritisk mot den mukam som spelas nu. Han tycker att det är för mycket dans, så att man inte kan koncentrera sig på själva melodin och texterna som är så vackra. (B)



Bild 5

Alla dessa musiker är utbildade på XJAI och spelar i olika mukamensembler på operan i Xinjiang. Här framför Xin Jiang Art Theatre Orchestra projektet "Sidenvägen" vid en nationell konsert i norra Xinjiang. De åker sedan på turné runt hela regionen.





Bild 6



Bild 7



Bild 8

Bild 6, 7 och 8: Xinjiang Uygur, den autonoma regionen firar 60-årsdagen med stor konsert. Central Nationalities Orchestra och National Orchestra of Xinjiang ordnade gemensamt "Sidenvägen", en nationell konsert.

Länk för intervjun med lärarna

Lärare (C)

<https://youtu.be/aHXGRjC6Q0Q>

Lärare (D)

<https://www.youtube.com/watch?v=ui2x5lke0wU>



Bild 9: Den berömda målningen "Mukam" av Gazi Amat (1984)

## Kvalitet och ambitionsnivå

I uppbyggnadsskedet av XJAI rekryterades eleverna genom att lärarna åkte ut i regionen och letade efter begåvningar. Numera söker elever från ett större område in till skolan, via reguljära antagningsprov. En del av informanterna tycker att kvaliteten genom detta riskerar att sjunka.

Förr åkte lärarna ut till hela Xinjiangprovinsen och letade efter elever som kunde spela eller sjunga bra, man letade efter talanger. På den tiden var många fattiga. När de kom till skolan var de flitiga och tacksamma. Och man pratade om kvalitet. På den tiden hade vi sju till tio elever per klass, nu har vi 40 – 50 elever. Vi som lärare var väldigt ambitiösa, vi respekterade eleverna, ibland blev vi som deras föräldrar. Vi ville att de skulle må bra. Fördelen med den gamla tidens folkmusikundervisning var att lärarna plankade Uyghur mukam, folksånger. Lärarna var så ambitiösa. Nackdelen var att vi inte hade en nedtecknad repertoar. Vi hade inte heller erfarenhet av att undervisa. Vi gjorde bara så gott vi kunde utan en pedagogisk plan. Men nu har vi en helt annan situation. (C)

Informanterna menar att det är viktigt att behålla den fina nivån i elevernas spel. Att inte ge avkall på kvaliteten trots många fler elever nu när skolan växt.

Vissa melodier förändras bara för att de som spelar tar bort de svåra delarna i stycket, man förenklar det. Men det är inte bra. Man måste öva och få så bra teknik att man klarar att spela det svåra stycket. Vissa vill inte lägga ner tid för att göra detta. När någonting är svårt så tar det tid. Kämpar man så kan man få bra resultat. (A)

En av informanterna lyfter fram hur viktigt det är att man övar och att det inte är någon skillnad mellan västerländsk konstmusik och folkmusik som främst lärs in via gehör.

Vi måste vara lite hårdare med antagningsproven. Det känns som om vi har sänkt kraven lite nu. Jag tycker att även om vi tar in de bästa eleverna, om de inte lägger tid på övning och är flitiga så kan de inte utvecklas med sitt instrument. Att ha kompetenta lärare i skolan är viktigt för eleverna och deras utveckling. Jag tycker vi folkmusiker har samma metod. Det vill säga att vi lär oss först genom gehör. (D)



Bild 10: Lärarna på XJAI ackompanjerar mukamklassens elever. Här övar man inför en skolkonsert.



Bild 11: En bild från år 1986. Min far och mor med fars elev från Japan framför XJAI. På den tiden hade vi inte lika många byggnader i skolan. Han lärde sig spela Ravap av min far och jag minns att han var väldigt flitig.



Bild 12: Lärare framför musikfakulteten. Jag minns från min barndom att jag lekte utanför dörren där min far står. På rasterna brukar lärarna stå utanför dörren och prata med varandra eller med eleverna.



Bild 13: Lärare Musadjans gata. Han bor utanför staden Ghulja i en by som heter Panjim. Det är en väldigt fin liten by med trevliga människor. Folk som bor där är stolta över att Musadjan bor i samma by.



Bild 14: Den berömda konstnären Gazi Amat. Jag och min tidigare kollega hälsade på honom tillsammans. I hans hem hänger många fina målningar.



Bild 15: Konstnären Gazi Amat hade vänligheten att signera sin bok för mig och i den finns alla hans kända tavlor.



Bild 16: Här har jag träffat min lärare i teori, Sulayman Imin, och hans fru som var min gehörslärare när jag studerade i skolan. Han har också varit min fars lärare i ravap.

Lärarna är oerhört måna om sina elevers musikaliska utveckling, och arbetar som om de fortfarande var i en mästare/lärling-miljö:

Eleverna bor på skolan. Instrumentlärarna är mentorer för klasseleverna. Det innebär att man tar ansvar för allt som rör eleverna. Om de blir sjuka så ska du följa med dem till sjukhuset, och du har ansvaret att väcka dem på morgonen för morgongymnastiken. Ansvar för att alla ska samlas på platsen och för att de efter gymnastiken skall gå och öva sina instrument. All information får eleverna från sin mentor.(B)

Det är ett stort ansvar som lärarna har för sina elever.

## **Instrumentutveckling**

Som ett resultat av institutionaliseringen har lärarna också utvecklat de traditionella instrumenten. A berättar att han just nu skriver en bok om folkinstrumenten och deras historia. Den skall ta upp allt om hur man bygger instrument. Han berättar:

Jag har undervisat i sju olika folkmusikinstrument: dutar, rawap, tambur, satar, nay, ghijak, qang och dap. När jag arbetade i Xian såg jag ett folkinstrument som heter pipa. Jag blev genast intresserad av den och hittade ett gammalt trasigt instrument och kollade vilka träslag som fanns i de olika delarna. Jag blev inspirerad och började själv bygga tambur med den sortens träslag som användes till pipa. Det blev väldigt bra. Ljudkvaliteteten blev genast bättre. Därefter började jag bygga mina instrument och utveckla dem. Sedan har jag använt trä av paulownia till satar också, och till ghijak och qang. (A)

Det märks att han tycker om att tala om instrumenttillverkning och bryr sig om materialen han använder:

Det bästa material man kan finna är bjälkar av wutong, ett trä som legat under så många år att träet blivit så torrt att alla mjuka ligament sedan länge försvunnit. Trädet är rent och hårt som sten. När man knackar på det är klangen kristallklar.(A)

Han nämner även det traditionella instrumentet Dutar:

Instrument dutar finns i nästan alla uyghurers hem, oavsett om de kan spela på den eller inte. Det är en levande tradition att man som Uyghur hänger dutar på väggen. När gäster kommer hem till någon, spelar man ofta efter maten, som efterrätt, och då börjar folk sjunga och dansa. Att spela dutar är också en sorts meditation, ett sätt att befria sig från världen och hitta en väg till visdom. Många gripande berättelser hör man genom texten. Instrumentet är svårt att spela men genom att lära sig spela detta folkinstrument kommer man ännu närmare den uyghuriska kulturen och traditionen. (A)

## **Sammanfattning**

Det är tydligt att dessa lärare och konstnärer brinner för sitt arbete. Att de lever och andas med sin konst. Jag är tacksam över att de lät mig få kika in i deras livsvärld och generöst delgav mig sina berättelser. De har alla haft en betydelsefull roll för utvecklingen av musikpedagogiken vid XJAI. Deras erfarenheter av olika typer av kunskapsöverföring sträcker sig från traditionell gehörsundervisning till egenhändigt utarbetade metoder för undervisning i musik i mer storskalig och akademiserad miljö. De har också en bred kompetens inom det konstnärliga fältet, som musiker, pedagoger, instrumentmakare och konstnärer.



# Diskussion

I detta kapitel kommer jag att gå igenom och koppla mina resultat till tidigare forskning samt mina egna reflektioner och erfarenheter. Jag har lärt mig mycket om mig själv som pedagog genom att utföra denna studie och ställa den i relation till min svenska lärarutbildning.

## Mästarlära och instrumentalundervisning

Mästarläran är stark vid XJAI och i hela Kina. Detta har sina fördelar och sina nackdelar. Precis som Nielsen och Kvale (2000) lyfter fram så innehåller denna undervisningstradition också ett starkt inslag av socialisering och blir en bild av hela samhället. Precis som i resten av det kinesiska samhället är ambitionsnivån hög och vi uppmuntras att lära och att vara disciplinerade. Läraren är en auktoritet som ingen kan ifrågasätta. Det är lugn och ro på lektionerna och detta ger en bättre studiemiljö än vad jag exempelvis har iakttagit i Sverige under min praktik. Man skulle kunna leka med tanken hur det skulle gå att direkt byta ut de båda olika synsätten på undervisning i varandras respektive land. Det skulle krocka ganska rejält skulle jag tro. Samtidigt finns det i både mästarläran och den mer fria individbaserade undervisningen goda saker att ta vara på och inspireras av som Fostås (2003) också lyfter fram: Mästarläran har just genom sin individanpassning och specialisering en given plats i instrumentalundervisningen.

Enligt den traditionellt kinesiska strikta lärarstyrda pedagogiken finns en röd tråd för studenten att följa och en uttänkt progression. Samtidigt kan det också ge en passivitet då man inte upplever att ens egna önskningar tas om hand. Under de år jag var elev vid institutet har jag till exempel upplevt att jag inte fick välja den repertoar jag ville spela. Om man önskar spela ett stycke som elev, kan läraren bestämt säga att detta kan du inte spela förrän andra eller tredje året. Man spelar den repertoar läraren väljer ut, vilket kan leda till att intresset svalnar. Man betraktar läraren som allvetande och som en ikon. Vidare går allt via lärarens instruktioner och det gör att man inte utvecklar förmågan att själv reflektera över kunskapen och förstå generella sammanhang. Som Becker Gruvstedt (1993) påpekar i sin artikel om lotsning så förlorar man en viktig bit i förmågan att förstå vad man själv gör, eftersom man måste anpassa sig i minsta detalj till läraren. Där kan det ibland kännas som om man blivit fast i traditionen och fast man utvecklas är man ändå

inne i de ramar traditionen tillåter. Om jag tänker tillbaka på när jag själv var elev i Kina ser jag otaliga exempel på detta. Läraren sade till exempel ofta ”så här ska du spela” utan att förklara specifikt vad som skulle förbättras och hur. Hon ritade en ring där jag spelat fel och problemet skulle jag lösa själv, när jag kom hem. Det var väldigt svårt och frustrerande för mig, eftersom jag var en svag notläsare, att spela och öva rätt hemma när jag var osäker på vad som var rätt och vad som var fel.

I Sverige har jag upplevt att lärare generellt har större respekt till exempel för elevens tolkning av ett stycke och för elevens önskemål om repertoar. Samtidigt kan jag sakna ramarna och disciplinen till övning som finns i den kinesiska traditionen. Det blir tydligt i det lärarna samstämmigt säger i intervjuerna och vid observationen att man betraktar detta att spela ett instrument som något aktningsvärt och fint. Det kräver en ganska stor hängivenhet för ett liv av övning och studier och en lång väg för att uppnå en hög nivå, vilket Lindqvist (2009) också lyfter fram i sin text om sitt möte med den kinesiska musiken. Samtidigt är man även som lärare väldigt respekterad och högt värderad. Detta har jag inte alltid upplevt vara fallet i Sverige.

Några sista reflektioner är att det ofta händer att vi lärare strukturerar undervisningen helt utifrån vårt egna vuxna sätt att tänka och inte utifrån barnens erfarenheter eller tankevärld. (Doverborg & Pramling Samuelsson, 2009). Detta har jag sett både i Kina och i Sverige. Det är viktigt utifrån barnets perspektiv att aktivt organisera och strukturera undervisningen på ett sådant sätt att barnet måste dra egna slutsatser. Inte bara bli en passiv konsument av kunskap. Det är också viktigt för mig som lärare att respektera mina elevers integritet och deras känslor för att bygga en positiv relation. Slutligen är det viktigt för mig att lyssna till varje elev och inte förutsätta att de delar mina egna idéer. Jag vill försöka inspirera och motivera mina elever, med utgångspunkt från lärdomar ur både den uyghuriska traditionen och den förändringsprocess som pågår genom akademiseringen av denna tradition.

## **Gehörsinläring**

I grundskolan i Kina brukade vi memorera kurslitteraturen ganska ofta och det var mycket att lära in. Detta gjorde vi bara för tentornas skull och i själva verket glömde vi också kunskapen ganska snabbt så fort tentan var avklarad. Det blev inte någon djup inläring och vi hann aldrig bearbeta vad vi lärt oss. Men vi blev duktiga på att snabbt komma ihåg saker. Det tror jag vi hade nytta av i gehörsinläringen. Åtminstone hade jag det. Det var lättare för mig att lära in saker på gehör än via notbilden. För mig var processen att lära mig noter både en svår och tråkig procedur. Jag har genom åren fått mycket hjälp av min far. Jag kommer inte riktigt ihåg hur jag har blivit bättre på att läsa noter, men jag vet att jag har jobbat lite i taget och ofta. Jag brukade få korta melodier av min far och först fick jag titta, sedan spela. Så har vi tränat mycket och successivt har jag blivit betydligt bättre på notläsningen.

Att ta små stycken i taget noggrant är precis det som jag upplevde vid observationen på XJAI. Det var en långsam inläringstakt, men sedan satt partiet i det närmaste perfekt efteråt.

## **Genusaspekten**

Mina informanter blev av olika anledningar bara män, men det finns gott om kvinnliga lärare vid XJAI. Kvinnliga och manliga lärare betraktas på samma sätt och är jämlika i den bemärkelsen. Samtliga informanter nämnde en kvinna som i början lade grunden till det som nu är XJAI. Denna kvinna, Kemberhan Memet, spelade en väldigt stor roll i Xinjiangs historia av modern och nutida dansutveckling. Hon föddes år 1922 i staden Kashgar. Hon och hennes familj flyttade till Uzbekistan när hon var 5 år. Hon kom in på balettskolan 1935 i Uzbekistan och hon nådde en stor kunskap inom dansen. Hon utvecklade sedan sin egen unika stil i uyghuriska etniska dansföreställningar. Hon blev den första rektorn när XJAI grundades 1958. Hon är ett stort namn i den uyghuriska danskonsten.

## **Framtida forskning**

Ett fält för vidare studier i den uyghuriska traditionen skulle kunna vara genusperspektivet. Kina ett jämlikt samhälle på många sätt, men det skulle vara intressant att belysa skillnader inom genus och hur man förhåller sig till elever utifrån deras könstillhörighet. Ett annat område som hade varit intressant att belysa är synen på pedagogisk forskning inom uyghurisk pedagogik. Slutligen hade det även varit intressant att ännu mer utarbeta en jämförande studie mellan den svenska och den kinesiska musikutbildningen eller den traditionella svenska folkmusikens respektive den uyghuriska traditionella musikens roll i den formella utbildningen.

Jag önskar att jag genom detta examensarbete om den uyghuriska traditionen och musikutbildningen i någon mån skapat en utgångspunkt för framtida forskare. Varje informants liv hade kunnat bli en uppsats för sig själv, så rikt är deras berättande. Jag hoppas dock att jag med denna studie har kunnat bidra med några reflektioner omkring kulturen hos det folk som dansar och sjunger.

# Referenser

- Becker-Gruvstedt, M. (1993). Instrumental musikundervisning och "lotsning" ett metodiskt problem. I B. Sundin (Red.) *Musikpedagogik Själbedömning och reflektion i musikutbildning* Malmö: Musikhögskolan
- Bjørndahl, C. (2005). *Det värderande ögat*. Stockholm: Liber AB
- Fostås, O. (2002). *Instrumentalundervisning*. Oslo: Universitetsförlaget
- Doverborg, E. & Pramling Samuelsson I. (2007) *Att förstå barns tankar* Stockholm: Liber AB
- Imin, S (1995) *Konstruktion av Uyghurisk mukam musik Xinjiang*: People's Publishing House
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lindqvist, C. (2006) *Qin*. Stockholm: Bonniers förlag
- Lundberg, D & Ternhag, G. (2002/2014) *Musiketnologi-en introduktion* Möklinta: Gidlunds förlag
- Mamat, A (2013) *Meshrepkonceptet* Xin Jiang: Xin Jiang Utbildningspress
- Nielsen, K. & Kvale, S. (2000). *Mästarlära. Lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur.
- Olsson, H. & Sörensen, S. (2007). *Forskningsprocessen*. Stockholm: Liber AB.
- Philipps, K. (2011). *Exploring research in music education* New York: Oxford university press
- Pink, D. (2009). *Drivkraft-den överraskande sanningen om vad som motiverar oss*. Stockholm: Bookhouse editions
- Saether, E. (2003) *The Oral University. Attitudes to teaching and learning in the Gambia* Malmö: Musikhögskolan, Lunds universitet
- Söderbaum, P. (2017). *SIFU eller Si-Fu? Sihing eller Si-Hing? Vad betyder Dai Si-Fu?* Nedladdad 8 januari, 2017, från <http://wingtsunuppsala.se/namn-och-titlar/>
- Wing Tsun Academy (2017). Nerladdad 8 januari, 2017, från <http://wingtsunuppsala.se/liten-ordlista/>.