

Kurs: **FA2004 Självständigt arbete (15 hp)**

2019

Magisteruppsats i musikpedagogik

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle (MPS)

---

Handledare: David Thyrén

Examinator: Erkki Huovinen

Rodrigo Vasquez Rojas

# Musik i migration

En etnografisk studie om latinamerikanska musiker i Sverige  
– motivation, autodidaktik och integration

# Sammanfattning

I den här magisteruppsatsen åsyftas att belysa de omständigheter som fick fyra autodidaktiska latinamerikanska musiker att lämna sina hemländer för att bosätta sig i den svenska huvudstaden, Stockholm. Syftet är att ge ökad förståelse för hur musikerna lärde sig musik och hur de upplevde sina önskemål, drömmar och motivation i relation till verkligheten. Metoden för datainsamling har varit intervjuer som underlag och studien är baserad på en etnografisk ansats. En central aspekt till analys och diskussion är drömmar kontra verklighet i relation till motivationsteori för att finna logiska förklaringar till aktörernas handlingar. Intervjuerna formade intressanta utsagor som blev råmaterialet för studien. Utsagorna handlar om informanternas barndom, när de blev musiker, hur de förhöll sig till musiken och hur de hittade vägen till Sverige. Studiens resultat belyser hur de förverkligade sina önskemål och drömmar genom motivation. Paradoxalt nog påvisar studiens resultat att motivationen som drev informanterna att tillfredsställa sina drömmar utgjorde samma kraft som medförde att drömmen försvann när den förverkligades.

**Nyckelord:** motivation, autodidaktik, integration, etnografi, dröm, Latinamerika

## Abstract

In this master's thesis, the aim is to highlight the circumstances that caused four Latin American autodidactical musicians to leave their countries and migrate in order to settle down in the Swedish capital of Stockholm. The propose is to give a greater understanding of how the musicians learned music and how they perceived their dreams and their motivation in relation to reality. The method for collecting the data was obtained from interviews and the study is based on an ethnographic approach. The interviews provided interesting statements that provided the raw material for the study. The statements were about the informants' childhoods, when they became musicians, their relation to the music and how they found their way to Sweden. The results of the study indicate that the motivation that was the driving force for the informants to satisfy their dreams also was the same force that caused the dream to vanish when it was fulfilled.

**Keywords:** motivation, autodidact, integration, ethnography, dream, Latin America

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning.....</b>	<b>4</b>
1.1. Terminologi.....	4
1.2. Utgångspunkt .....	4
1.3. Syfte och teman.....	5
1.4. Teoretiska perspektiv .....	5
1.4.1. Motivation .....	5
1.4.2. Etnografi.....	6
1.4.3. Autodidaktik och pedagogik.....	6
<b>2. Metod .....</b>	<b>7</b>
2.1. Urval.....	7
2.2. Intervjuer och strategier .....	9
2.3. Transkription och etiska överväganden.....	9
2.4. Tidigare forskning .....	9
2.4.1. Internationell forskning om latinamerikansk musik i migration.....	10
2.4.2. Svensk forskning om migrantmusik från Mellanöstern .....	11
<b>3. Analys.....</b>	<b>13</b>
3.1. Tema 1 – Sociala sammanhang, musikliv och genus .....	13
3.2. Tema 2 - Drömmar, motivation och verklighet.....	21
3.3. Tema 3 – Autodidaktik, pedagogik och kulturell integration .....	27
3.4. Likheter och komparativ syntes i Tabell 1 .....	32
<b>4. Diskussion .....</b>	<b>35</b>
<b>5. Referenser.....</b>	<b>40</b>
5.1. Litteratur.....	40
5.2. Internet, diskografi och övriga informationskällor .....	41

# 1. Inledning

## 1.1. Terminologi

För att etablera en gemensam utgångspunkt definieras här relevanta termer för studien som: ”dröm”, ”önskemål”, ”Latinamerika” och ”musiker” samt vad som traditionellt uppfattas som ”latinamerikansk musik”, eftersom det omfattar folkgrupper och nationaliteter med olika uttryck för rytmer, musikaliska skalor, instrument, relationer till dansen, kopplingar till naturen, m.m.

Enligt *Svenska ordboken* (SO, 2009), är **Dröm** ”fantasiföreställning om (önskvärt) framtida tillstånd.” **Önskemål** ”(formulerad eller uttalad) enstaka önskning.” Definitionerna ger en startpunkt till begrepp. Båda definitioner uttrycker mänskliga känslor. Ambition, intresse och önskan uttrycker även känslor i samma affektiva område. Dröm siktar längre in i framtiden och inbegriper tankar om ”någon gång kommer den att ske”, men ingen vet hur. Önskemål är mer konkret och kan därmed formuleras eller uttalas. Enkelhet av önskemål underlättar att förutse lösningar i en avgränsad tid. Termer *framtid* och *avgränsad tid* är fortfarande ambivalenta gentemot klockan och kalendern. Termen *dröm* saknar formulerade strategiska lösningar även i tid. *Önskemål* däremot, kan enkelt få en lösning eller en strategi inom en relativ bestämd tid.

**Latinamerika** ”dvs. de delar av Amerika där spanska och portugisiska är officiella språk.” (SAOB). Definitionen kan ändå ifrågasättas ifrån ett etymologiskt perspektiv: franska, spanska och portugisiska tillhör även de romanska *språk som har uppkommit ur latin* och som finns i Amerika (Clarkson, 2007). Detta skulle innebära att länder inom hela amerikanska kontinenten som använder franska som officiellt språk, skulle tillhöra Latinamerika. På det viset borde delar av Kanada (Quebec) samt även Barbados, franska Antillas, franska Guyana och några karibiska öar inkluderas i definitionen. Studien kommer inte att gå på djupet med fakta och historik kring de latinska språken, men hänvisar till relevant litteratur (Pharies, 2015).

**Musiker** är ”person/er som utför musik eller som har musikutövning som yrke.” (Ibid.). Termen används eftersom informanterna hade musikutövning som yrke innan de anlände till Sverige. Musiker som lärde sig latinamerikansk musik i Sverige, tillhör ej i den här studien.

Med **latinamerikansk musik** menas i studien alla sorters musik som har sina rötter i Latinamerika. Det kan gälla musik från olika etniska grupper eller folkgrupper där inkluderas sånger på språk som fanns före Columbus (1492) och språk som etablerade sig i Latinamerika efteråt.

## 1.2. Utgångspunkt

Lasse Berg (f. 1943) är svensk författare, journalist och dokumentärfilmare tillika hedersdoktor vid Lunds universitet. Under sina resor i Afrika samtalade han med personer som berättade om sina drömmar. I en sammanfattning av Bergs intervjuer urskiljs olika synvinklar om drömmar, några som drömmer och andra som lever i dröm: en hårf frisör i Ugandas huvudstad Kampala, tyckte att viktigast i livet är pengar och skönhet. President Museveni uttrycker en dröm om att Afrika skulle må bäst utan europeiskt inflytande. En pojksoldat i Liberia ville hämnas sin fars död med hjälp av sitt gevär. Han hade drömt om att bli bilmekaniker. En Damaraflicka i Namibia, drömde om att bli rik som de ”fina” folket och leva en modern västerländsk livsstil. En vit nazistledare i Sydafrika drömde om att skapa ett helt rassegregerat land som han skulle leda på sin vita häst. En pygmé i Kongos regnskog bröt med

ovannämnda mönster och tyckte att hans liv var det *verkligt goda livet* med allt som skogen erbjöd och ett par från "Sanfolket" i Kalahariöken uttryckte liknande syn på livet för de visste allt de behövde veta om naturen: "det är så vårt folk kan överleva, det är så vi kan få det bra." (Berg, 2014).

En dröm kan skapas redan under barndomen när en människa undrar om hur livet kan gestaltas i en annan tid. Drömmen kan uppkomma vid träff av personerna vars agerande ger förebilder. Där startas och formas nya drömmar i människans inre. Drömmarna bildas i förhållande till händelser. Martin Luther King (1929–1968) höll ett legendariskt tal i Washington D.C. där han gav uttryck för en dröm om jämlikhet för alla människor inom en nation (Luther King, 1963). Sigmund Freud (1856–1939) skrev om människans dröms innebörd och om de omedvetna processerna som är aktiva i människans liv. Freud lade grunden till den psykoanalytiska teorin (Freud, 2002). Möjligtvis drömde han om att förklara människans drömmar, men inte alla människor förverkligar sina drömmar.

Fyra latinamerikanska barn vid mitten av förra seklet formade drömmar kring sitt intresse av musik. De var omgärdade av specifika sociala och musikaliska miljöer. Barnen emottog musikintryck som i kombination med nya händelser formade deras drömmar och önskemål. Så småningom blev de en röd tråd som genomsyrade deras liv. I studien gestaltas hur deras musikliv utvecklades och hur de migrerade till Stockholm.

### 1.3. Syfte och teman

Syftet med studien är att ur ett etnografiskt perspektiv belysa hur fyra latinamerikanska musiker upplevde sina musikaliska liv och hur de migrerade till Sverige. Studien avser att synliggöra deras drömmar och önskemål i relation till agerande samt analysera hur deras motivation gjorde att de blev autodidakter och hittade strategier för att förverkliga sina drömmar. Tre teman bearbetas för att uppfylla syftet: (i) det första gäller socialt sammanhang, musikliv och genus, (ii) det andra temat berör drömmar, motivation och verklighet, (iii) det tredje handlar om autodidaktik, pedagogiska insatser och kulturell integration. En komparativ syntes i *Tabell 1* kommer att presenteras för överblick av dessa moment.

### 1.4. Teoretiska perspektiv

I studien är följande teoretiska perspektiv av relevans: motivation, etnografi och autodidaktik.

#### 1.4.1. Motivation

En startpunkt som får människor att agera för att tillfredsställa ett mål söktes i motivationsteorin. Att se någonting som möjligt ger möjlighet till att det kan hända och agerandet genererar resultat.

De amerikanska psykologerna Deci och Ryan är knutna till universitetet i Rochester, i delstaten New York. Deci och Ryan har utvecklat en teori kring motivation, kallad *Self-Determination Theory* (SDT) (Deci & Ryan, 2000). Genom tillämpning av SDT ger Deci och Ryan en teoretisk grund till hur och varför människor motiveras till en handling. Vad är det exempelvis som gör att musiker strävar mot att lyckas med sina insatser? Deci och Ryan delar in motivation i två underkategorier: *intern motivation och extern motivation*. Inom motivationsteorin kan förklaringar hittas om hur informanterna lärde sig att spela och varför de framförde sin musik. Det kan även förklaras när de agerade intern- eller externmotiverade. En underliggande motivationsteoretisk ansats som Deci och Ryan utvecklat ur SDT är *Cognitiv Evaluation Theory* (CET). CET förklarar att människan har grundläggande behov av autonomi, kompetens och samhörighet. När de tre behoven är uppfyllda produceras en expansion av auto-motivation och hälsa. När de behoven är frustrerade, minskar båda motivationen och hälsan. *Autonomi* handlar om att människan vill känna sig fri att välja sina handlingar, att det finns en önskan

att identifiera sig i händelsen. *Kompetens* handlar om att människan önskar hantera sin omgivning, att öka sin kunskap inom olika områden via *optimala uppgifter* (med lagom svårighetsgrad) och positiv återkoppling. *Samhörighet* gäller känslan att ingå i en grupp av individer som ömsesidigt bryr sig om varandra. Att individen känner positiv återkoppling av den sociala omgivningen. Allmänt studerades de faktorerna som expanderar intern motivation gentemot de faktorer som förminskar motivationen, självreglering och den psykologiska hälsan. Om individen har kontroll över en situation eller ett val, har hen en tendens att bete sig mer motiverat och som konsekvens med stor sannolikhet, fortsätter individen med den aktiviteten. Deci och Ryan presenterar aspekter om hur inlärningsprocesserna effektiviseras och fungerar bättre. De belyser förståelse om hur människor expanderar sina förmågor att behålla kunskap längre, att förbättra sin inlärningsförmåga, att behålla intresset av en syssla, och att känna sig nöjd med sin tillvaro.

En annan analytisk aspekt kan gälla när motivation finns samtidigt inuti flera individer. Situationen förekommer ofta när personer med gemensamt intresse söker sig till varandra och bildar en grupp. Varje individ bidrar och tillsammans tillfredsställer de en dröm/ett önskemål eller med ett individuellt bidrag och samarbete, genomför de ett uppdrag. Dessa uppdrag brukar vara svåra att förverkliga för en person. Samarbetet skapar en trygg inställning och alla njuter av samhörighet och gemenskap. I analysen riktades fokus främst på informanternas enskilda situationer och hur motivationen drev dem att förverkliga sina önskemål. Det belystes hur ett eller flera behov trädde fram i individens verklighet. Analysen för grupper anses inte direkt lämplig eller nödvändig för den här studien. För analys av hur grupper interagerar och strävar för mål hänvisas ”Teaming” av Edmondson (2012), professor i ledarskap och management vid Harvard Business School. Edmondson presenterar fem faktorer som synliggörs i det ”bästa teamet”: *Psykologisk trygghet* där medlemmarna vågar ställa ”dumma” frågor, visa idéer och deras misstag kan bli accepterade. *Tillförlitlighet*, där medlemmarna litar på varandra eftersom alla levererar en kvalitativ insats. Det finns *struktur och tydlighet* eftersom målen, roller och planeringar är tydliga i laget. *Meningsfullhet* eftersom varje medlem i gruppen känner att dennes insats är viktig för resultatet. *Göra skillnad* där medlemmarna tycker att deras arbete gör skillnad. Individer som tillhör ”bäst team” är benägna att stanna i gruppen, de lyssnar bättre på andras idéer och teamet brukar vinna god respons av chefer och andra personer.

#### 1.4.2. Etnografi

I studien beskrivs individens situationer utifrån egna perspektiv. Här gäller individer som emanerar ifrån en kultur och genom migration interagerar med sitt kulturella bagage i en annan kultur. Individerna vill eftersträva att bibehålla sina egna kulturella uttryck inom en annan sociologisk- och kulturell kontext. Ett etnografiskt teoretiskt perspektiv innebär att ”kartlägga hur deras erfarenheter förändras över tid och koppla dessa erfarenheter till kulturella, sociala eller historiska kontexter inom vilka de uppträder”. Enligt Denscombe (2016), skulle en person uttrycka sig i en annan kultur på samma sätt som hen hade lärt sig i sin kultur. Musikerna spelar som de lärde sig i hemtrakten och deras musicerande utvecklas i relation till andra människor och musikstilar. Musicerande och samarbete med personer i nya kulturer möjliggör att de förstår varandra och utvecklas. Denscombes teoretiska perspektiv utgör en inspiration till föreliggande studie där fokus riktas emot hur musiker upplever en sådan utveckling.

#### 1.4.3. Autodidaktik och pedagogik

**Autodidakt** kan definieras som en ”person som är självlärd.” (SAOL). Enlig Institutionen för pedagogik och didaktik vid Stockholms universitet är **Pedagogik** ”ett samhällsvetenskapligt ämne där man studerar lär- och påverkansprocesser för barn och vuxna i vardagsliv, utbildning och arbetsliv” (SU). Inom pedagogiska processer även finns analys om hur man lär sig genom att lära ut andra. Den som bildar kunskap bekräftar och utökar egen kunskap genom att visa och förklara för andra hur hen förstår

kunskapen. Inom *Social Learning Theory*, påvisar Albert Bandura (1971) hur vi lär av varandra genom att observera och imitera, att visa någon hur man gör en uppgift och att reflektera över den processen. Vi människor förbättrar vår förmåga även när vi föreställer oss att vi gör någonting. Tre aspekter anses viktiga av Banduras sociala inlärnings teori: *Reciprocal Determinism*, *Learning Through Modeling* och *Interaction of Controlling Influences*. Den första aspekten innebär att miljön bestämmer hur individen agerar och agerandet påverkar i sin tur den sociala miljön inom ett ömsesidigt spel. Andra aspekten sker när man observerar hur andra personer agerar i en situation (det skapas en modell), analyserar deras beteenden och agerar därefter. Aspekten kräver uppmärksamhet, minne, fysiskt återskapande och motivation. Bandura finner motivationen i den aspekten som en förklaring om varför individer imiterar. Något bör motivera dig att uppföra en handling. Om man ser att ett beteende ger förstärkning till den som gör det, utökas möjligheterna för den individen och andra, att upprepa det beteendet. Den tredje aspekten gäller kontroll av intryck. Olika intryck ger individen en information och individen visar förmåga att kontrollera sitt beteende. Individen förutser konsekvenserna av en händelse och därför formar individen en handlingsplan som reglerar sitt beteende. De aspekterna formar en ömsesidig process av inläring i olika nivåer och synvinklar. Människan, miljön och beteendet samspelar med varandra. Banduras teori ger därför grunden till att inse hur informanterna i studien blev autodidakter.

## 2. Metod

Studiens metodologiska ansats utgår ifrån en *etnografisk intervjustudie* (Garsten, 2011). Den baseras på en intervjumetod ansikte mot ansikte för datainsamling med både video- och ljudinspelningar. Intervjuerna gjordes enligt Denscombes kriterier avseende *småskaliga forskningsprojekt* (Denscombe, 2016), vilket är passande för studiens ämnesområde och omfång. Etnografi lämpar sig som metod till föreliggande studie. Etnografen erbjuder ett fruktbart tillvägagångssätt för att metodologiskt beskriva analyser av intervjuer. En etnografisk metodologisk ansats är även fördelaktig i studien genom att jag som författare lätt smälter in i informanternas kulturella sammanhang genom min egen bakgrund och förståelse som latinamerikan (från Colombia) med egen erfarenhet av migration och integration i Sverige. Ett holistiskt perspektiv används som ett förhållningssätt under hela processen. Det innebär att intervjuerna analyseras inom sitt sociala sammanhang lika som i rum (miljö) och tid. Situationer som beskrivs är inramade i ett sammanhang och ger en grundförståelse. Analys om hur informanterna lyckades och hur deras vardag såg ut är viktigt för att få ett fullständigt panorama av deras utsagor. Enligt Garsten (2011), ”Grundantagandet att det är möjligt att erhålla en relativt fullständig bild av en livsform.”

### 2.1. Urval

Latinamerika omfattar många länder och ett stort antal musikstilar, instrument och musiker. Därför är inte alla länder representerade i studien och inte heller alla sorters musikstilar (se Tabell 1). Kriterier för urval baseras på studiens syfte och faktorer som drömmar, motivation, sociala sammanhang, migration och musikaliska aspekter. Härvidlag eftersträvas en viss variation och bredd avseende faktorer som ålder och levnadstid i Sverige, genus, musikerskap, etc. Under urvalsprocessen (drygt fem månader) strävades det efter ett jämlikt antal män och kvinnor av möjliga informanter. Innan studien skulle påbörjas, hittades tolv män och en kvinna. En man och en kvinna skulle ge lägre validitet för studien med avseende att det fanns flera representerade latinamerikanska länder. Studien behåller därför en relativ proportion av musikutövare från olika kön.

Kriteriet bakom ”lång tid i Sverige” (fler än tio år) är viktigt för att förstå varför de valde att stanna permanent. Informanterna har då upplevt kulturen, ändringar i musikbranschen och kunde ha upplevt

svenska samhället i olika moment. Informanternas musikaliska och kulturella ursprung med dess likheter och skillnaderna i Sverige lämpar sig väl för analys ifrån dagens perspektiv (se Tabell 1). För att hitta potentiella deltagare, användes i studien ett *snöbollsurval* som rekommenderas av Denscombe för ändamålet. Det besöktes dessutom olika platser där latinamerikanska musiker och föreningar fanns. Informationen söktes via bekanta personer i olika nätverk, myndigheter och sociala media-nätverk. Målgruppen utkristalliserades till *fyra spansktalande musiker* från fyra olika länder som kom till Sverige under 1960- och 70-talet:

**Maria Llerena** (f. 1942) är född och uppvuxen på Kuba inom afro-kubanska traditioner. Hon var artist på Tropicana i Havanna och cirkus-vedette innan sin ankomst till Sverige i mitten av 1960-talet. Under sin uppväxt upplevde Maria olika sorters musik som inkluderade sång, dans, rytminstrument och ritualer från både santeria och katolicismen. Intresset av att sjunga och att delta i olika sociala och musikaliska sammanhang fick att Maria utvecklades inom sång och congaspelning. Tidigt i Sverige framträdde Maria i TV tillsammans med berömda svenska och internationella artister. Turnéer i andra länder, studier i Sverige och konstant vilja att lära sig, har bidragit till Marias kunskap och kvalitet i hennes föreställningar. Maria bor i Stockholm och meddelar sin kunskap via föreställningar och framträdanden.

**Rafael Sida** (f. 1949) var redan mångfacetterad trummis innan sin ankomst till Sverige 1970. Rafael fick tidigt i Mexiko inflytande av amerikansk musik och växte upp lyckligt i en traditionell familj med far och äldre syskon som spelade blåsinstrument i olika grupper vid gränser till USA. I Sverige har Rafael deltagit som slagverkare i olika musikprojekt och turnerat både inom- och utlandet. Rafael deltog i inspelningen av LP-skivan *Hot Salsa Meets Swedish Jazz* och med *Mynta* turnerade han i Mexiko. Förutom trumset har Rafael spelat slagverksinstrument från olika världsdelar och införlivat bland annat *cajón* i sina föreställningar. Rafael har deltagit i olika musikprojekt med *Stockholms Jazz Orchestra*, med *Stockholm Folk Big-Band* och i senaste projekt med *The Folk & World Music* under ledning av Ale Möller.

**Marco Rios** (f. 1949) har bred erfarenhet av latinamerikansk musik och sånger. Omgärdad av musik under sin barndom lyssnade han även på afroperuanska rytmer och kunde sjunga andra stämman i skolgruppen. Med sång och gitarr som sina främsta musikuttryck turnerade Marco i flera år i Latinamerika, spelade in hans första LP-skiva och delade scen med berömda artister innan sin ankomst till Sverige 1975. I Stockholm och Värmland har Marco deltagit i olika pedagogiska- och integrationsprojekt med musikaliska insatser. Parallellt har Marco arbetat som trubadur i hela Sverige och bidragit till kulturell integration med sånger i olika språk och framträdanden tillsammans med andra trubadurer och berömda artister. De pedagogiska projekten utvecklades till produktion av pedagogiska inspelade material och skolböcker för institutioner som sysslar med musik, språk och pedagogik. I dagens läge representerar Marco olika artister och styr sitt eget musikproduktions bolag, *Riogrande Productions* i Stockholm.

**Marcos Monserrat** (f. 1936) har sitt ursprung i Venezuela och växte upp i Caracas där han utvecklades till slagverkare. Som tonåring spelade Marcos bongotrumma och congas i olika musikgrupper och tidigt började han spela på radiostationer i Caracas. Från 1959 turnerade Marcos i hela Europa med föreställningar som presenterade orkestermusik, congaspelning och även dans. Marcos spelade i flera år med ett "Steel-band" på *La canne à Sucre* i Paris. Sedan sin ankomst till Sverige 1965 var Marco en av de första latinamerikanska musiker som etablerade sig i landet och spelade med berömda artister som *Bebo Valdés*, *Luis Cárdenas* och *Victor Jimenez* i "Los cinco amigos". I Stockholm spelade Marcos med grupper som "Different Cooking", "Friends of Freedom", "Hot Salsa" och samarbetade med bland annat artister som *Tonny Delis*, *Cindy Peters* och *Marie Bergman*. Marcos är pensionär och bor i Stockholm.



## 2.2. Intervjuer och strategier

För att besvara studiens syfte utarbetas intervjufrågor avsedda för en semistrukturerad intervjuform om uppväxt i Latinamerika, om kontakt med musiken och som musiker i Sverige. Intervjufrågorna gällde likadant för samtliga informanter och de blev formulerade för att svaren skulle täcka två överblickande aspekter: den ena är musikernas bakgrund som är relevant för att få kunskap om hen är lämplig för studien: i vilket land är musikern född, om hen blev musiker redan i hemlandet innan hen kom till Sverige? Vilket är dennes musikaliska område? Sådana funderingar får svar när musikerna berättar om sin uppväxt och hur de fick kontakt med musiken. En annan viktig aspekt är hur de upplevde sin uppväxt och sitt liv som musiker. Om hur de kom till Sverige? Hur de hittade platser för sina aktiviteter? Om de kände att de har spridit ut sin musik, på vilket sätt? Om hur de har upplevt respons ifrån publik? Allt detta kristalliserades i tre övergripande frågor: (i) Hur blev din uppväxt och din barndom? (ii) Hur fick du kontakt med musiken? (iii) Hur blev du musiker i Sverige? (Bilaga 1)

Intervjuer ”ansikte mot ansikte” anses här som den lämpligaste metoden för att genomföra studien (Denscombe, 2016). Intervjuerna genomfördes på spanska som är såväl informanternas som forskarens modersmål. Intervjuerna underlättades på det viset och informationen blev mer autentisk. I en etnografisk ansats är både audio- och videoinspelningar essentiellt för att få tillräcklig information att analysera eftersom gestikulering, handrörelser och kroppsuttryck, kan modifieras av det som sägs. Samt att intervju miljön kan ge komplementära intryck. Alla moment granskades enligt kriterierna som av Denscombe beskrivs som ”Processen att analysera data” (Denscombe, 2016).

## 2.3. Transkription och etiska överväganden

Transkriptioner och bearbetning av studiens intervjumaterial med de fyra informanterna består av mer än fyratretusen ord som först transkriberats på spanska och därefter översatts till svenska av mig som forskare och studiens författare. Informanterna har tagit del av transkriptionerna på svenska och samtliga har godkänt min svenska översättning av deras utsagor och godkände att det används i studiens forskningssyfte. I studien är det liksom i all forskning viktigt att inta ett etiskt förhållningssätt. Det gäller inte minst i samband med intervjuer. Som forskare har jag varit noggrant med att behandla mina informanter korrekt och med respekt. Jag förhåller mig till etiska riktlinjer och principer som utarbetats av *Vetenskapsrådet* och som jag även tagit till mig från Denscombes ”Forskningsetik” (Denscombe, 2016). Samtliga fyra informanter erbjöds att delta i studien anonymt eller att uppträda med sina verkliga namn. Samtliga fyra tackade ja till att delta med sina verkliga namn. (Bilaga 2).

Innan intervjuerna genomfördes erhöll informanterna ett samtyckesdokument utformades på tre språk, spanska, svenska och engelska som samtliga fyra informanter behärskar flytande, i två originalexemplar: ett till varje informant och ett till mig som forskare för arkivering. Detta för att inta ett etiskt förhållningssätt samt tydliggöra delaktigheten och skapa tillit inför intervjuerna. I information och data från intervjuerna kompletterades med ytterligare telefonsamtal och nya möten för att klargöra kronologiska detaljer och specifika händelser samt finjustera känslomässiga meningar i berättelserna. Efter inhämtande av informanternas synpunkter har några mindre kompletteringar och förtydliganden utförts.

## 2.4. Tidigare forskning

Musiken förflyttar sig med människor. Människor som spelar och kommunicerar musik använder olika medel för att framföra musik som andra lyssnar på. När människorna migrerar tar de bl.a. med sig, ett kulturellt bagage som också inkluderar musiken. Följande etnografiska studier belyser hur musikerna

har migrerat och hur deras musik accepteras i nya länder. Studierna belyser dessutom hur forskarna använder olika tillvägagångssätt för att beskriva hur en musikstil har fått plats i ett nytt socialt- och kulturellt sammanhang.

#### 2.4.1. Internationell forskning om latinamerikansk musik i migration

I artikeln *Latin American migrant musicians in Australia and New Zealand* arbetar Dan Bendrups (2011) utifrån två historiska ramar: den första från 1970-talet till 2000 och den andra från 2000 till 2011. Artikeln ger en överblick av latinamerikansk musik i australiensiska och Nyzeeländska sammanhang. I artikeln beskriver Bendrups (2011) hur *Andean musik* (musik från Anderna) och *Tropical dance music* (musik med rötter i Karibien) har etablerats under de perioderna i området via musiker som gjorde sina insatser och via folk som deltog i den sysslan. Det hävdas i stort sätt att musikerna har migrerat av ekonomiska och politiska skäl men de fortsätter ändå med sina ursprungliga musikaliska aktiviteter. Artikeln uppmärksammar att musikerna anser musiken vara en faktor som främjar den sociala och kulturella integrationen och är en trygghetsfaktor för identitet. Artikeln belyser att de flesta spansktalande personer blir lockade och visar vilja att stanna inom spansktalande förorter men, i de flesta fall, vet latinamerikaner hur viktigt och avgörande språket är (i det här fallet, engelska) för att komma in i det allmänna samhället. Bendrups påpekar att latinamerikansk musik har fått stor acceptans i Wellington efter millenniumskiftet med betoning på inflytande från länder som México och Kuba som har bidragit betydligt mer än andra. I artikeln skrivs det relativt lite om hur latinamerikanska musiker har upplevt sin tillvaro i det nya landet. Däremot, desto mer om vad musikerna har gjort och hur de sysselsätter sig för att utveckla och förstärka det latinamerikanska inflytande med både traditionella grupper och grupper med nya musikaliska tendenser.

I boken *Salsa! the Rhythm of Latin Music* beskrivs hur Gerard verkade som musiker i New York och hur han blev intresserad av att spela latinamerikansk musik med rötter i Karibien (Gerard & Sheller, 1988). Musiken hade på 1970- och 80-talet stor inflytande från Kuba och Puerto Rico. Gerard ville kontakta Marty Sheller efter ett musikarrangemang som Sheller skrev till Willie Colón. Gerard blev nyfiken på att förstå hur en icke-latinamerikansk musiker skulle skriva ner ett arrangemang för en välkänd musiker som Willie Colón. Det blev startpunkten till en studie om hur latinamerikanska musiker i New York från olika karibiska områden samarbetade och bildade musikstilen Salsa. Mer personligt för Gerard, blev studien som en dokumentation av hur han kom att förstå Salsa och Afrokubansk musik. Gerard betonar den multietniska miljön i New York som en signifikant faktor för att Salsa uppstod och en ses som en blandning av olika rytmer oavsett skillnader mellan rytmerna. Med Salsa kan man övergå till en gemensam folkgrupp: "we can rise above the regional differences and become One People." (ibid.). Gerard och Sheller (1988) anser att Salsa är en trygghet- och identitetsfaktor för latinamerikaner som bodde i New York under den perioden.

Etnologen Christopher Washburne var även trombonist i olika salsagrupper under 1990-talet i New York. I boken *Sounding Salsa – Performing Latin Music in New York City* presenteras utifrån ett icke-latinamerikanskt perspektiv hur salsamusik fungerade i New York under den perioden (Washburne 2008). Washburne beskriver etnografiskt och sociologiskt hur den karibiska befolkningen var van vid att leva i närheten av andra folkgrupper: "Everybody/.../came from somewhere else and are products of the creolization process." (Washburne, 2008, s. 105–117). Salsa blev som ett kulturellt uttryck som sammanfogade deras identitet i ett nytt fält: New York. I boken framträder musikernas liv på scenen och hur musiken bearbetades och framfördes. Ekonomiska aspekter för musikerna, "gigging" och deras sysslor vid sidan av musiken framträder. Washburne berättar om hur musikerna utbildades samt hur de blev accepterade i professionella musikgrupper. I boken läggs speciellt vikt vid etnografiska och sociologiska aspekter om varför "salseros" (salsa musiker) spelar sin musik. Med ovannämnda aspekter

är studien värdefull för att den ger förståelse över olika synvinklar om de etnografiska och sociologiska processerna som salseros och latinamerikanska musiker har gått igenom i ett främmande land, där det blev möjligt att fortsätta med sina musikaliska sysslor.

I boken *Cumbia – Scenes of a Migrant Latin American Music Genre* skriver Alejandro Madrid (2013) om en musiker från México, som skaffade sig stor publik bland mellanamerikaner och latino immigranter i USA under drygt tre decennier, 1970 till 1990-talet, Rigo Tovar. Hans musikstil lockade en stor del latinos från USA:s och México. I Monterrey 1982, samlade artisten flera än fyrahundratusen personer i en konsert. Musikfenomenet analyseras utifrån den teoretiska uppfattningen om ”dialectical soundings” efter Walter Benjamins begrepp om ”dialectical images.” Dialektiska bilder som verktyg för att utmana tanken att det förflutna bara kunde förstås i det ögonblicket som det är erkänt - men aldrig sett igen - och fryst i en evig bild i nuet. Att förstå bilder från det förflutna i bilder av nuvarande miljö. Madrid belyser att den transnationella framgången för Rigo Tovar blev orsakad av marginalarbetarklassen som identifierade sig i situationer som han beskriver i sin musik, men också av artistens personlighet och hans verbala uttrycksätt. En extern faktor som verkar ha bidragit till fenomenet beskrivs som den existerande ekonomin mellan México och USA under de decennierna. En annan extern faktor, beskrivs som de svåra förhållanden för folk från andra mellanamerikanska länder som under den tiden migrerade till Nordamerika via México.

#### 2.4.2. Svensk forskning om migrantmusik från Mellanöstern

Den svenska musikantropologen Anders Hammarlund behandlade turkisk musik i sin avhandling i musikvetenskap *Yeni Sesler – nya stämmor* (1993). I avhandlingen undersöktes musikern Friket Şeşmeli, från Turkiet och hans musicerande i Stockholm under 1980-talet och i början av 1990-talet. Hammarlund (1993) inhämtade statistisk information från svenska myndigheter och från migrationsforskning i samma period för att orientera sig inom forskningsfältet. Hammarlund konstaterade att det inom administration och politik fanns intresse att förstå immigration till Sverige och hur immigranter borde hanteras. Det intresset skapade *Delegationen för invandrarforskning* (DEIFO) i slutet av 1970-talet (Hammarlund, 1993). Invandrarforskningen fokuserade då på ekonomiska och politiska förhållanden i migrations- och immigrationsländerna. Hammarlund inhämtade underlag i närliggande litteratur som redan hade studerat samma typ av migrantgrupp som Friket Şeşmeli tillhörde. Litteraturen blev inspirationskälla för utvärdering och bekräftande av fakta. Det konstaterades att på 1960- och 1970-talet utvecklades intresse i USA av kulturella rötter i rubriken *Continuity and Change* (Hammarlund, 1993). I sådana studier presenterades etniska eller nationella gruppers musik och musikutövning efter migrationen. Det studerades allmän musik, musikutövare och instrument. Hammarlund märkte att författarna hade en tendens att behandla musikrepertoar utan hänsyn till människorna och deras sociala interaktion.

Hammarlund ansåg att musiken är ett kulturarv, en tradition som varje människors grupp borde förvalta. Musiken har en aktiv betydelse för gruppen. Hammarlund ansåg att vissa författare generaliserade musikformer från etniska grupper och att formerna betraktades som representativa på en nationell skala. Detta illustrerade Hammarlund genom olika exempel. Människor som kommer från samma land kan ha olika kulturella bakgrunder och borde inte sammanfogas eller behandlas likartat. Hammarlund har inspirerats av den franske sociologen Pierre Bourdieu och dennes teorier om att kulturellt kapital kan tolkas som ett symboliskt kapital och att socialt kapital är nätet av förbindelser och kontakter som människor utvecklar. Hammarlund påvisade hur en traditionell kulturarvforskning kan ifrågasättas inom migrationsstudier och inom forskning kring musik och migration. Att frigörelsen från 1960-talets strukturalistiska modeller möjliggjorde ett mer individualiserat humanistiskt perspektiv (Hammarlund, 1993).

Enligt Hammarlund är forskning om en individ lika legitim som utforskning av det generella och kollektiva. Hammarlunds metodologiska etnografiska ansats karaktäriserades av deltagande observationer. Filmer, hans anteckningsbok, ljudinspelningar och intervjuer användes för datainsamlingen. Delaktighet i musicerandet med Fikret Şeşmelis bidrog för att Hammarlund fick ökad förståelse såväl för estetiska som sociala värderingar, musikkulturella arbetssätt och tankesätt kring musikproduktion. Under 1980-talet förändrades forskningsklimatet inom musikvetenskapen med lanseringen av *New Musicology* och nya teoretiska begrepp såsom praktiker, aktiviteter, interaktion och performativitet, inkluderades i många musikvetenskapliga studier. De fick betydelse inom musikalisk förändring, och därmed inom forskningen kring musik och migration (Hammarlund, 1993).

Hammarlund presenterade i sin avhandling hur musikindustrin tog upp element från lokala musikaliska subkulturer med syfte att nå en stor internationell publik: ”Den transkulturerade musiken påverkar i sin tur de lokala traditionerna; processen är således dubbelriktad och multilateral.” (Hammarlund, 1993, s. 27). Hammarlund beskrev en dialektal process som omformar de musikaliska traditionerna. Att studera en musiker handlar om ”att kartlägga en människas väg genom musikens landskap och musikens väg genom människan” (Hammarlund, 1993, s. 12). I avhandlingen förklaras olika begrepp och Hammarlund förhöll sig till vissa definitioner: ackulturation, transkulturation, delkultur, musikaliska resurser, tradition, sociala fält och musikaliska produktions fält. Begreppen är relevanta att tillämpa även i föreliggande studie. Traditionens innehåll bestäms av det tolkade nuet och termen ”migrans” får betydelse. Hammarlund tillämpade termen inom en förflyttning mellan två olika kulturella grupper, i det fallet mellan två olika musikkulturer. Migrans-begreppet blev ett viktigt teoretiskt redskap genom att det användes för kontextualiseringen av Fikret Şeşmelis sociala situation och för tolkning av musikens roll inom gruppen. Hammarlund intog ett holistiskt perspektiv och insåg att människors musikvanor inte är slumpmässiga och att de tillhör en omväxlande utveckling mellan tradition och kulturell identitet. Människan är social och har förmåga att ordna och strukturera. Musik som en social företeelse möjliggör att ta ett musikaliskt produktionsfält i anspråk (Hammarlund, 1993).

I Dan Lundbergs avhandling (1994) *Persikoträdgårdarnas musik*, beskrivs musikvetenskapligt Ziya Aytেকins musik. Lundberg analyserar även Aytেকins liv, hans improvisationer (kapitel 1) och hur Aytekin spelar i den turkiska folk- och popmusiken ”açis”, för tre melodiska blåsinstrument: mey, ney och zurna. Lundberg dokumenterar musikerns livssituation och bakgrund ur ett musikperspektiv. Insamlade material omfattar perioden mellan 1987 och 1993. Där analyseras musikers musikväg inom tre faser: som byspelman, som folkmusiker och som stadsmusiker. Inledningen och kapitel 2 liknar en livsberättelse. Redan som tonåring utvecklades Aytekin från ackompanjatör till melodispelare i Şavşat sin hemstad i Turkiet. Han lärde sig behärska estradfolklore från 1940-talet och i militärtjänstgöringen placerades han som Janitscharmusiker i Istanbul. Aytekin flyttade till Sverige 1978 då det turkiska kulturlivet var organiserat i föreningsform. Vid 1980-talets mitt, anlätades mest Aytekin som zurnaspelare på bröllop och på privata fester. Invandringen av kurder och syrianer under 1990-talet gjorde honom eftertraktad som brölloppspelman och han fick då också lära sig ”fasil-genren”, en form av urban restaurangmusik (Lundberg, 1994).

Lundbergs analys visar att Aytekin befann sig i två skilda musikrum: en traditionell folkmusik och en urban stadsmusik av en vandring mellan folk- och populärmusik där Aytekin höll sig medvetet inom gränserna i varje stil. Musikanalyserna är omfattande och beskrivs särskilt under kapitel 3, Modalitet. Det innebär analys och diskussioner av olika sorters begrepp som skala, modus, motiv, *maqam*, mm. Lundberg analyserar *maqam* ifrån två resonemang: *code unit* som en melodisk idé som skiljer sig från andra melodiska idéer (Lundberg, 1994, s. 82) och *form-producing process* som en kompositionsprocess med tonala och melodiska särdrag (Lundberg, 1994, s. 83). Därefter analyserades olika melodier och

motiv. Sedan avrundades det med en diskussion kring turkisk folkmusikteori och dess terminologi med melodiexempel och förklaringar. I kapitel 4 läggs tonvikt på instrumenten mey, ney och zurna som kommer ursprungligen från den persiska kulturen. Zurnaregister omfattar ca två oktaver och ofta spelas i tonarten Gm. I liknade form av analys, upptogs instrumenten mey och ney. Vid slutet analyserades tre spelningar på alla tre instrument och jämfördes med varandra för ”att ur de direkta iakttagelserna och ur transkriptionerna försöka registrera intressanta skillnader och likheter i spelpraxis för respektive instrument” (Lundberg, 1994, s. 167). I studien ifrågasätts också begreppet *lât* som för musikern Aytakin inte är en bestämd melodilinje utan ”en bestämd metrisk struktur där det melodiska innehållet tillåts variera inom vissa ramar” (Lundberg, 1994, s.173). Ovannämnda aspekter och dess analys ger olika synvinklar som kommer att användas i föreliggande studien: att placera musikers liv inom olika musikperioder, att sammanfoga den sociala omgivningen och musik i hans yrke, att beskriva och jämföra hans liv i hemlandet och sedan i Sverige.

### 3. Analys

Att analysera livsberättelser är i första hand: ”att skapa förståelse kring människors liv.” (Jepson Wigg, 2016, s. 239). Att: ”identifiera mönster och utveckla teman, begrepp, kategorier, eller resonemang som bygger på data.” (Fejes & Thornberg, 2016, s. 28). Det anses viktigt att plocka värdefulla meningar och händelser ifrån berättelserna. Deras innehåll har betydelse för analys av de tre tematiska områden som preliminärt nämndes i syftesformuleringen. Det kommer i första hand att väljas meningar och händelser från perioden innan informanterna kom till Sverige, därmed belysts hur deras beteenden ledde till att de migrerade. Det kommer även att belysts några händelser i Sverige som anses viktiga för att tydliggöra aspekter inom motivation, musik, migration, integration, didaktik och pedagogik. En komparativ syntes presenteras i Tabell 1 för att överblicka händelserna inom plats och tid.

#### 3.1. Tema 1 – Sociala sammanhang, musikkiv och genus

I följande del presenteras hur informanterna upplevde musikkivet inom olika sociala sammanhang. Citaten förklarar hur de utvecklades i relation till musiken, instrument och sång. Det förklaras också hur och varför de migrerade från sina hemländer. Analysen skapar förståelse om i vilken mån deras familjer, vänner och förebilder i samhället hade inflytande över informanternas bestämmelser att välja musik som huvudsyssla och hur de navigerade i olika sociala kretsar. Det anses även viktigt att ge förklaring till varför de deltog i vissa musikgrupper. Korta diskussioner kommer att infogas för att bilda några deduktiva förklaringar. Vid slutet av delen finns några genusaspekter för att ge insikt om musikernas upplevelser, beroende på deras kön. Fördjupning om ekonomi eller främlingsfientlighet anses mindre viktiga. Här belysts de första aspekter som hade inflytande i **Maria Llerenas** musikutveckling.

Mamma var tvätterska och hade det svårt att försörja oss, men hon tyckte om att sjunga och sjöng alltid och mycket ofta vid tvättplatsen. Jag kommer ihåg att mamma kunde improvisera texter och melodier när hon tvättade. Ibland lyssnade vi på radio.

Sång, improvisation av texter och melodier hördes från mammas sida och i följande meningar finns det minnen från en socialkontextualiserad musikaktivitet om sång, dans och spelning:

Jag minns när jag var cirka fyra år gammal att jag sjöng och dansade. På gatan samlade jag barn och bildade små sång- och dansgrupper. Vi ackompanjerade rytmiskt sånger och danser med olika ljudande föremål som vi hittade i närheten och med hjälp av yaguas fibern flätade jag mitt hår för jag ville efterlikna en artist.

Levande musik var ofta närvarande än musik från radio och Maria upplevde två religiösa musikinflytanden: ”Jag växte upp inom synkretismen och upplevde ritualer från både santeria och

katolicismen.” Under Marias barndom fick hon artistförebilder. Sång från sin mamma, santeria och katolska mässan, upplevdes naturligt i lika mån som dans- och körgrupp med andra barn. De aktiviteterna bidrog att hon blev bra i musik på skolan: ”I skolan hade jag det svårt med alla ämnen förutom musik. Jag var solist i kören och lärde mig sångerna snabbt och utantill.” Det sociala sammanhanget både i skolan och hemma påverkade att Maria medverkade i en musiktävling: ”Tjejkamraterna i skolan uppmuntrade mig att komma till tävlingen och jag talade med min mormor för att hon skulle anmäla mig till tävlingen och hjälpa mig med kläderna till framträdandet.” Marias meningar ger intryck av att hon tryggades i den kvinnodominerade miljön och följande meningar är likartade: ”Mina tjejkamrater från skolan var i publiken. Min mormor satte sig nära scenen för att ge mig lite stöd.”

I Havanna bodde Maria centralt nära stationen och hamnen: ”...där jag såg prostituerade kvinnor, skurkliknande män och folk från lägre sociala samhällsskikt. Hela familjen fick tränga in sig i ett rum om cirka fyra kvadratmeter på hotellets tak.” Fem personer bodde i det utrymmet, men Maria lyckades se och lyssna på en congaspelare: ”Vid många tillfällen fick jag se och höra hur han övade och sakteliga fick jag lära mig många rytmer genom att lyssna och härma honom.” Därifrån tog Maria nytta av rytmer som hon övade senare i Sverige: ”jag kunde öva de rytmerna som jag hade hört på Kuba och speciellt av El Chori i Havanna.” Det är inte konstigt att Maria utbildades själv genom att lyssna och härma. Hon fick med sig dans från santeria, sång av sin mamma och skolan och flera congarhythmer av El Chori.

Jag bildade och ledde en trio med mina systrar/.../Vi sjöng på olika evenemang och i olika tävlingar. Jag eftersträvade kontinuerligt att bli bättre och jag bestämde mig för att ta sånglektioner. Kostnaden för en lektion motsvarade en dagslön för mig, men jag utvecklades som sångerska/.../Programmet var en musiktävling för unga artister och vi sjöng ”Piel canela”. Vi tog hem förstapriset! Efter tävlingen kände jag att det var dags att söka formell legitimation som artist. Jag fortsatte med mina privata sånglektioner och förberedde mig till legitimationens prov/.../Jag klarade provet och fick därmed tillstånd att arbeta som artist. Man var tvungen att genomföra fyrtio två kontrakt i ett år och sedan redovisa dem till kulturmyndigheten för att få sin permanenta artistiska legitimation. Jag skyndade mig och trots många olika omständigheter, lyckades jag med alla fyrtio två framträdanden.

Maria blev erkänd som artist inför familjen, samhället och institutioner. Med legitimation och via sin vän René kunde hon arbeta på Tropicana, då den mest prestigefyllda platsen för en kubanartist:

René hade några kontakter i sin vänkrets som bland annat var dansörer och koreografer och som berättade att det behövdes en lång kvinnlig modell för att dansa på Tropicana. Jag sökte dit och blev intagen efter ett prov.

Följande meningar ger en bild av hur en person väkte Marias tankar om Sverige:

Vi väntade på en buss när en utländsk man närmade sig/.../Mannen började ta foton på mig/.../Ja, du är vacker och liknar väldigt mycket en Yoruba-kvinna. Yoruba är ett vackert folk från Afrika/.../jag ville ändå framträda utomlands och att han kunde ordna framträdanden i Europa. Då ändrade jag min inställning och fick lära känna Tore Håkansson.

Maria berättade på Tropicana om sin utlandsresa men efter ett kort tag avskrevs hennes avtal:

...handläggningstiden skulle ha lång tid och jag fick vänta. Under tiden fick ledningen på Tropicana vetskap om mitt erbjudande till Sverige. Kontraktet fick de att betrakta mig som förrädare och jag blev av mitt arbete. Jag trivdes, men blev tvungen att börja söka jobb på nytt. Efter att ha sökt flera arbeten, fick jag höra talas om att det behövdes en vedette på en cirkus. Jag sökte positionen trots lägre status som artist och blev anställd.

Marias musikaliska resa fortsatte ändå på en cirkus. Hon blev vedette och därefter kom det efterlängtade beskedet: ”Efter flera år på cirkusen fick jag information att de kubanska myndigheterna då hade beviljat

mig tillstånd att framträda utomlands.” Maria hade sång och dans i sin profil och använde sin kvinnlighet som artistfördel. Med det bagaget kom hon till Sverige 1966.

**Rafael Sida Huizar** hade två olika musikstilar som inflytande i hans uppväxt: ”Musiken som hördes hemma var amerikansk och inriktad till turister som kom från USA. Mina äldre syskon var också musiker och spelade i olika grupper.” Å andra sidan fick han en katolskt inriktad utbildning: ”på skolan, hördes ofta kyrkomusik och jag fick lära mig att sjunga gregorianska sånger.” Rafael skulle bli trombonist, men han tog istället ett instrument som ingen annan i familjen spelade:

...pappa gav mig en trombon. Jag fick först instruktioner av honom och tillbringade många timmar om dagen med min trombon/.../Pappa började lära mig notläsning, lite blåsteknik /.../Det gick bara några dagar till, när pappa fick hjärtattack och dog. Vid femton år blev jag utan pappa och utan skola. Ingen i familjen tog hand om min utbildning och jag fick lära mig precis vad jag ville. Jag blev intresserad av att spela trumset, fast bara intresse. Jag hade inget trumset och två år gick utan att jag märkte det.

Att ha familjemedlemmar etablerade i musiklivet underlättade för Rafael att komma in i musiksysslandet: ”En dag behövde en av mina bröder en slagverkare för att spela i en liten grupp och han tog mig till spelning. Jag började spela enkla rytmer på trumsetet...” Det kan ses normalt, att en medlem i en musikers familj hade benägenhet att bli musiker. Musikalitet och sociala nätverk var på Rafaels sida. Han var väluppfostrad både hemma och i skolan: ”Man ska ha studiedisciplin, lyda sina överordnade och praktisera kyrkouppgifter.”

En pragmatisk musikutbildning lärde Rafael att interagera med många olika personer, att utöka sin kunskap i musik och att hantera scenen. Med andra ord att bli artist:

Jag lärde mig att repetera och arbeta ordentligt med musik. Min bror och en ny pianist i gruppen blev mina mentorer och gudfäder. De guidade mig att förstå musikens form och att anpassa mig till olika orkesterkonstellationer. Snabbt lärde jag mig olika repertoarer, att kompa till olika artister och allt som alla omkring mig förväntade sig. Det blev en intensiv lärorik period i mitt musikliv som jag uppskattar väl och som jag betraktar som mig riktiga musikskolan/.../Jag blev myndig och kunde redan försörja mig genom att spela trumset.

Rafael flaggar för att han var den enda i familjen som blev trummis och slagverkare. Han gjorde skillnaden! ”Min familj kunde se mig på mexikanska TV som slagverkare och jag upplevde det som att jag hade uppfyllt en dröm.” Hans informella musikutbildning integrerades till olika stilar, instrumentövning, scenbeteende, individuell- och grupparbetsdisciplin. Det var väldigt tungt att öva på dagen och arbeta varenda natt i veckor och månader i rad utan ledighet och semester, men han utvecklades vidare som musiker vid sidan av sina bröder:

En dag kom en av mina bröder på besök med ett jättebra soulband, ”Los tequilas” från Mexiko city och under några veckor delade vi scenen. En kväll kunde inte trummisen i det gästande bandet komma och vid det tillfället fick jag vikariera. Ledarna i bandet tyckte att det lät bra och att jag hade potential för att bli deras permanenta trummis. De gästande artisterna återvände sedan till Mexiko city och tre månader efter, fick jag inbjudan att spela med dem. Jag flyttade till Mexiko city i augusti 1968.

Situationen liknar första gången han började spela: en storebror erbjöd honom jobb och han klarade uppdraget. Den gästande gruppen uppskattade hans musikalitet och erbjöd honom arbete i Mexiko city där fick han träffa artister från Stockholm och deras producent. Händelsen öppnade möjlighet att komma till Sverige:

På slutet av 60-talet i Mexiko city styrde en svensk musikproducent Roland Ferneborg tio europeiska grupper. Sunny Girls var en av dem och vi umgicks ofta med dem. Producenten hade arrangerat spelningar till grupperna i samma område där vi spelade och hörde om

oss/.../Producenten tyckte om gruppen och erbjöd oss en turné i Sverige 1970. Alla tackade ja och vi fick tid att ordna dokument för att åka utomlands.

Rafaels musikväg startades med syskon och fortsatt med en familjemedlem till utlandet. Både det sociala nätverket och Rafaels musikförmåga underlättade att gå vidare till nya musikstilar och konstellationer:

Jag började spela med enkla rytmer på trumsetet och alla i gruppen tyckte att jag fungerade bra/.../ Snabbt lärde jag mig olika repertoarer, att kompa till olika artister och allt som alla omkring mig förväntade sig/.../Ledarna i bandet tyckte att det lät bra och att jag hade potential för att bli deras permanenta trummis

Han trappade upp gradvis inom det artistiska livet och som konsekvens blev han accepterad bland andra musiker. Hans koncept för att etablera sig i Sverige var också enkelt och effektivt: ”Jag bestämde mig för att komma på besök till mina kompisar i Sverige under några månader och jag förväntade mig att hitta spelningar under vistelsen.” Med sitt sociala nätverk hittade han spelningar i Stockholm: (Jag) ”bildade en sextett av tre svenskar och tre mexikaner och lånade namnet ”Los Tequila” av min tidigare bandleadare. Sedan sökte jag kontakt med Roland Ferneborg och musiklivet började på nytt i Sverige.”

En familjesituation drog honom till Sverige: ”Spelningarna blev avbrutna för jag fick via ett telefonsamtal höra att jag skulle bli far i Sverige. Då åkte jag tillbaka till Stockholm och livet ändrades totalt. En dotter föddes 1977 och då kände jag att jag vill bo permanent i Stockholm.”

**Marco Rios** i Peru upplevde sina första musikaliska intryck hemma:

... det hördes mycket musik från radio. Jag lyssnade på min far som sjöng till radions musik. Det verkade som att hans sång klingade med musiken, men pappa lätt annorlunda än sången från radio. Jag var bara några år gammal och funderade över varför pappa inte sjöng den ”riktiga” stämman. Funderingarna gick vidare tills på något konstigt sätt, lät sången fint när vi sjöng tillsammans med kompisar. Det sättet att sjunga på fastnade så småningom i min hjärna. Senare förstod jag att min far alltid sjöng andrastämman. Vi var elva barn i familjen. Radio var på, jämnt. En satt på radio, en annan på en TV-apparat, en tredje på en grammfon... Ibland kom musik från olika håll och någon i familjen sjöng samtidigt. Mina öron var omringade av musik. När morfar kom på besök, spelade han cajón och andra ljudande föremål. Andra spelade koskälla och åsnakäk och det var mycket improvisation. Då fick vi uppleva afroperuanska rytmer.

Familjens inflytande i Marcos musikliv gick parallellt vid radiomusikens inflytande och inom dessa två sociala- och musiksammanhang växte Marco upp. Det är inte konstigt att Marco sjöng andrastämman i skolan. Att ta fram andrastämman ifrån sångerna upplevde han det som naturligt:

Jag kunde bidra omedvetet med att sjunga andrastämman till låtarna och de undrade hur jag kunde sjunga på det viset. Vi sjöng och spelade gitarr i olika stilar som hördes på radio och som var populära/.../Vi var fulla av fantasi och härmade instrument genom att klappa på kroppen, att vissla och vi ”sh-sh” skapade ljud från munnen för att framföra låtarna. Vi hade samlat allt som fanns, Beatles, Rolling Stones...

Marco gick på en skola med nordamerikansk profil och därför fick gruppen ett engelskt namn. De framförde även utländsk, musik men bildade ändå sitt eget ”sound” genom onomatopoetiska ljud. Skolans miljö bidrog med en ny musikstil till Marcos musikaliska bakgrund:

Det var trevligt för folk gillade det/.../I maj 1963 var vår premiär på skolan. Vi hade intresse av att träffa folk och framföra musiken. Vi framträdde på skolor, olika festivaler. Jag tror inte att vi fick betalt. Vi spelade även på en ”Striptease club.”/.../År 1964 fick vi spela vår premiär på TV tillsammans med en då känd artist, Neil Sedaka.

LP-skivor var i första hand ett representativt element för en musikgrupp för de gav status inom samhället. Efter skolan fortsatte Marco med musiken, mötte artister och spelade in en LP-skiva:



Efter skolan började jag i en ny kvartett med namn "Los Teddy's". Vi tog oss ut i landet och under två år fick jag lära känna de olika regionerna med varierande klimat och olika typer av folk. Gruppen fick också spela i TV och några gånger kunde vi tillbringa tid med andra artisters sällskap. 1968 spelade vi in en LP-skiva "12 Psicoexitos, Los Teddy's" och skivan blev starten till nya äventyr. Vi ville förflytta oss längre och vi längtade efter att turnera i andra länder.

Med teknologiska tillgångar kunde de planka musik från radio eftersom det var svårt när hallåmannen pratade under musikens gång. Med en kassettspelare kunde de spela in musik och därefter lyssnade de noggrant på korta avsnitt: "jag mins att vi jämt sökte ackord på gitarren som liknade de ackorden som hördes på radio, men hallåmannen pratade ofta under musikens gång. Vi hade en kassettspelare och lyckades ibland spela in låtar som senare studerades."

Gitarr har varit ett väletablerat instrument i Latinamerika, sedan kolonialtiden. Under 1950-talet hade elgitarr och elbas utvecklats i USA. Många av de allra största artisterna sedan femtiotalet och framåt har varit gitarrister. Med dessa förebilder, i slutet av 60-talet, använde Los Teddys likadana instrument. De skaffade en duett-profil för att gå vidare med en turné:

Vi kände oss nyfikna på en längre turné med Brasilien och Argentina som syftet, men då blev bara två att gå vidare med drömmen. Sångaren och jag kunde resa. Vårt bagage och kapital var två el-gitarrer med förstärkaren, resväskan, musiken som vi spelade, tillräckligt med självförtroende, en LP-skiva och lite pengar för att klara de första dagarna. Vi åkte till sydöst och spelade i några städer i Peru och vidare till La Paz och Santa Cruz de la Sierra i Bolivia. Sedan, vid gränsen till Brasilien, tog vi tåg från Curumbá till Sao Paulo och därefter besökte vi Rio de Janeiro.

Duetten presenterade sig som studenter och artister som ville visa sin musik. De tyckte att de kunde vinna förtroende i samhällen och även hos myndigheterna. När de var i Rio de Janeiro inträffade en jordsvävning i Áncash, Peru och händelsen ökade deras möjlighet att spela:

(Det) ...samlades brasilianska artister för att göra en gemensam spelning och visa solidaritet till de drabbade. I Rio de Janeiro via peruanska ambassaden, blev vi bjudna att delta i ett tv-program där vi framträdde med Roberto Carlos och andra kända latinamerikanska artister.

Duetten la upp en strategi, att göra reklam, resa och att spela i olika sociala sammanhang:

Vi visste att vi kunde spela diskret på olika allmänna platser och vi presenterade oss som musiker och studenter. Vi ville sprida vår musik och visade vår LP-skiva och foton tillsammans med de kända artisterna. Det var ett bra reklammaterial. Vi erbjöd musik och inte ville betraktas som tiggare. Vi sökte personer och platser som vi ansåg fungerade bäst enligt respektive önskemål. Med den strategin fick vi åka till många olika städer i Brasilien. Vi gick till olika bussbolag och erbjöd våra tjänster i utbyte mot resor. Eftersom strategin fungerade bra, fortsatte vi vidare till Argentina.

Handlingarna ledde till olika samhällsgrupper. Med sitt reklammaterial skaffade de sig förtroendekapital hos vanligt folk. På en annan nivå, kontaktade de myndigheterna för att skaffa sig trygghet i det nya landet och på en tredje nivå, mötte de artister på TV vilket utökade möjlighet till spelningar. Marco lärde sig att resa med musik. Han lärde sig att hantera tillgångarna inom teknologi och samhälle. Han lärde sig att utöka själv sin musikkunskap och med det bagage kände sig han redo att migrera till Sverige och upptäcka ett nytt artistliv.

**Marcos Monserrat** fick musikinflytande från förorten och inte direkt ifrån familjen. Marcos hörde trummor spelas på kvällarna, han byggde en bongotrumma och spelade själv:

Jag var cirka fyra år gammal när jag blev mer intresserad av att lyssna på musik. En dag såg jag en grupp som spelade musik och där fanns en man som spelade en bongotrumma. Då fick jag lust att bygga ett likadant instrument. Jag satt ihop två små mjölkkonservburkar av

olika storlek och byggde min första bongotrumma. När andra kompisar märkte att jag hade instrumentet, föreslog de att bilda en grupp tillsammans. Vi hade inte råd att köpa instrument och vi bestämde oss att bygga en ”marimbula”. Vi lånade kastruller från köket för att härma instrument och hemma hos oss fick gruppen öva och spela.

Barnen i området hade inte heller råd att köpa instrument och därför byggde de en marimbula och bildade Perolito med lånade kastruller. Musiken gav honom både social och ekonomisk återkoppling, redan som tonåring. Musik som yrke var inte väl accepterat i familjen, men när hans spelningar bidrog till familjens försörjning, blev hans syssla därefter accepterad:

Min mor ville inte att vi skulle bli musiker. Hon motiverade det med att förebilderna vi hade i närheten, var musiker som drack mycket alkohol/.../För första gången spelade jag på en karneval och fick bra betalt. Mamma tog emot lönen och jag fick spela oftare.

Ifrån det ögonblicket fyllde Marcos två syften. Det ena att han kunde klara sig som musiker och i det andra att han fick ekonomisk ersättning där mamman kunde acceptera hans musiksyssla. Två faktorer som avgjorde att han blev musiker redan som tonåring.

Så småningom lärde jag mig att spela ”tumbadoras” och sedan började jag spela i olika grupper och på många olika platser i staden/.../ På det viset kunde jag behålla min inkomst och hålla mig fritt att spela.

Senare ville Marcos spela i stora orkestrar och i grupper som hördes på radio:

Jag blev så småningom fackrepresentant. Vår samlingsplats var olika barer nära ”Radio Tropical” mitt i staden. Jag liksom andra musiker, brukade komma dit i väntan på en spelning och jag var alltid redo. Personer som behövde en grupp för en spelning, sökte sig dit för att hitta musiker och förhandla om en spelning. Jag fick spela congas i en populär sextett ”Los guayaberos”. Vi spelade mitt på dagen varje dag på ett radioprogram liksom andra stora orkestrar.

Marcos var väletablerad som musiker och accepterad i alla sina sociala kretsar. Det var en form av ”fast anställning” som gav honom status. Han blev representant för musikernas fackförening. Karnevaltiden, 1959 var en intensiv tid för musikerna i karibiska områden. Vid sådana omständigheter bildades möjligheten för Marcos att lämna landet:

Några musiker i Caracas tog initiativ till att göra en ny orkester genom att plocka musiker från olika band. Syftet var att turnera utomlands med namnet ”Caracas sensación” och det första land skulle bli Spanien. Jag var känd som congaspelare och blev ditkallad. Min mamma tyckte inte om den där idéen, för Spanien hade då diktatur och spanjorerna migrerade till Venezuela, men jag hade redan bestämt mig för att åka/.../Jag var redo till turnén och hade samlat pengar från arbetet och från karnevalens spelningar.

Det var inte ett sammanträffande att Marcos blev inkallad till orkestern: Han var singel, behärskade repertoaren, var representant i fackföreningen och sannolikt omtyckt bland kollegorna. Tillräckligt med orsaker för att välja honom till orkestern. Marcos ville dessutom delta i en stor orkester och ville turnera. Därför var han bestämd att åka och hade samlat pengar. Ett social- och musiksammanhang som fängade intresse från olika synvinklar och Marcos fick nytta av det. Följande meningar visar hur Marcos sociala nätverk underlättade för att han kunde skaffa sig instrument:

Jag hade inte congas med mig, men jag hoppades kunna köpa dem när båten ”Santa María” skulle stanna till i Havanna. Några kubanska kollegor hjälpte mig och jag köpte två helt nya congas.

Turnén tog slut och Marcos bestämde sig att stanna i Spanien. Hans sociala nätverk underlättade hans musikliv även i Europa. Följande utvalda meningar ger en bild av hur det gick till:

Utan fast jobb fick jag vikariera på måndagar när Ciudad Trujillos congaspelare hade ledigt. Eventuellt spelade jag med någon annan grupp i staden/.../jag bildade trio "Ritmolandia" tillsammans med en dansös Marisa Duque, och en kubansk trumpetist Pepín Vaillant /.../Föreställningarna i Paris genomfördes mindre ofta, men vi hittade andra platser att framträda på/.../jag började med en grupp från Martinique på "La canne à sucre". Jag spelade där i flera år/.../Jag turnerade med olika konstellationer och spelade i Italien, i Schweiz och i Norge/.../Spelningarna på Gröna Lund 1965, fortsatte hela augusti och en del av september. Under tiden träffade jag en person som senare fick mig komma tillbaka till Stockholm.

Marcos skaffade sig ett socialt nätverk via musiken och genom samarbete hade han nytta av det. En effektiv och kooperativ strategi som hjälpte honom att klara av musik- och livssituationer. Dessa musikers nätverk i Paris och arbetet på "La canne à sucre" gjorde att han turnerade till Stockholm och fick honom att, på grund av en kärleksrelation, stanna permanent.

**Genus** handlar om hur ett kön uppfattas i en kultur. Manligt och kvinnligt uttrycks annorlunda i olika sociala grupper och det anses viktigt för studien att hitta förståelse om vissa situationer som informanterna upplevde. Rättigheterna för män och kvinnor i Latinamerika under 40- till 70-talet (omfattar decennierna där informanterna växte upp) var olika. Tre olika artiklar kring manlighet i Latinamerika ger förståelse om att kvinnorna allmänt, befann sig i underläge i jämförelse med männen. Följande meningar påvisar en överblick (egen översättning): *ifrån spanjorernas ankomst, anses kvinnorna annorlunda än män, men på viset att de var lägre stående varelser eller inte fullvärdiga* (González Pagés, 2002, s. 118). *Traditionell manlighet visar en negativ attityd gentemot kvinnorna, upphöjer manliga drag och betonar tron på överlägsenheten hos män över kvinnor* (Moral de la Rubia, & Ramos Basurto, 2016, s. 40). *Ur manlig synvinkel måste en man visa sin styrka, att han är sexuellt aktiv och hetero/.../Om han försummar sin virila pool och fördjupar sig för mycket i hemmasysslor, riskerar han att feminisera sig själv* (Fuller, 2012, s. 127).

Inflytande av katolska kyrkan, regeringar och ekonomi i manliga händer placerade den latinamerikanska kvinnan i en utsatt position redan från sin födelse. Mansdominerad kultur var även starkt etablerad på Kuba under Marias uppväxt och under "La Revolución". Följande citat överensstämmer med studierna om hur Maria upplevde synen på pojkar och män: "Pappa var militär på fregatt "José Martí" men inte närvarande i våra liv." Maria upplevde inte stöd från sin pappa och på tävlingen på teatern, upptäckte hon att "dödsfiguren" var en man som straffade genom att förda ut deltagarna: "Jag höll mig till mikrofonen och fortsatte sjunga tills dödsfiguren drog bort mig". I andra meningar synliggörs att Maria upplevde mobbing och påförande av skam från pojkar: "Jag vågade inte heller gå hemifrån, därför att pojkarna i hemtrakten, utnyttjade situationen för att skrika döden! mot mig igen/.../Jag återkom till skolan trots att några pojkar fortsatte fnittra och påminde mig om dagen på teatern." Maria fick inte heller en bra bild av mammans sambo i Havanna: "Hennes kille slog henne och hon var tvungen att anpassa sig till hans villkor." Andra manliga förebilder var inte bättre: "...det vanligaste sättet att lyckas, var när kvinnliga artister hade "ett ligg" med producenten." Maria hade två vänner, Manolo och René: "Bland personalen fanns en homosexuell kille Manolo, som blev min kompis och vi umgicks ofta. Han var en slags mentor och informell glamourrådgivare för mig." Den andra kompisen var René Chamizo: "En dag stod jag vid en busshållplats med min vän René Chamizo som var homosexuell."

Marias familjesituation var ett undantag. Hon inte hade kontrollerande män och hittade trygghet hos mor, systrar och mormor. Mamman försörjde döttrarna, mormor ställde upp för henne, kompisarna på skolan var flickor, hon bildade en trio med sina systrar och två homosexuella män var hennes vänner. Maria växte upp utan manliga påverkning och därför mindre restriktioner. Hon befann sig utanför den vanliga familjens struktur. Hon kommenterade sedan att om hennes pappa hade varit närvarande, hade hon kanske inte blivit artist. Maria hade sång och dans i sin profil och använde sin kvinnlighet som

fördel. Hon klädde ut sig till giraff på Tropicana för att anpassa sin roll och sedan för uppdraget till vedette på cirkusen.

I Sverige hamnar Maria i situationer som befinner sig utanför hennes artistiska ramar:

...då blev jag snopen och upprörd att se pornografiska bilder! Håkansson försökte förklara, men den sortens arbete avvisades starkt ifrån mig. Vi lämnade huset och drömmarna om att skicka kylskåpet eller foton till Kuba, skulle inte bli uppfyllda på detta viset!

Maria blev tvungen att arbeta hårt för att ändra ryktet, även i Sverige:

... folk började kalla mig för "flickan i Havanna". Efter ett tag blev jag trött på den stereotypa beteckningen för jag tyckte inte att jag skulle behöva bli identifierad med detta. Det tog många år för mig att återta mitt eget namn som artist. Jag upplevde att publiken fokuserade mer på mitt utseende, än på min artistiska del.

I Stockholm förstod Maria att hon kunde framträda själv med sång och congaspel:

...under dessa turnéer, upplevde jag obehagliga situationer när mina medarbetare rökte cannabis/.../Jag tänkte att mitt rykte skulle kunna påverkas, men jag inte kunde hitta en annan lösning för jag var starkt beroende av andra slagverkare. Trummorna och rytmerna hade en viktig roll på mina framträdanden/.../ jag blev positivt överraskad när ett par congas skulle auktioneras. Jag fick omedelbart idéen att öva själv med dessa congas och på det viset skulle jag kunna framträda ensam utan behov av andra trumspelare/.../Så småningom satt rytmer på congas ihop med sång och jag blev självständig.

Av de manliga informanternas berättelser hittas det inte uttryck om obehag relaterade till deras kön. Berättelser visar istället en relativ frihet. De fick stöd i sina handlingar.

**Rafael** från Mexiko berättar:

Ingen i familjen tog hand om min utbildning och jag fick lära mig precis vad jag ville. Jag blev intresserad av att spela lite trumset, fast, bara intresse. Jag hade inget trumset och två år gick utan att jag märkte det. En dag behövde en av mina bröder en slagverkare för att spela i en liten grupp och han tog med mig till spelningen. Jag började spela enkla rytmer...

**Marco Rios** berättar att han fick stöd från sin pappa: "Vi spelade även på en "Striptease club" och pappa skrev på tillståndet." Vad skulle ha hänt om Marco hade varit en flicka? Kunde flickor i Peru förflytta sig i landet då? Marco reste och fick stöd av vuxna:

...under två år fick jag lära känna de olika regionerna med varierande klimat och olika folkgrupper. Gruppen fick också spela i TV och några gånger kunde vi tillbringa tid i andra artisters sällskap. De agerade som våra gudfäder.

Marco var omyndig och kunde tillbringa två år i Iquitos: "Kvartetten skulle stanna två månader i Iquitos, men det blev två år..." Marco kunde återetablerade sig utan tvekan i hemstaden: "Det tog inte lång tid att återetablera oss i hemtrakten igen och vi fortsatte med spelningar under åren som följde."

I insamlingsmaterialet från **Marcos Monserratt** hittas hinder till musikutövning. Ett är baserat på riskerna att dricka alkohol, men inte på grund av hans kön: "Min mor ville inte att vi skulle bli musiker. Hon motiverade det med att förebilderna vi hade i närheten, var musiker som drack mycket alkohol." Men Marcos fick spela på kvällarna, på karneval och på en bordell, där alkohol dracks: "För första gången spelade jag på en karneval och fick bra betalt"/.../ "sedan började jag spela i olika grupper och på många olika platser i staden/.../Vid sjutton år var jag fortfarande omyndig och fick inbjudan att spela på en bordell." I Madrid bildade Marcos trio "Ritmolandia" där både manliga och kvinnliga inslag fanns i föreställningen: "jag bildade trio "Ritmolandia" tillsammans med en danserska Marisa Duque, och en

kubansk trumpetist Pepín Vaillant. Vi blandade musik, dans och teater”. Vid olika tillfällen kombinerade Marcos sin manlighet och musikalitet och blev accepterad och beundrad som artist. I Norge fick Marcos lära sig att dansa: ”Jag hade aldrig dansat twist/.../Jag tränade hemma och sedan härmade jag dansen så bra på framträdandet att vi gjorde succé”.

Marcos och Maria använde manlighet respektive kvinnlighet som bidrag till framträdanden. Utöver dessa genusaspekter kunde analyseras aspekter i relation till hudfärg, främlingsfientlighet, ekonomi eller nationalitet, men för att behålla fokus på studiens syfte hänvisas studier till referenslitteratur.

### 3.2. Tema 2 - Drömmar, motivation och verklighet

I följande del visas situationer (verklighet) där informanternas agerande tillämpar relationer mellan önskemål, drömmar och motivation. Motivationen syns i processen att agera, att göra någonting. Det förklaras inom de tre behoven som Deci och Ryan beskriver för *Self-Determination Theory* (SDT): Motivation är *intern* när man gör någonting orsakad av inherent intresse och nöje. Man förväntar sig ingen annan belöning än sin egen njutning och man känner sig belönad av själva händelsen. Motivation kan vara *extern* när en aktivitet görs för att uppnå ett separat resultat. Individen förväntar sig en extern belöning. De tre behoven, *autonomi*, *kompetens* och *samhörighet* kan uttrycka sig i båda två. I *Taxonomi om mänsklig motivation* förklarar Deci och Ryan hur externmotiverat beteende träder fram i förhållandet med individens autonomi och sin förmåga att välja (Deci & Ryan, 2000). Beteendet kan vandra från icke-motiverat till intern-motiverat via en internaliseringsprocess som är kontrollerad i början och autonom vid slutet. Situationer i berättelserna belyser ett eller flera motivationsbehov och ett behov kan uppträda starkare än de andra i en händelse. Analysen av situationer bidrar till att förstå hur musikerna var motiverade att hitta strategier för att tillfredsställa sina drömmar.

I **Maria Llerenas** berättelse uttolkas olika aspekter inom motivation:

Jag minns när jag var cirka fyra år gammal att jag sjöng och dansade. På gatan samlade jag barn ihop och bildade små sång- och dansgrupper. Vi ackompanjerade rytmiskt sånger och danser med olika ljudande föremål som vi hittade i närheten och med hjälp av yaguas fibern flätade jag mitt hår för jag ville efterlikna en artist.

I sista meningen synliggörs en dröm i Marias uttryck för att hon vill likna en artist. Inom *autonomi* agerar hon fritt och samlade barn från hemtrakten. Tillsammans hittade de ljudande föremål för att njuta av dans och musik. *Samhörighet* finns av delaktighet och barnens respons. *Kompetens* är synligt för att hon i sin omgivning hittade palmfibrer som hjälpte henne att uppfylla ett önskemål inom utseendet.

Tjejkamraterna i skolan uppmuntrade mig att komma till tävlingen och jag talade med min mormor för att hon skulle anmäla mig till tävlingen och hjälpte mig med kläderna till framträdandet.

Motivationen drev henne att tillsammans med klasskamrater förbereda ett framträdande. *Kompetens* syns inom tre moment: hon valde en låt, övade på skolan och gjorde till framträdande. Det visar även *samhörighet* för Maria fick återkoppling av sina skolkamrater och när hon pratade med sin mormor som anmälde henne till tävlingen. Det går att tolkas som trygghet och tillit bland dem.

Jag eftersträvade kontinuerligt att bli bättre och jag bestämde mig för att ta sånglektioner. Kostnaden för en lektion motsvarade en dagslön för mig, men jag utvecklades som sångerska och kunde förmedla och lära ut de nyvunna kunskaperna till mina systrar. Året innan revolutionen anmälde vi trion till ett TV-programmet ”El programa de José Antonio Alonso”. Programmet var en musiktävling för unga artister och vi sjöng ”Piel canela”. Vi tog hem förstapriset!

Marias *interna motivation* var att visa sångförmågan och vinna en tävling på TV. Hon betalade för sånglektioner för att förbättra sin sångteknik och använde kunskapen till trion. Succesivt inom *kompetens* gjorde hon alla nödvändiga steg för att komma fram till målet.

Jag sökte framträdandet på TV och ställde mig många gånger utanför TV-huset (CMQ) och väntade på att en producent skulle ge mig tid för att vara med i ett TV-program, men jag tröttnade på det. Jag visste att det vanligaste sättet att lyckas var när kvinnliga artister hade "ett ligg" med producenten och producenterna bara visade intresse för kvinnor som hade en yppig figur med stor rumpa och tajt midja. Jag var omtyckt som artist, men betraktades av mina bekanta och i familjen som "ful". Jag ville att producenterna skulle se min talang och inte fokusera på mitt utseende, därför kände jag att det inte var en god idé att fortsätta sträva den vägen.

Maria upplevde att fokuset och intresset från producenterna inte matchade hennes. Hon var motiverad att framträda på TV, men hade ingen kontroll över hela situationen. Hennes frustration ökades och proportionellt omvänt minskades hennes motivation.

Jag fortsatte med mina privata sånglektioner och förberedde mig till legitimations prov. Provet var ansträngande inför tre sakkunniga/.../förutom sången bedömde juryn också noggrant klädsel och uppträdande på scenen. Jag klarade provet och fick därmed tillstånd att arbeta som artist. Man skulle genomföra fyrtiotvå kontrakt på ett år och sedan redovisa dem till kulturmyndigheten för att få sin permanenta artistiska legitimation. Jag skyndade mig och trots många hinder, lyckades jag med alla fyrtiotvå framträdanden.

Maria var *extert motiverad* och visade på en ihärdig karaktär. Hon skulle bli belönad för insatsen och handlingsplanen var genomförd så att legitimationen blev ett faktum. Händelsen synliggör: *Autonomi* att metodiskt hantera alla faktorer i omgivningen i både tid och rum, *samhörighet* för hon blev erkänd i artistkretsen, av sitt sociala nätverk via de statliga myndigheterna och *kompetens* genom att hantera samhällets strukturer och yrket.

Kontraktet fick de att betrakta mig som en förrädare och jag blev av med mitt arbete/.../Efter att ha sökt flera arbeten, fick jag höra talas om att det behövdes en vedette på en cirkus. Jag sökte positionen trots lägre status som artist, och blev anställd. Med cirkusen turnerade jag på hela Kuba under två år och jag mötte en helt ny artistvärld.

Maria ville lämna sina svåra livsförhållanden på Kuba. Hon hade träffat professorn Tore Håkansson som hade lovat henne att hitta jobb för henne utomlands. Maria ville lämna ön och som konsekvens avskedades hon från "Tropicana". Maria blev tvungen att ändra yrkeslivet till vedette på en cirkus och två år väntade hon på ett kontrakt utomlands. Ett *autonomiskt* beteende visas eftersom hon hittade en ny lösning för en ny situation: att jobba som vedette på en cirkus under väntetid. Hon utökade sin artistiska *kompetens* på cirkusliv. Det preciseras dessutom *extern motivation* för Maria fick lön.

Jag rusade till min mamma för att få tillbaka pengarna, men det visade sig att hon redan hade förbrukat dem för andra behov. Jag kände att livet hade tagit slut. För att gå vidare blev jag tvungen att försöka få ihop pengarna till resan bland vänner och bekanta/.../Håkansson sökte då hjälp av Robert William och dennes fru Mabel, ett par amerikaner som var på Kuba och som skulle resa till Kina dagen därpå. Paret gav mig en stor del av biljettskostnaden och resten kompletterades av min gode vän René Chamizo.

Marias *externa motivation* var inriktad på att köpa en flygbiljett till Sverige (belöning). Hon visste att utan en insats aldrig det skulle bli någon resa. Hon kontaktade Tore Håkansson och pratade med sin kompis René Chamizo. Hon agerade snabbt och pratade med paret från USA som var på väg till Kina. Hennes *autonomi* fick henne att hantera sin sociala omgivning och resurser i samhället. Hon använde då befintlig teknologi. En lösning som tillfredsställde hennes önskan om att befinna sig utomlands. Ovanstående citat uttrycker situationer som en process att tillfredsställa en *dröm*: att bli artist. Hennes *motivation* tillämpade agerandet till önskemål. Citaten synliggör en *internaliserings process* från önskan

om ”att bli artist” till ”nu är jag artist”. I början var artistförebilder i tidningar, radio, TV, utanför henne. Vid sjutton *blev drömmen verklighet* när hon inte behövde likna en artist för hon var redan artist erkänd av institutioner, samhället och familjen.

I Sverige synliggörs Marias *autonomi* när hon sökte musiker, utvecklade ett nätverk och övade till framträdanden. Hennes *kompetens* gjorde att hon ökade sin kunskap med nya sånger på ett nytt språk, (översatte visor) och upplevde *samhörighet* i nya musikkonstellationer i den svenska sfären. Maria uttrycker starkare *autonomi och kompetens* i följande meningar:

Då satsade jag på att köpa mina egna instrument och därefter tillbringade jag många nätter hemma med övningar/.../jag kunde öva de rytmerna som jag hade hört på Kuba och speciellt av El Chori i Havanna. Jag kunde också öva in nya rytmer som jag skulle behöva för mina framträdanden. Så småningom satt rytmer på congas ihop med sång och jag blev självständig. 1972 kunde jag för första gången framträda själv som sångerska och congaspelare i Engelbrektskyrkan.

Citatet ovan avrundar en soloprofil av Maria, men hon kunde också uppleva samhörighet: ”Jag hade framträtt med Sven-Bertil Taube och så småningom blev jag vän med hans föräldrar, Evert Taube och hans fru Astrid. Senare bjöd Evert Taube mig att tillsammans delta i en föreställning på Vasateatern, vilket blev riktig bra.”

I *Organismic Integration Theory* (OTI) 1985, förklarar Deci och Ryan att *Inre kontroll* syns vid extern påverkan på individens tillstånd. Individen vill undvika obehag och vill ha kontroll över sitt mående. Bekymmer, oro eller obehag eftersom individen vill återkomma till ett stabilt- och hälsosamt tillstånd. En gång i Malmö kom professor Håkansson med en arbetsinbjudan som tidningsmodell till Maria. Maria visste inte exakt vilken sorts modell hon skulle bli tills hon redan var i arbetsgivarens hus och såg exempel på tidningar: ”då blev jag snopen och upprörd att se pornografiska bilder! Håkansson försökte förklara, men den sortens arbete avvisades starkt ifrån mig.” Idag känner sig Maria Llerena stolt över det hon gjorde. Maria läste psykologi, dramapedagogik och uppförde fyra olika musikföreställningar: *Baby-salsa*, *Karibien karneval*, *En dag i Afrika* och *Instrument från hela världen*. Det synliggörs att Marias *interna motivation* fick henne att koppla ihop olika kunskaper med egna pedagogiska lösningar.

**Rafael Sidas** berättelse är mer objektiv och deskriptiv än affektiv, men följande citat ger en uppfattning om hur hans drömmar bildades: ”på kvällarna kunde vi höra radiomusik utifrån. Jag hörde ”Rock’n’Roll” och ”Rockmusik” på spanska och jag föreställde mig hur musiken lät där ute.” En musikstil väckte hans intresse och han ville veta mer. Intresset skapade en dröm redan i skolan. Hans motivation var då i första stadiet: intresse. Rafael tyckte om musiken men visste inte vad han skulle göra med den. Rafael fattade ett beslut om att besöka sin familj trots alla handlingar som krävdes. Han var femton år:

Efter andra året och på sommarlovet, hade jag kyrkoplikt men jag ville få permission för att besöka min familj i Reynosa, en stad som ligger cirka hundra mil därifrån. Att besöka föräldrarna var en stark orsak till permission. Jag fick prata med ärkebiskopen och lyckades med permissionen.

Musiken var inte direkt inblandad i bestämmelsen, men han visade vilja att ändra sin dåvarande situation. Då visste han att han behövde ha ett starkt argument med sig för att lyckas med den. Att besöka föräldrar under sommartid vore en stark orsak för att lämna internat och kyrkoplikten. Den andra orsaken var att han inte hade sökt permission under hela sin tid på skolan. Därför berättade han för ärkebiskopen att han skulle vilja besöka sina föräldrar som bodde långt bort och att han inte hade träffat dem på länge. Handlingen visade ett *önskemål* som behandlades med *autonomi*. Han hanterade ordentligt olika omständigheter för att garantera ett lyckosamt resultat.

Hemma i Reynosa blev Rafael intresserad av att spela trumset: ”jag började bli intresserad av trumsetet, fast, bara intresse. Jag hade inget trumset.” Rafael hade ett intresse. I ett senare samtal med Rafael berättade han att en äldre bror hade märkt hans intresse och därför tog han Rafael till spelningar. Med intresset lärde sig Rafael fort, men hans agerande styrdes och leddes av hans bror och av belöning. Senare hittades ett agerande som visar *autonomi och samhörighet* styrda av *intern motivation*.

Med den erfarenheten i bagaget kände jag mig redo att gå vidare med en musikstil som jag gillade. En dag blev jag kallad att spela i en grupp av medlemmar i min ålder/.../Då fick jag spela Rock'n'Roll/.../musik av de nya grupperna från 60-talet. Betalningen blev bättre.

Rafael tillfredsställde intresset av musik och upplevde tillhörighet att vara med jämnåriga. Han kompensades även ekonomiskt. Hans *motivation* förstärktes både *internt* och *externt*. Rafael ville komma till Stockholm och tog kontroll över situationen ifrån Mexiko: ”Jag bestämde mig för att komma på besök till mina kompisar i Sverige under några månader och jag förväntade mig att hitta spelningar under vistelsen.” Här märks *autonomi* eftersom han ordnade ärenden och personer för att lyckas.

Senare sammanfaller två situationer i Rafaels liv: hans mor dog och han hade just börjat etablera arbete och ett nytt socialnätverk: ”fick jag veta att min mor hade gått bort. Med den nyheten försvann lusten att återvända hem och jag kände att i fortsättningen ville jag stanna kvar och spela vidare i Stockholm.” *Det tas bort ett citat eftersom det inte verkar särskilt relevant.*

Ifrån en hermeneutisk synvinkel meddelas även att ett viktigt motiv att återvända till Mexiko var hans mor. Å andra sidan hade Rafael hittat jobb i Sverige, vilket skulle betraktas som en viktig syssla för honom. Vid dotterns födelse 1977, lämnade Rafael sitt uppdrag i Mexiko och återvände till Stockholm:

Spelningarna avbröts för jag fick via ett telefonsamtal höra att jag skulle bli kvar i Sverige. Då åkte jag tillbaka till Stockholm och livet ändrades totalt. Min dotter föddes 1977 och då kände jag att jag vill bo permanent i Stockholm.

Ett familjeförhållande binder Rafael i en affektiv sfär. Hans *intern motivation* vägde tyngre än *extern motivation*. Istället för hans yrke ändrade han sig att vara nära dottern och fortsätta sina dagar i staden trots att hans liv ändrades totalt. Senare ville Rafael spela latinamerikansk musik och det synliggörs *intern motivation*: ”jag vill komma som timbalspelare/.../och då inom salsarepertoar”. Dubbelinriktat *intresse* till instrument och till en musikstil. Bandet behövde honom och Rafael kunde agera med *autonomi* eftersom han hade instrument och kunde musikstilen. Resultatet blev att han fick vara med i Hot-salsa.

**Marco Rios** berättade om sin stora familj och att han upplevde musiken i olika stilar och från olika personer. Från grannar, morfar och sång från hans pappa. Ett citat tas bort. Marcos var nyfiken på sin pappas andra-stämman och sökte en förklaring till varför det lät fint tillsammans: ”Jag funderade över varför pappa inte sjöng den ”riktiga” stämman. Funderingarna gick vidare tills på något konstigt sätt, lät sången fint när vi sjöng tillsammans med kompisar.” Meningar ger intryck om att Marco blev *nyfiken* kring pappans sätt att sjunga. Nyfikenhet i första steg till *motivation*, en mental inställning att söka en förklaring. Inte en dröm, men intresse för en förklaring som startpunkt till *motivation*.

Marco berättade om sin skoltid och en grupp (The Little Stars) som han och tre kamrater bildade. Där hittades meningar som uttrycker *motivation*: (Vi) ”härmade instrument genom att klappa på kroppen, att vissla och vi ”sh-sh” skapade ljud från munnen för att framföra låtarna. Det var trevligt och folk gillade det.” Gruppen upplevde *samhörighet* för de fick återkoppling från folket som lyssnade på hur de härmade instrument med onomatopoetiska kroppsljud. *Autonomi* medverkar eftersom de hanterade tillgängliga resurser. I följande meningar visas *intern motivation*: ”Jag tror inte att det var betalt, det var intresset av att träffa folk och framföra musiken.” De fick inte belöning under de första spelningarna.



*Kompetens* syns när gruppen söker kunskap som ger återkoppling. De ville framföra musik som liknade originalen: ”vi sökte jämt ackord på gitarren som liknade de ackorden som hördes på radio. Vi hade en kassettspelare och lyckades ibland spela in låtar som senare studerades.” *Autonomi* syns för att deltagarna identifierade sig med låtarna och valde själva hur de skulle framföra musiken: ”vi inte hade alla instrument som på originalen, så vi hittade sätt att anpassa det till vår grupp.”

Det synliggörs en dröm: ”Vi ville förflytta oss längre och vi längtade efter att turnera i andra länder”. Sedan framträder önskemål: ”Los Teddys planerade en turné till Iquitos mitt i peruanska Amazonas och sedan till Bucaramanga, Colombia.” I meningarna är *önskemål* konkreta: en turné till två platser med utländsk vistelse. Det blev ingen utlandsresa men när gruppen återkom till Lima kom drömmen återigen att resa utomlands: ”vi kände oss nyfikna på en längre turné med Brasilien och Argentina som syftet.” Marco berättar även om sina *önskemål* och hur de lyckas med det. Därefter avrundar han med ett resultat:

Vi ville sprida vår musik och visade vår LP-skiva och foton tillsammans med kända artister. Det var ett bra reklammaterial. Vi erbjöd musik och att inte ville betraktas som tiggare. Vi sökte de personer och platser som vi ansåg fungerade bäst enligt tillfälligt önskemål. Med den strategin fick vi åka till många olika städer i Brasilien.

Med tydligt önskemål synliggörs *autonomi* att välja hur de skulle hantera sina handlingar. *Kompetens* finns även i händelsen för de klarade sig i nya sociala- och miljöomgivningar i Brasilien.

En annan situation där *önskemål* uttrycks skedde när Marco åkte till Sverige. Det märktes inte att han drömde om att resa dit. Det var en extern faktor som väckte hans intresse och därefter kom önskemålet:

...under den livliga musiktiden, kom min bror på besök från Sverige och sade: ”Kom och hälsa på mig, men glöm inte gitarren!” Idéen väckte mitt intresse för Europa och några månader efter, anordnade jag praktiska detaljer till resan.

När Marco redan var i Sverige använde han sig av sin strategi för nya spelningar för att han var *extern motiverad*: ”jag frågade om jag skulle ha möjlighet att spela ett par låtar vid kafferasten, utan att störa.” Vid dessa tillfällen visade Marco intention att skaffa sig nya spelningar. En form av reklam som visar även *kompetens* för han hanterade omständigheterna i en främmande social- och miljöomgivning.

Några meningar som uttrycker motivation när Marco var i Sverige: ”jag fick spela i olika städer i Sverige och på många olika pizzerior där jag träffade italienare och lärde mig stor repertoar på italienska.” Han var *internt motiverad* och agerade med *autonomi*. Han bestämde sig för att lära sig flera låtar. I följande citat vill Marco tillfredsställa ett *önskemål* inom *extern motivation*. Önskemålet var att vinna kunder och tjäna pengar: ”Jag gick till olika myndigheter och frågade om jag skulle spela gratis för personal eller publik under rasterna för att jag ville vinna potentiella kunder.”

Marco styrde ett musikprojekt för några grundskolor i Nynäshamns kommun. Här finns några meningar som tyder på *intern motivation* för en ömsesidig inläring. ”Jag översatte några latinamerikanska visor till svenska och vice versa för att sedan sjunga dem med eleverna på skolan.” Både Marco och eleverna lärde sig nya visor. Inspelningarna med skolbarnen är bevis på en stark vilja att driva projekt. *Autonomi* syns för Marco agerade på egen initiativ att översätta visor och att spela in dem med eleverna. *Kompetens* för han utökade sin kunskap i språk, musik och skolsystem. Med egen initiativ uttrycks *intern motivation*: ”...sånger av Björn Afzelius Ikaros och En kungens man. Båda översatta sångerna spelade jag in på ett kassetband och skickade till Afzelius.” Marco visar *kompetens* genom att koppla ihop personer och institutioner i samma händelse. *Autonomi* syns eftersom han bestämde i processerna att spela in för produktion och därefter att sälja. *Tillhörighet* visas i hans samarbete. Vilja att hålla igång

sin musikutövning gjorde att han hittade strategier. *Motivation* blev en motor till lösningar och lösningarna tillfredsställde hans *önskemål*.

**Marcos Monserrat** var medveten om sitt musikintresse (se hans första citat i sid. 19). En grad av *autonomi* präglar händelsen i relation till att Marco fritt valde att bygga sin bongotrumma. Han byggde ett instrument och kunde identifiera sig som bongospelare. Han upplevde *kompetens* genom att bygga instrumentet av de resurserna som omgivningen erbjöd och han upplevde *samhörighet* med familjen och när kompisarna gav återkoppling genom att bilda hans första musikgrupp, "Perolito." Händelsen kan även analyseras ifrån gruppens perspektiv: de bestämde sig för att framföra en typ av musik som de gillade, *autonomi*. De ökade sin *kompetens* genom att framföra låten *optimalt* (med lagom svårighetsgrad): "Vi sjöng San Juan /du vet, med sina riff och allt" och *samhörighet* för dem fick stöd och acceptans av familjemedlemmar och i området.

Några meningar beskriver parallella intressen: Marcos ville spela och mamma fick pengarna: "tiden då blev jag intresserad av att spela i större grupper. För första gången spelade jag på en karneval och fick bra betalt. Mamma tog emot lönen och jag fick spela oftare." *Kompetens* synliggörs vid spelningen och han tillfredsställde ett intresse driven av *intern motivation*.

Ett exempel på behov att tjäna pengar som *extern motivation* och viljan att spela musik: "Vid sjutton år var jag fortfarande omyndig och fick inbjudan att spela på en bordell. Jag bara ville bidra till familjens försörjning trots att jag visste att pojkarna i min ålder rekryterades." Trots riskerna valde Marcos att spela. Han agerade med *autonomi* i två riktningar: att fortsätta spela och att undvika bli rekryterad.

En mening om *extern motivation* är relaterad till "matar tigre" där frilansmusikerna mötes vid en bar: "Jag liksom andra musiker, brukade komma dit i väntan på en spelning." Efter spelningen fick de betalt.

Som tjugotvååring uttrycker Marco *autonomi* vid tre tillfällen: (i): "jag var redan bestämd att åka/.../ (ii), (Jag) "hade samlat pengar från arbetet och från karnevalens spelningar/.../ (iii), några kubanska kollegor hjälpte mig och jag köpte två helt nya congas." Ett klart tecken på *autonomi* trots att Kuba hade Castros "La revolución" (1959), Spanien hade Francos diktatur och familjen hade varnat honom och tredje: Marcos hade inga congas med sig, men borde vara väldigt säker att kunna skaffa sig dem på Kuba.

Vid ett annat tillfälle uttrycker Marcos vilja på samma nivå trots att alla andra musiker i bandet återvände: "Orkestern återvände hem men jag bestämde mig för att stanna i Madrid. Utan fast jobb fick jag vikariera på måndagar när Ciudad Trujillos congaspelare hade ledigt." Han valde fritt att stanna. Vid ett tredje tillfälle beslutade Marcos att flytta till Stockholm: "Under tiden träffade jag en person som senare fick mig komma tillbaka till Stockholm. //jag var knappt ett år i Paris men kände att jag ville flytta ihop med min partner i Stockholm. Då flyttade vi ihop till stan". Trots sitt jobb i Paris fattade han beslutet att flytta till den nordiska staden. Marcos var *internt motiverad* (kärlek) att flytta. Alla tre situationer hade en förväntning eller ett hopp som drog honom till att fatta de besluten.

Marcos interagerade med flera personer redan som barn och de tillsammans hade musikutövning som syfte. Det gemensamma intresset drev dem att bilda Perolito med en specifik musikrepertoar och att interagera med andra personer. Marcos utökade sitt sociala nätverk. Gruppen övade hemma hos Marcos för att tillfredsställa sina egna intressen av att spela låtarna som gav nöje av *intern motivation*. Som tonåring utövade Marcos musik därför att han också ville vara med i större musikkonstellationer. På det viset uppfyllde han ett dubbelt syfte: att spela musiken som han gillade och att få en ekonomisk belöning. I den situation anses motivationen vara både *intern och extern*.

I Valencia, Spanien var trio *Ritmolandia* redo att framträda. De hade kommit till ett moment där det som de hade arbetat för, skulle hända: att uppleva händelsen! Därför sa Marcos ”vi kör!” Alla tre behov visar sig i händelsen: *Kompetens* därför trion hade övat klart varje steg till framträdandet. *Samhörighet* därför varje deltagare kände sig viktiga med sin del för att bidra till resultatet och *autonomi* därför de kände sig kapabla att hantera situationen. Som en del av kompensation fick trion stora applåder.

När Marcos skulle komma till Stockholm via Tyskland klarade han många olika situationer. Från början ville han inte komma till Sverige och han hade hittat en vikarie som skulle spela istället för honom. Marcos hittade en spelning i Italien istället. Allt förändrades några dagar innan. Marcos förberedde då ett framträdande för att komma till Sverige med orkestern. Han ordnade biljetten Paris-Stockholm via Tyskland och han åkte. Resan gick inte som väntat och ställde krav på olika lösningar. Han åkte till Bryssel, spelade på en nattklubb, fick mat och fick betalt. Congas och bagage placerade han i en box vid stationen. Dagen efter skaffade han visum till Tyskland. Händelsen visar *autonomi* för Marcos kände sig fri att resa och valde fritt att sysselsätta sig på en nattklubb genom att spela. Han borde ha upplevt *kompetens* när han fick hantera varje situation som tillkom utan att tappa syftet till resan och även borde han ha upplevt återkoppling då han hittade en plats att känna sig trygg på, få mat och att tjäna pengar. Resväskan och congas var säkra i en box på stationen. Dagen efter var han nöjd då hade han skaffat sig visum till Tyskland och inga hinder soppade honom från att fortsätta sin resa. Marcos ansträngde sig för att komma till Stockholm för han upplevde *samhörighet*. Han identifierade sig som en viktig del av orkestern och även en viktig del av framträdandet. Hans lojalitet till gruppen erkändes när musiker i orkestern kommenterade att de inte trodde att Marcos skulle hinna komma ikapp till framträdandet och glädjen som kollegorna visade när Marcos kom till Gröna Lund.

En annan analytisk aspekt kan gälla när motivation finns samtidigt inuti flera individer. Situationen förekommer ofta när personer med gemensamt intresse söker sig till varandra och bildar en grupp. Varje individ bidrar och tillsammans tillfredsställer de en dröm/ett önskemål eller med ett individuellt bidrag och samarbete genomför de ett uppdrag. Dessa uppdrag brukar vara svåra att förverkliga för en person. Samarbetet skapar en trygg inställning och alla njuter av *samhörighet* och gemenskap.

I analysen ovan riktades fokus främst på informanternas enskilda situationer och hur motivationen drev dem att förverkliga sina önskemål. Det belystes hur ett eller flera behov trädde fram i individens verklighet. Analysen för grupper anses inte direkt lämplig eller nödvändig för den här studien. För analys av hur grupper interagerar och strävar för mål hänvisas ”Teaming” av A. C. Edmondson, professor i ledarskap och management vid Harvard Business School (Edmondson, 2012). Edmondson presenterar fem faktorer som synliggörs i det ”bästa teamet”: *Psykologisk trygghet* där medlemmarna vågar ställa ”dumma” frågor, visa idéer och deras misstag kan bli accepterade. *Tillförlitlighet*, där medlemmarna litar på varandra eftersom alla levererar en kvalitativ insats. Det finns *struktur och tydlighet* eftersom målen, roller och planeringar är tydliga i laget. *Meningsfullhet* eftersom varje medlem i gruppen känner att dennes insats är viktig för resultatet. *Göra skillnad* där medlemmarna tycker att deras arbete gör skillnad. Individer som tillhör ”bäst team” är benägna att stanna i gruppen, de lyssnar bättre på andras idéer och teamet brukar vinna god respons av chefer och andra personer.

### **3.3. Tema 3 – Autodidaktik, pedagogik och kulturell integration**

I den här delen reflekteras det kring autodidaktik och pedagogiska aspekter som finns i utsagorna. Det handlar om hur informanterna lärde sig att spela och sjunga samt att interagera med olika sociala omgivningar för att berika sin musikkunskap. Maria Llerenas- och Marco Rios handlingar kommer att

belysas särskilt eftersom deras ansatser sammanfogade pedagogik och kulturell integration. Vidare belyses flera ansatser av alla informanterna som har främjat kulturell integration.

**Autodidakt** ”person som är självlärd.” (SAOL). Man lär sig själv genom att observera, reflektera och imitera. En autodidakt söker kunskap genom informella källor. Alla fyra informanter berättade att de lärde sig musik via själva strategier. Ingen av de berättade att de hade gått i en musikskola och därför anses det viktigt att synliggöra den aspekten. Här hittas några förklaringar om hur **Maria Llerena** lärde sig: ”På gatan samlade jag barn och bildade små sång- och dansgrupper. Vi ackompanjerade rytmiskt sånger och danser med olika ljudande föremål som vi hittade i närheten” Senare övade hon på skolan: ”Med tjejkamraterna förberedde jag en bolero”. När hon var tonåring lärde hon sig av El Chori: ”Vid många tillfällen fick jag se och höra hur han övade och sakteliga fick jag lära mig många rytmer genom att lyssna och härma honom.” Maria lärde sig även artistbeteende i sällskap av sin vän Manolo:

Han var en slags mentor och informell glamourrådgivare för mig. Han förslog att jag borde uppföra mig som artist på en scen, att alltid uppträda elegant, såväl på scen som i vardag. Han tyckte att jag aldrig skulle visa mig trött eller svag.

Maria drog ihop sina systrar till en trio och lärde de att sjunga. Allt på eget initiativ. Hon ville förbättra sin kunskap i sång och ville bli erkänd som artist:

Kostnaden för en lektion motsvarade en dagslön för mig, men jag utvecklades som sångerska och förmedlade de nyvunna kunskaperna till mina systrar/.../Jag fortsatte med mina privata sånglektioner och förberedde mig för legitimationens prov. Provet var ansträngande inför tre sakkunniga däribland Isolina Carrillo. Betygsskalan hade tre nivåer och förutom sången bedömde juryn också noggrant klädsel och uppträdande på scenen. Jag klarade provet och fick därmed tillstånd att arbeta som artist.

Maria lärde sig själv att designa sina kläder: ”Jag hittade inspiration av bilder i tidningar och designade mina kläder. Jag visade idéerna för en sömmerska i området och bar därefter egendesignade kläder.” I Sverige var hon redan etablerad som artist, men hon fortsatte att utveckla sin egen musicerandet:

Då satsade jag på att köpa mina egna instrument och därefter tillbringade jag många nätter hemma med övningar. Vi bodde i ett litet hus med bra avstånd ifrån grannar och jag kunde öva på rytterna som jag hade hört på Kuba och speciellt av El Chori i Havanna. Jag kunde också öva in nya rytmer som jag skulle behöva under mina framträdanden. Så småningom satt rytmer på congas ihop med sång och jag blev självständig. 1972 kunde jag för första gången framträda själv som sångerska och congaspelare på Engelbrektskyrkan.

**Rafael Sida** omständigheter var annorlunda, men inlärningsprocesser var på egen hand. Han hade lyssnat på storbandsmusik redan som barn. Hans pappa ville utbilda honom till trombonist, men några veckor av informella instruktioner räcker inte för att säga att han fick en riktig musikutbildning:

Vid femton års ålder blev jag utan pappa och utan skola/.../Ingen i familjen tog hand om min utbildning och jag fick lära mig precis vad jag ville. Jag blev intresserad av att spela lite trumset, fast, bara intresse. Jag hade inget trumset och två år gick utan att jag märkte det. En dag behövde en av mina bröder en slagverkare för att spela i en liten grupp och han tog mig till spelningen. Jag började spela enkla rytmer på trumsetet och alla i gruppen tyckte att jag fungerade bra.

Rafael fick ändå utöka sin musikkunskap och beteende som musiker med hjälp av två mentorer:

Det gick några månader och jag hade lärt mig att spela en stor repertoar. Min bror la märke till min musikalitet och tyckte att jag borde provspela med honom på La variedad. Detta innebar att jag behövde kunna kompa alla möjliga sorters artister och grupper som framträtt på scenen. Jag lärde mig att repetera och arbeta ordentligt med musik. Min bror och en ny pianist i gruppen blev mina mentorer och gulfäder. Dom guidade mig till att förstå musikens form och att anpassa mig till olika orkesterkonstellationer. Snabbt lärde jag mig olika

repertoarer, att kompa till olika artister och allt som alla omkring mig förväntade sig. Det blev en intensiv och lärorik period i mitt musikliv som jag uppskattar väl och som jag betraktar som min riktiga musikskola. Jag lärde mig swing, jazz, foxtrott. Jag spelade också bluesrepertoar av Ray Charles och fick spela några chachachá och bolero-sånger inom latinamerikanska rytmer. Jag var omyndig och kunde redan försörja mig genom att spela trumset.

Musikkunskapen för **Marco Rios** i Peru började hemma när han ganska omedveten, fick lära sig sjunga andrastämman av sin far. Sedan visade sig att han sjöng andra stämman på skolan:

Det sättet att sjunga på fastnade så småningom i min hjärna. Det var senare som jag förstod att min far alltid sjöng andrastämman/.../Jag kunde bidra omedvetet med att sjunga andrastämman till låtarna och de undrade hur jag kunde sjunga på det viset.

När Marco tillhörde skolgruppen lärde sig han mer genom att lyssna och härma:

Vi var fulla av fantasi och härmade instrument genom att klappa på kroppen, att vissla och vi "sh-sh" skapade ljud från munnen för att framföra låtarna. Vi hade samlat allt som fanns, Beatles, Rolling Stones/.../Jag minns att vi jämt sökte ackord på gitarren som liknade de ackorden som hördes på radio.

I Sverige lärde sig Marco att sjunga på andra språk: "jag fick spela i olika städer i Sverige och på många olika pizzerior där jag träffade italienare och lärde mig stor repertoar på italienska. Tre år gick som trubadur, med min röst, en gitarr och större repertoar."

En period av självinlärning av språk som fortsätter inom pedagogik och kunskap om skolan:

Jag utvecklade min förmåga att arbeta med skolelever och fick styra över ett musikprojekt i fem skolor i Nynäshamn söder om Stockholm. Jag är inte musiklärare och har stor respekt för dem, men under projektet fick jag lägga en latinamerikansk nyans till mindre kända svenska visor som sjöngs på skolor. Hela processen av översättningar skulle samtidigt hjälpa mig att berika min svenska. En ömsesidig inlärning. Jag översatte några latinamerikanska visor till svenska och vice versa för att sedan sjunga dem med eleverna på skolan/.../ Vid något tillfälle ville eleverna sjunga populära låtar av olika trubadurer och jag fick spela och sjunga de låtarna med eleverna. Att arbeta med skolelever hjälpte mig att utöka mitt svenska ordförråd och att förstå hur den svenska skolan fungerar.

**Marcos Monserrat** som växte upp i Caracas, Venezuela i början av 40-talet fick inte tillgång till musikskola. Han lärde sig att spela själv och sedan med kompisarna som bildade en grupp. De testade olika låtar med hjälp av empiriska metoder, på samma sätt som Marcos byggde sin bongotrumma, byggde kompisarna en marimbula: "Vi hade inte råd att köpa instrument och vi bestämde oss för att bygga en marimbula. Vi lånade kastruller från köket för att härma instrument och hemma hos oss fick gruppen öva och spela." Efter bongotrumman, fick Marcos utveckla sin kunskap till congas och spela i större grupper. Han nämnde inte någon lärare eller congakurs: "jag lämnade Perolito för att lära mig nya låtar och spela med större grupper. Så småningom lärde jag mig att spela tumbadoras (congas) och sedan började jag spela i olika grupper och på många olika platser i staden."

Marcos sade inte på intervjun att han memorerade, men han sjöng utan till och oförberedt (vid åttiottva års ålder) låten *San Juan*. Som tonåring försörjde han via: "Matar-tigre"/.../var en period i mitt musikliv när jag blev kallad till många olika spelningar med olika musiker och instrumentkonstellationer. Man behövde klara av en plötslig eller oväntad spelning." I Norge lärde sig Marcos att dansa genom att se, lyssna och härma: "Jag hade aldrig dansat twist, men båda två tittade på en film som hade dansen. Sedan tränade jag hemma. Jag härmade dansen så bra att vi gjorde succé på framträdandet."

Ingen av informanterna är skolade musiker. Deras egna intresse och tydliga motivation drev dem till att bli artister, att lära sig musik inom olika stilar och att anpassa sig till olika musikförhållanden. Deras

individuella talanger och sociala omgivning underlättade eller hindrade deras drömmar, önskemål eller uppdrag. Att lyssna var ett viktigt moment och alla informanter berättade om det: Maria hörde sin mamma sjunga, Rafael hörde pappan och syskonen spela amerikansk musik, Marco hörde sin far sjunga andrastämman till radiomusik och Marcos hörde serenader och levande musik av grannarna i Caracas. Informanternas musikskola var deras musikliv. Deras relation till musiken utvecklades både i och för, ett socialt sammanhang. De lärde sig genom att se, lyssna, härma och öva. Moment som gäller även i andra former av inlärningsprocesser för formella utbildningar, men dessutom utövade de musik.

**Pedagogik och kulturell integration.** ("Kultur" och "integration" från SAOL). Kulturell integration tillämpas här som en verksamhet av musiker från olika kulturer och som sammansmältning av musikaliska bidrag från olika kulturer. Eftersom informanterna har deltagit i olika konserter, program på TV, inspelningar, musik- och kulturprojekt, borde informanterna i någon utsträckning ha bidragit till kulturell integration och deras latinamerikanska bidrag borde ha sammansmältt i den svenska kulturen.

Pedagogiska insatser från informanternas hemländer hittas inte i berättelserna. Däremot i Maria Llerenas och Marco Rios hittades pedagogiska aktiviteter där båda arbetade för barn inom svenska skolan. Här nämns olika pedagogiska föreställningar som **Maria Llerena** utvecklade och som även har främjat kulturell integration. Hon började med att blanda traditionella svenska visor med kubanska rytmer och utvecklade följande föreställningar: (Jag) "designade ett program för att utveckla rytmkänslan för barn och föräldrar, "Baby-salsa"/.../"Karibien Karneval"/.../Ett annat program kallar jag för "En dag i Afrika"/.../Ett till program kallar jag för "Instrument från hela världen".

**Marco Rios** gjorde sin första pedagogiska insats vid mitten av 1980-talet:

Jag utvecklade min förmåga att arbeta med skolelever och fick styra över ett musikprojekt i fem skolor i Nynäshamn söder om Stockholm/.../Jag översatte några latinamerikanska visor till svenska och vice versa för att sedan sjunga dem med eleverna på skolan. Det trycktes en bok med latinamerikanska visor på svenska och spanska som fick namn "Sambalelé" (1986).

Projektet är pedagogiskt och är ett bra exempel på integration. De kommande åren fortsatte Marco med musik för barn och flera integrationsprojekt genom musik och det sammanfattas i följande meningar:

1988 kom, som en fortsättning av första boken, LP-skivan "Sambalelé" med latinamerikansk musik på svenska och spanska för barn. 1992 spelade jag in ett kassetband som såldes under namnet "Hej Amigo!" Innehållet på svenska var musik för barn. På svensk television har jag deltagit i programmen "Bolibompa", "Björnes Magasin", och "Hej Amigo!" På Sveriges radio har jag deltagit i två barnprograms-serier "Sambalelé" och "Hip-hop loppa"/.../sedan "Värmlatino" som var ett integrationsprojekt via musik med barn från olika skolor och olika artister. Senare i Forshaga Kommun i Värmland anammade jag idén om att producera en CD-skiva för barn: "Jag kan om jag vill". Flera än hundra personer deltog på inspelningarna: politiker, grupper med olika musikstilar och barn från många skolor. En av de senaste produktionerna är en CD-skiva för spanskalande barn och svenskar som vill lära sig spanska: "A la rueda rueda".

Under de första månaderna i landet redogjorde informanterna för olika framträdanden. Vem skulle bedöma att dessa föreställningar inte bidrog till integration? Tydligare sker när en artist från en kultur samarbetar med artister från en annan kultur. I Marias meningar integreras även en afrikansk artist:

I repetitionerna deltog Lena Granhagen och Sven-Bertil Taube och tillsammans förberedde vi ett framträdande på "Hylands hörna", ett klassiskt och välkänt underhållningsprogram på TV. Artisterna utformade föreställningen så att Sven-Bertil Taube skulle inleda programmet med den kända versionen av "Flickan i Havanna" och som fortsättning skulle jag ta över sången med karibisk nyans. Min del av sången blev ackompanjerad av en ghanansk trumspelare som kallades för "Cofee".

**Rafael Sida** bidrog till kulturliv i Sverige redan från sin ankomst när han spelade med Tequilasbrass 1970: ”Vi hade en repertoar och medlemmarna kunde framföra den/.../resande alla dagar och vi spelade i alla Folkets Park.” De framförde musik som de redan behärskade från Mexiko. En mexikansk grupp som spelar amerikansk musik är ett koncept som sammansmälter olika kulturella nyanser. De uppskattades även av publik i Europa. Idén var kommersiell från början, men den bidrog till integration. Senare (1973) bildade Rafael ”Los Tequila” av musiker från två kulturer som integrerades både socialt och musikaliskt och de samarbetade i flera år:

Jag bildade en sextett av tre svenskar och tre mexikaner och lånade namnet ”Los Tequila” av min tidigare bandleadare. Sedan sökte jag kontakt med den första producenten Roland Ferneborg och musiklivet började på nytt i Sverige. Ett kontrakt för två år skrevs på och vi spelade repertoaren som han föredrog.

En utökning av integration visas vid slutet av 70-talet när Rafael spelade nya musikstilar:

...en ”nuyorican” slagverkare, Sabú Martínez som var en välkänd congaspelare i New York/.../En pianist, Torbjörn Langborn, behövde en gång en trummis för sin brasilianska musikkvartett och jag blev ditkallad. Langborn berättade för mig att Martínez skulle vara med och jag kände mig tryggare. Därifrån började jag spela latinamerikansk musik i Stockholm. Martínez och jag spelade i gruppen ”Maldito Primitivo” som sedan turnerade i landet.

Rafael integrerade även med olika nya musiker och musikstilar i Stockholm:

... spela med en känd kubansk pianist, Bebo Valdés, 1984. Sedan deltog jag på en LP-skiva med Pancho Chinaloe. Med ”timbales” började jag spela med Hot Salsa under ledningen av en peruan, basist och sångare Wilfredo Stephenson. Några år senare, 1988 blev det en LP-skiva, ”Hot Salsa Meets Swedish Jazz”. Musikerna hade som intention att blanda latinamerikansk musik med jazzstandards, ”latinjazz”. På 1990-talet i Stockholm fick jag spela med Erik Steen som lärde mig att spela olika flamencorytmer på ”Cajón”/.../Jonas Knutsson som ledde i en jazzinriktad grupp vid namn ”Mynta” och han tillkallade mig för att spela tillsammans.

Integration blev det även i blandningen av latinamerikansk musik med jazz i den svenska musikkulturen. På 1990-talet lärde sig Rafael att spela cajón inom flamencorytmer. Instrumentet är peruanskt och rytterna från Spanien. Ett blandat ”sound” som Paco de Lucia tog med sig till Europa efter en turné i Latinamerika. Rafael introducerade soundet i olika musiksammanhang och bidrog ännu en gång till Stockholms musikliv. Vi får inte glömma att Rafael turnerade med ”Mynta” i Mexiko och var på mexikansk TV. Han samtidigt bidrog till att integrera svenskt musikliv och Mexiko. Framgent har Rafael även bidragit till integration genom att spela olika slagverksinstrument från andra kulturer: ”...senare blev jag kallad till ett nytt projekt ”The Folk & World Music” 2010, under ledning av Ale Möller.”

**Marcos Monserrat** spelade latinamerikanska rytmer först i Spanien, sedan i Paris för att gå vidare till andra europeiska länder. I hans trio integrerades tre nationaliteter och tre artistiska discipliner, dans, musik och teater i en tvåtimmarsföreställning.

jag bildade trio ”Ritmolandia” tillsammans med en dansös Marisa Duque, och en kubansk trumpetist Pepín Vaillant. Vi blandade musik, dans och teater i en föreställning med populära sånger. 1959 kom vi med i TV-programmet ”Blanco y Negro.” Senare utvecklade vi föreställningen till ett tvåtimmarsprogram.

I Norge fortsatte hans integration i musik och dans: ”Norgeresan skedde vid mitten av 60-talet när en kubansk pianist Luís Cárdenas, som bodde i Oslo, tillkallade mig för att spela i hans kvartett. Cárdenas bad mig förutom att spela congas och trumset, att dansa twist.” När Marcos bosatte sig i Stockholm hittade han spansktalande musiker och snart befann han sig på turné:

Jimenez bjöd mig att spela congas i gruppen och snart var jag med kvintetten för att spela en och halv månad i Malmö och sedan på Grand Hotel i Stockholm. Gruppen spelade kända låtar som blandades med andra latinamerikanska repertoar.

Kvintetten hade musiker från olika nationaliteter och var så populär att den bokades lång tid i förväg. Efterfrågan innebar att svenska folket ville höra och komma på deras konserter. En sammansmältning av olikartade musikkulturer. Att bidra med sin musikkunskap i ”Different Cooking”, ”Hot Salsa”, ”Friends of Freedom”, Cindy Peters, Marie Bergman och Lasse Samuelsson betyder att hans musik bidrog till svenskt kultur- och musikliv. Hur mycket har musikerna bidragit till kulturlivet i Sverige kan bli tema för en ny studie. Men de händelserna visar insatser inom social- och musikintegration.

### 3.4. Likheter och komparativ syntes i Tabell 1

**Likheter** är grundläggande urvalskriterier för intervjuerna. Alla var musiker i Latinamerika, var spansktalande, har varit musiker i Sverige och alla bor i Stockholm. De kom tidigt till Sverige i ett decennium mellan 60- och 70-talet (se Tabell 1). Det hänvisas plats och tid i *Tabell 1* för att underlätta jämförelser mellan informanterna. Likheterna skapade mönster och det formuleras fyra kategorier: *Radiogeneration* som ger en överblick av hur radion präglade informanternas barndom och som var en fördel under deras artistiska liv. Den andra är informanternas *Musikaliska inflytande* från deras omgivningar i deras uppväxt. Den tredje är hur de blev *autodidakter* och den fjärde är hur TV:n gav dem ett moment som skapade en *TV-artist* i varje informants liv. Stockholm som huvudstad med ett utvecklat kulturliv, erbjöd dem redan från deras ankomst, plats(er) för deras sysslor.

**Radiogeneration.** Alla musiker har en relation till radio i sina berättelser och radion lämnade spår under deras uppväxt. I Peru, kopplade Marco ihop sin pappas sångstil till musiken från radion. ”Jag kommer ihåg att min pappa satt på radion och lyssnade på musiken/.../och han lyssnade och sjöng samtidigt.” I Mexiko när Rafael var på internat ”på sommaren öppnade vi fönstren och vi fick lyssna på musiken från radion utifrån.” I Venezuela berättar Marcos ”Vi hade ingen TV eller radio och det mesta var levande musik.” Maria berättar om sin barndom på Kuba ”vi hade radio någon gång/.../för vi inte hade råd att betala.” Radiosändningar började i Mexiko och på Kuba vid början av 1930-talet; i Peru och Venezuela, några år efter. Ingen av informanterna berättar speciellt om TV, datorer och inte heller om digital teknologi från deras barndom. De uppfinningarna blev populära senare, men radioapparater hördes oftare på 50-talet i latinamerika. Folk kunde då lyssna på musik i större skala än under tidigare decennier. Det är en förklaring till varför alla fyra informanter pratar om radio under deras uppväxt.

**Musikaliska inflytande.** Musik från olika källor präglade informanternas musikförmågor. Inflytandet av teknologin betyder inte alltid att det är bättre kvalitet på musikinläringen. Den kan anses som ett annat format av musikällor. Viktigare är att förstå hur informanterna upplevde musiken med sin genuina karaktär i en miljö med specifika instrument och med personer som präglar händelsen av originalitet. De tillgångarna att uppleva musik präglade deras uppväxt och de fick nytta av det. Olika sorters tillgångar visas i **Maria Llerenas** berättelse. Hon hade sporadiskt tillgång till radio, men hörde sång från sin mamma, ”hon tyckte om att sjunga och sjöng mycket ofta vid tvättplatsen. Jag kommer ihåg att mamma kunde improvisera texter och melodier när hon tvättade.” Maria var delaktig i santeria och på söndagar i katolska mässan. Dessutom bildade hon en sång- och musikgrupp med barn från området. Maria hade tillgång till minst tre olika sorters musikupplevelser. Hon fick se konstellationer inom santeria, katolska kyrkan, mammas sång, tillfällig radiomusik och hon bildade musikgrupp med andra barn. **Rafael Sida** berättade att han lyssnade på amerikansk musik när han var liten. Pappan spelade i stora orkestrar och syskonen spelade i olika grupper. Som barn fick han lyssna på instrument som trombon, trumpet, saxofon, trumset, m.m. ”det fanns mycket jobb för musikerna / min far spelade i stora



orkestrar och han spelade över alla gränser, då spelade han amerikanska musik / Mina äldre syskon var också musiker och spelade i olika grupper.” Meningarna ger en bild av hur familjemedlemmar präglade hemmet med musik. Notera att Rafael refererar till då hans pappa ”han spelade i alla gränser”. Med det menas gränser till USA och närvarande städer, eftersom Mexiko har sydgränser mot Guatemala och Belize. Det förklaras i följande mening ”då spelade han amerikanska musik”. Redan som liten skaffade sig Rafael en idé om storbandsmusik. Gregoriansk musik på skolan var en annan tillgång vilket innebär att Rafael hade förstått två helt olika musikgenrer redan som barn. **Marco Rios** lyssnade musik ifrån olika håll: ”en (person) sätter på radio, en annan på en TV-apparat, en tredje på en grammofon...” Peru hade inte produktion av den teknologin, men Callao var central punkt för import och folk hade lätt tillgänglighet till gods som importerades. Marco lyssnade på hans fars andra stämman och när han sjöng med sin trio. Marco lyssnade även på sin morfars grupp som spelade cajón, koskälla och åsnakäk inom afroperuanska rytmer: ”När morfar kom på besök, spelade han cajón och andra ljudande föremål. Andra spelade koskälla och åsnakäk och det var mycket improvisation. Då fick vi uppleva afroperuanska rytmer.” Marco fick en bild av hur musiken framfördes, men hans musiktillgångar var flera:

Vi sjöng och spelade gitarr i olika stilar som hördes på radio och som var populära/.../Vi var fulla av fantasi och härmade instrument genom att klappa på kroppen, att vissla och vi ”sh-sh” från munnen för att framföra låtarna/.../jag mins att vi jämt sökte ackord på gitarren som liknade de ackorden som hördes på radio, men hallåmannen pratade ofta under musikens gång. Vi hade en kassettespelare och lyckades ibland spela in låtar som senare studerades.

**Marcos Monserratt** hörde olika musik som framfördes levande: ”I förorten bosatte sig folk från olika venezuelanska regioner och det hördes olika musikstilar. Vi hade ingen TV eller radio och det mesta var levande musik. Serenader på kvällen var vanliga.” När Marcos var fyra år gammal ändrades situationen från passiv till aktiv och tillgången till musik utökades:

När andra kompisar märkte att jag hade instrumentet, föreslog de att bilda en grupp tillsammans. Vi hade inte råd att köpa instrument och vi bestämde oss att bygga en ”marimbula”. Vi lånade kastruller från köket för att härmna instrument och hemma hos oss fick gruppen öva och spela.

Deras tillgång att köpa något var mindre, men deras tillgång till lösningar var stor. De fick ändå lyssna på olika sorters venezuelanska musik och på deras kubanska förebilder.

**Autodidakter.** Informanterna var självlärda genom att göra musik var och en på sitt eget sätt. Ingen av dem gick på kultur- eller musikskola. Sina talanger utvecklade de under sin barndom genom att se, lyssna, reflektera och härmna som Bandura (1971) beskriver. Deras motivation ledde till nya musikkunskaper och nya livsäventyr via deras sociala nätverk.

**TV-artist.** Alla informanter framträdde på TV innan de kom till Sverige (se Tabell 1.) I dagsläget uppskattas en artist som framträder på TV. **Maria Llerena** tillsammans med sina systrar på ”El programa de José Alonso” vid 16-årsåldern (1958). **Rafael Sida** på ”happening a go-go” vid nitton år (1968/69). **Marco Rios** vid femton års ålder med Neil Sedaka (1964) och **Marcos Monserratt** vid tjugotre år (1959) på ”Blanco y negro” i Spanien. Detta faktum ger en bild av informanternas förhållande till TV: n. De var på TV på 50-talet och 60-talet, när TV började med massiva sändningar i de flesta länder i Latinamerika och i Europa. Artisterna kunde då ha nytta av de mest avancerade teknologiska tillgångarna. Alla har sparad dokumentation från dessa dagar.

Här presenteras en **komparativ syntes** (se Tabell 1, nedan), i avsikt att erbjuda läsaren en tydlig överblick av de moment som informanterna genomgick under deras utveckling och deras musikaliska liv. Tabell 1 underlättar jämförelser mellan informanterna och syntetiserar deras musikaliska sysslor i tid och rum innan de bosatte sig i Stockholm och under sina första tider som artister i Sverige.

**Tabell 1**

<b>Artist</b> <b>Händelse</b>	<b>Maria Llerena</b> Kuba	<b>Rafael Sida</b> Mexiko	<b>Marco Rios</b> Peru	<b>Marcos Monserrat</b> Venezuela
Födelse	Cienfuegos, 1942	Parral Chihuahua, 1949	Trujillo, 1949	Caracas, 1936
Barndom och radio	Cienfuegos, Havanna	Reynosa, Canatlán	Lima (Callao)	Caracas, Calle Táchira
Musikaliska inflytande innan Sverige	Sång, Santeria och kubanskmusik. Congospelning och vedette på cirkus	Amerikansk musik, katolsk musik, Rock'n'roll, soul och popmusik	Sång, afroperuanska rytmer och popmusik	Venezolansk, västindisk, colombiansk och popmusik
Instrument/Sång	Sång och dans	Trumset	Gitarr, sång	Bongos, Congas
Musikutbildning	Autodidakt	Autodidakt	Autodidakt	Autodidakt
Artistdebut	Havanna Tropicana, 17 år	Reynosa La Variedad, 17 år	Lima Skolan, 14 år	Caracas Olika platser, 16 år
TV-artist	1958 vid 16 år	1968/69 vid 19 år	1964 vid 15 år	1959 vid 17 år
Lämnade landet	1966	1970	1975	1959
Länk till Sverige	Tore Håkansson som var professor i Havanna	”Lolas” kvinnlig grupp och dess producenten	Bror som bodde och arbetade i Stockholm	Orkester från Paris som turnerade i Stockholm
Kom till Sverige	1966	1970	1975	1965
Första artistiska år i Sverige	Lunds fängelse och fängelser i hela landet. På STV åtta månader efter	Göteborg, Folkets Park i hela landet. Tur i Tyskland och Folkets hus	Tunnelbana och pizzerior i hela landet	Gröna Lund, Lund och hela landet
Bor i Stockholm sedan	1967	1973	2000	1966

## 4. Diskussion

Syftet i studien var att belysa hur fyra latinamerikanska musiker upplevde sina musikaliska liv och hur de migrerade till Sverige. Därigenom synliggjordes deras drömmar och önskemål i relation till agerande samt analyserades hur deras motivation gjorde att de blev autodidakter och hittade strategier för att förverkliga sina drömmar. Studien är en kvalitativ analys av fyra livsberättelser med en etnografisk ansats och för att uppfylla syftet bearbetades tre teman: (i) socialt sammanhang, musikliv och genus, (ii) drömmar, motivation och verklighet, (iii) autodidaktik, pedagogiska insatser och kulturell integration.

Informanternas berättelser synliggör hur de lyckades inom musik och inom sociala sammanhang. **För att bli musiker gjorde informanterna många övningstimmar under sin uppväxt.** De blev inte musiker av en spontan händelse. Det blev en lång process av självinitierade insatser. Deras musikalitet underlättade samarbete med individer från omgivningen och därefter i andra kulturer. Drömmar och verklighet var en permanent dialektik i berättelserna. Varje informant tillfredsställde önskemål och drömmar via sina handlingar och blev stolta över det, vilket ökade självkänslan och välbefinnandet.

Informanternas **resa till Sverige blev resultatet av en social och musikalisk blandning** som startade hemma i deras sociala kretsar, inflytande från media och deras musikutövningar. Musiker i Latinamerika har migrerat sedan länge inom Latinamerika och till andra kontinenter, men det blev större omlopp fr.o.m. 1960-talet. Utan det nya inflytandet från media på 1950-talet hade informanterna blivit isolerade från resten av världen och inte hade hört musik på radio och inte sett nationella och internationella artister på TV. Informanterna hade etablerat kontakt med radio och TV redan innan de kom till Sverige (se Barndom och radio samt TV-debut i Tabell 1).

Studien synliggjorde motivation hos personer som drev sina önskemål och drömmar till resultat genom tillämpning av strategier. Informanternas upplevelser kan sättas i relation till litteratur som Lasse Berghs bok *Ut ur Kalahari* såväl som till Martin Luther Kings välkända tal *I have a dream* och Sigmund Freuds *Drömtydning*, för att diskutera likartade förväntningar. Människor brukar ha drömmar eller önskemål oavsett vart man befinner sig. Kring Kalahari liksom i Latinamerika eller var som helst i världen. Det går att hitta folk överallt som talar om sina drömmar och inbillar sig att det är bättre någon annanstans eller i en annan tid. Ett vanligt beteende hos människor, oavsett syssla, status eller ursprung.

Albert Bandura (1971), förklarar hur vi lär oss av varandra genom att observera, imitera och reflektera. I föreliggande studies fall att lyssna i lika hög utsträckning som att observera. Maria Llerena sjöng redan innan skolåldern och under hela sin tonårstid. Därefter tog hon privata sånglektioner. Rafael lyssnade på amerikansk musik under hela sin barndom och längtade efter hur *Rock'n'Roll* skulle ske utanför skolans murar, tills han fick två år på sig att lära sig vad han ville. För Marco i Peru var det en lyssnande process som omedvetet bidrog till att han sjöng andrastämman på skolan och sedan satsade på att framföra de rätta ackorden till sångerna. För Marcos Monserrat, från fyra års ålder när han byggde sin bongotrumma tills han började spela på karneval vid cirka sjutton års ålder då han även behärskade congas. De inlärningsprocesserna skapade musikautodidakter av studiens informanter.

Informanterna hade både i musik och i livet önskemål och drömmar och de hittade strategier för att tillfredsställa dem. Utan motivation hade deras musikintressen stagnerat och inte kommit till något utvecklat resultat. Deras motivation kan urskiljas i två grundläggande riktningar: **att bli musiker drivna av intern motivation och att migrera drivna av extern motivation.** Från början var de internt motiverade att spela musik för de själva. De fick återkoplingen hos bekanta och familjen och i

fortsättningen framträder de till publik. Återkopplingen till deras insatser var en av faktorerna som expanderade deras motivation att framföra musik bättre och att utvecklas med andra artister. Därefter blev de externt motiverade när det sociala nätverk kring deras syssla möjliggjorde att de hittade nya platser till framträdanden på teater, klubbar, skolor, radio, TV, och allmänt till publik som ekonomiskt kompenserade deras insatser. Under dessa resande omständigheter etablerade informanterna samarbeten med nya artister som möjliggjorde spelningar i Sverige.

Enligt Deci & Ryan (2000) sker *samhörighet* när individen upplever positiv återkoppling av sin sociala omgivning. **Informanterna tillämpade strategiskt sina sociala nätverk för att förverkliga sitt musicerande** och deras önskemål blev ett faktum. Deras artistiska liv utvecklades likadant i andra områden i världen där det fanns konsumenter för latinamerikansk musik. Deras sociala omgivning reglerade konstant deras bestämmelser inom en "*Reciprocal Determinism*". Enligt Bandura (1971) bestämmer miljön hur individen agerar och agerandet påverkar i sin tur den sociala miljön i ömsesidig interaktion. Marco Rios placerade sig diskret på allmänna platser för att utöva sin musik och få spelningar. Rafael Sida utvecklade sitt musicerande via familjemedlemmar i Reynosa och fick sedan arbete i Mexiko City. Marcos Monserrat köpte sina congas med hjälp av musikers kontaktnätet på Kuba och Maria Llerena fick arbeta på Tropicana med hjälp av René Chamizos vänkrets. Deras motivation visades i deras agerande och deras sociala nätverk ställde upp med faciliteter.

Av studiens resultat framkommer att **informanternas motivation och självförtroende utvecklades parallellt och drev informanterna till nya utmaningar**. Deras berättelser handlar om vad de gjorde och hur de gjorde för att bli artister: att identifiera ett ackord, att sjunga en låt utantill, att framträda inför publiken, att resa och att visa sin musikalitet, m.m. Samtliga fyra informanter påvisar *autonomi* även i extrema situationer. **Kunskapen utvecklades autodidaktiskt** som en konstant process hos alla fyra informanterna. De berättade hur de skaffade sig kunskap redan från sin barndom med olika personer och till olika instrument. Alla utvecklade sin *kompetens* via informella utbildningar och genom egna insatser. Ingen av dem gick på en musik- eller kulturskola. Deras *Samhörighet* synliggjordes ofta i relation till familjen och kollegor. Artisterna identifierade sig med andra via gemensamma aktiviteter eller i familjerelationer. Vänskap är mindre synligt i berättelserna, men en stark kollegial stämning präglar alla manliga berättelser. Maria Llerena skiner genom sitt soloartistiska liv. Alla artister berättade att publiken kom till deras framträdanden och att de blev beundrade. Folk visade acceptans genom att komma till deras framträdanden och samhörigheten bildade en ömsesidig stämning mellan publiken och artisten.

Studien diskuteras här i relation till tidigare forskning som belyser aspekter av den latinamerikanska musikens migration och hur den musiken har accepterats i andra kulturer. Musiken blandas hos människor i samma mån som andras musikstilar accepterats. Även jazz är här relevant att nämnas eftersom genren inte skulle ha fått samma betydelse idag i världen om den inte hade spridits till allmänheten först i USA och sedan till andra kulturer. De nya kulturerna gav respons och acceptans och jazz med sina olika nyanser hörs nu över hela världen. Föreliggande studie bekräftar vissa kulturella mönster som även Hammarlund (1993) och Lundberg (1994) har beskrivit i sina studier om immigrantmusikerskap i Sverige. Båda författarna behandlar musik från Mellanöstern. Båda studierna belyser musiker som har migrerat från Turkiet till Sverige och som har etablerat musikaliska karriärer i Stockholm. Musikutövning kunde ske i Stockholm eftersom det fanns lokalt musikkonsumenter av den musikstilen bland turkiska migranter i staden.

Hammarlund (1993) reflekterar kring olika termer inom "New Musicology". Termer som ackulturation, tradition, sociala fält och musikaliska produktionsfält användes ofta inom forskning kring musik och migration. Musikaliska förändringar i kulturer är präglade av inflytande från andra kulturer.

Migrantmusiker utövar musik från sitt ursprung till publik med andra kulturella rötter och fenomenet anses dubbelriktat: för att behålla traditioner och identitet för den migrerande gruppen och för att främja den sociala interaktionen i nya kulturer. Fikret Şeşmelis förflyttade sig inom två olika musikkulturer, en som behöll ursprungstraditioner från hemlandet och en som blandade sig med nya urbana uttrycksformer i Stockholm. **En migrans som också vidtas av alla fyra informanter** i den här studien eftersom de har spelat för både latinamerikansk och svensk publik och inte minst för blandad publik av folk från andra nationaliteter som befinner sig i Sverige. Här kan tilläggas att musikintegrationen börjar när ett *sound* bidrar till för att forma ett nytt gemensamt *sound*: om mitt *sound* kan klinga i dina öron. Musikerna fungerade som musikbudskapsbärare. Deras musikutövningar och deras sociala kretsar var i princip vingarna som förde deras liv till Sverige. Deras sound klingar nu i nya öron eftersom de på sätt och vis har blandat olika musikstilar och bidragit till kulturlivet i Sverige.

Lundberg (1994) belyser Ziya Aytেকins turkiska folk- och popmusik, vilket även inbegriper Aytেকins livssituation och hur han migrerade från sin hemstad, Şavşat i Turkiet till huvudstaden Istanbul och sedan till Stockholm i Sverige. Han var byspelman, folkmusiker och sedan stadsmusiker. En musiker som spelade både i hemlandet och i Sverige för personer som accepterade hans musik oavsett var de befann sig: I Şavşat i Istanbul och i Sverige, så länge soundet klingar bra i publikens öron. Aytেকins migration och musikutövning påvisar samma mönster som de fyra informanterna i föreliggande studie. **De migrerade från periferier in till storstad i sina hemländer och därefter till utlandet.** En musikmigration som förflyttas med människor där deras musikutövning blir accepterad.

Alejandro Madrid (2013), presenterar Rigo Tovars biografi, en mexikansk artist som utövade cumbiamusik (ursprungligen en genre från Colombia) mellan Mexiko och USA och var mycket populär under decennierna mellan 1970- till 1990-talet. Dan Bendrups (2011), beskriver att i Australien och på Nya Zeeland kom musik från Latinamerika från 1970-talet. Inom samma period utvecklades salsamusik i USA enligt Charley Gerard och Marty Charley (1988). På 1990-talet var salsamusik högaktuell i New York. Washburne spelade trombon i Ray Sepulvedas band vid mitten av nittio-talet. Salsamusik var aktuell under 90-talet i många länder och inte minst även i Sverige. Salsa musik hade en stark ställning inom amerikansk urban musikkultur enligt Christopher Washburne (2008). Musikerna i den här studien kom till Sverige mellan 1965 och 1975, dvs. samma period som inkluderas i dessa tidigare studier som belyser **hur musiker och latinamerikansk musik från 1960-talet utökade sitt inflytande bortom gränserna.** Tidigare inflytande av latinamerikansk musik hittades bl.a. i portugisiska fado, argentinsk tango, "colombiana" eller "habanera" rytmer i flamencomusik i Spanien. De stilarna emigrerade tidigare från Latinamerika och därför inte tillhör perioden som inbegripes i den här studien.

Föreliggande studie kan bidra till kunskapsutveckling om migration och motivation och fungera som referenslitteratur för kommande studier om latinamerikansk musik i Norden och för andra etnografiska studier om hur musiken migrerar. Den kan bli referens till musikstudier om autodidaktik och pedagogik-integration och även utgöra en referens till studier i relation till latinamerikansk musik i andra länder. Studien skulle även kunna utvecklas historiskt till perioder i Norden av migrantmusik från Latinamerika. Studien kunde få starkare validitet om den hade inkluderat flera kvinnliga informanter, vilket kunde initiera en kartläggning av kvinnligt latinamerikanskt inflytande i det svenska kulturlivet.

**Musiken migrerar med människor och stannar i en kultur i samma utsträckning som människor accepterar den.** I studien hittades orsaker till varför musikerna migrerade från hemländerna. Det var inte krig, inte politiska, inte religiösa, inte ekonomiska eller humanitära skäl som orsakade deras migration, utan deras intresse att utöva artistiska uppdrag och att Stockholm hade gynnsamt klimat för det. En aspekt som inte får glömmas bort är att alla informanterna redan hade en artistisk profil som

potentiellt kunde integreras i ett annat artistiskt sammanhang. Maria sjöng, Rafael var trummis, Marco spelade gitarr och sjöng på olika språk och Marcos spelade congas, dansade och spelade teater. Deras artistiska förmågor var avgörande för att framträda utomlands. Samtliga informanter skapade efterfrågan för sitt musicerade. Informanternas beteende synliggör en konstant önskan att framträda som artister och vid sidan om kom resande moment. Alla med sitt musikaliska bagage, strävade för att leverera en musikalisk produkt till nya musikkonsumenter. Eftersom deras musikutövning accepterades, fick musikerna möjlighet att stanna: **”Mitt sound kan klinga i dina öron.”**

När informanterna var på resande fot uppkom ytterligare **mänskliga relationer (familjen) som avgjorde att de migrerade och stannade i Stockholm** (se länk till Sverige i Tabell 1). Där hittade de ett relativt stabilt kulturliv för deras syssla och de yrkesmässiga omständigheterna i kombination med deras familieförhållanden blev avgörande för att de stannade i Stockholm. Om Maria Llerena inte hade träffat Tore Håkansson hade hon inte kommit till Sverige; eller om Håkansson hade varit australiensare, hade Maria kanske flyttat till Australien istället. Om Rafael inte hade fått nyheten om att han skulle bli far i Stockholm, skulle han kanske stannat i Mexiko och likartade spekulationer kan dras om Marco från Peru och Marcos från Venezuela. En viktig aspekt var att Stockholms kulturliv erbjöd tillräckligt med möjligheter för att artisterna skulle kunna etablera sig. Det var dit de hittade ny publik och samarbeten med andra artister för att forma nya integrerade framträdanden.

I hemlandet gjorde Maria några insatser som kan betraktas som pedagogiska trots att de befann sig på en leknivå. Hon bildade sång- och dansgrupper med andra barn. Sedan bildade hon trion med systrarna. Två aktiviteter som kan innebära de första förebilderna för hennes **pedagogiska insatser i Sverige**. I Sverige visade det sig att Maria Llerena och Marco Rios arbetade och har arbetat under lång tid med barn och för barn. Båda informanter har kombinerat latinamerikansk och svensk musik. Båda har spelat svenska visor med latinamerikanska rytmer och översatt visor från spanska till svenska och vice versa. Båda har drivit olika pedagogiska- och musikaliska projekt vilket kan betraktas som konkreta exempel av social- och musikintegration inom svenska skolan. Hos alla fyra informanter har det funnits intentioner att forma ett nytt sound med latinamerikansk musikkarakter och alla har gått genom en lång och varierande musikalisk inlärningsprocess som i dagsläget inte verkar ta slut.

Utifrån ett **genusperspektiv** framkommer inga upplevelser av mobbing eller trakasserier gällande studiens tre manliga informanter. Däremot erhöll de olika former av stöd som undelättade för dem att uppfylla sina önskemål. Studiens kvinnliga informant, Maria Llerena, upplevde däremot mobbing från pojkar från hemtrakten och i skolan. Hennes trygghet fanns i en kvinnodominerad familjesituation samt att hon inte upplevde manlig kontroll i en mansdominerad kultur. I Sverige upplevde hon obehag och tvingades avvisa förslag om att bli fotomodell för en pornografisk tidskrift. Hennes kvinnlighet bidrog till hennes artistiska uppdrag.

**Dröm mot verklighet.** Under kompletterande samtal med informanterna berättade de hur deras drömmar realiserades till verklighet. De kunde med tiden införskaffa värdefulla erfarenheter och artistiska framgångar såväl som materiella ägodelar. Maria kunde exempelvis skicka ett kylskåp till sin mamma. Rafael lyckades som slagverkare och kände som att han tillfredsställde en dröm när han framträdde i mexikansk TV med svenska orkestern ”Mynta”, på 1990-talet. Då visade han sin familj (som såg framträdandet på TV) att hans livsval som musiker kunde göra succé och inte gått till spillo. Hans välbefinnande idag är ett resultat av hans musiktalang, disciplin, ihärdighet och insatser; faktorer som även räknas i formella utbildningar. Marco Rios kunde resa bortom Sydamerika och hittade nya vägar i Sverige. Han översatte visor för barn och spelade med kända artister. Hans strategier att spela diskret på allmänna platser underlättade för honom att hitta nya spelningar och andra tillkomligheter.

Han blev musikentreprenör. Marcos Monserrat framträdde i hela Europa och hävdar att det var musiken som räddade hans liv och att händelsen kan betraktas som en dröm.

Termen *dröm* försvann ifrån informanternas samtal och uttryck om nuvarande verklighet framträdde istället. Allmänt tyckte informanterna att de gjorde som de flesta människor gör för att tillfredsställa sina önskemål och drömmar och därefter för att njuta av resultatet. Deras nya uttryck relateras till pågående projekt och uppdrag. Drömstadiet i deras liv existerar inte länge och bara verkligheten är kvar. Ingen av informanterna berättar om önskan att återvända till hemlandet. Drömmar är liksom en illusion som försvinner när den blir verklighet. Ganska paradoxalt att motivationen som drev informanterna att tillfredsställa sina drömmar utgjorde samma kraft som i konsekvens medförde att drömmen försvann när den realiserades till verklighet: **motivationen blev en drömmördare!**

## 5. Referenser

### 5.1. Litteratur

- Abadía Morales, G. (1977). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Los Andes.
- Bandura, A. (1971). *Social Learning Theory*. General Learning Press: New York.
- Bendrup, D. (2011). "Latin Down Under: Latin American migrant musicians in Australia and New Zealand." Cambridge: Cambridge University Press.
- Berg, L. (2014). *Ut ur Kalahari – Drömmen om det goda livet*. Stockholm: Ordfront.
- Clackson, J. (2007). *The Indo-European Linguistics: The Indo-European Language Family*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deci E. L. & Ryan R. M. (2000). "Self-Determination Theory and the Facilitation of Intrinsic Motivation, Social Development and Well-Being" (s. 68-76). *American Psychologist*. doi: 10.1037/110003-066X.55.1.68
- Denscombe, M. (2016). *Forskningshandboken – för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Lund: Studentlitteratur.
- Edmondson, A. C. (2012). *Teaming – How Organizations Learn, Innovate, and Compete in the Knowledge Economy*. Boston, Massachusetts: John Wiley Sons.
- Fernández L'hoeste, H. & Vila, P. (Red.). (2013). *Cumbia – Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press.
- Freud, S. (2002). *Drömydning*. Stockholm: Natur & Kulturs förlag.
- Fuller, N. (2012). "Repensando el Machismo Latinoamericano." *Masculinities and Social Change*. Vol. 1 No. 2, June 2012 (s. 114-133). doi:10.4471/MCS.2012.08.
- Garsten, C. (2011). "Etnografi", i Gustavsson, B. [red.], *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen*. Lund: Studentlitteratur.
- Gerard, C. & Sheller, M. (1988). *Salsa! the Rhythm of Latin Music*. Pennsylvania: White Cliffs Media Co.
- González Pagés, J. (2002). "Género y masculinidad en Cuba: ¿el otro lado de una historia?" *Nueva Antropología*, (s. 122–125). XVIII (61).
- Gustavsson, B. (2011). *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen. "Konsten att referera"*. Lund: Studentlitteratur.
- Hammarlund, A. (1993). *Yeni Sesler nya stämmor. En väg till musiken i det turkiska Sverige*. Stockholm: Akademitryck.
- Håkansson, T. (2005). *Mina första nittio år*. Skellefteå: Ord & Visor Förlag.
- Jepson Wigg, U. (2016). "Att analysera livsberättelser." i Fejes A. & Thornberg R. [red.], *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm: Liber.
- Lundberg, D. (1994). *Persikoträdgårdarnas musik – en studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin*. Stockholm: Alloffset AB.
- Moral de la Rubia J. & Ramos Basurto, S. (2016). "Machismo, victimización y perpetración en mujeres y hombres mexicanos." *Estudios sobre las culturas contemporáneas* (s. 40). ISSN 1405-2210, N° 43.
- Pharies, D. A. (2015). *A Brief History of Spanish Language. The Genealogy of Spanish*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rios, M. (1988). SR. *Sambalelé* – bok och LP-skiva tillgänglig på Riogrande Production, Stockholm
- Svensk Ordbok* (SO). <https://svenska.se/>
- Svenska Akademiens Ordbok* (SAOB). <http://www.svenskaakademien.se>
- Svenska Akademiens Ordlista* (SAOL). <https://svenska.se/saol/>



Washburne, C. (2008). *Sounding Salsa – Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University.

Wilk, U. (2016). *The Valencian Festival of Las Fallas as an Example of Symbolic Violence*. Warsaw: Warsaw University.

## 5.2. Internet, diskografi och övriga informationskällor

### Youtube

**Barbarito Díez** (1954). Hämtad 19-04-2018 från [https://www.youtube.com/watch?v=siWNdfB\\_ziU](https://www.youtube.com/watch?v=siWNdfB_ziU)

**Björn Afzelius** (1998). Hämtad 23-01-2019 från <https://www.youtube.com/watch?v=OctGDfVetpY>

**Hot Salsa Meets Swedish Jazz** (1988). LP-skiva. Hämtad 14-04-18 från

[https://youtu.be/JNg\\_m4VYA2U](https://youtu.be/JNg_m4VYA2U) Detaljerad information: <https://www.discogs.com/Hot-Salsa-Hot-Salsa-Meets-Swedish-Jazz/release/3710328>

**Jonas Knutssons kvartett** (2016). Hämtad 27-03-2018 från

<https://www.youtube.com/watch?v=3zUNec8k8Jc>

**Luther King, M.** (1963). *I Have a Dream*. Hämtad 2018-04-04 från

<https://www.youtube.com/watch?v=3vDWWy4CMhE>

**Piel canela** av Boby Capo. Hämtad 24-04-2018 från <https://youtu.be/IypW6NTeu-A>

**Stockholm Folk Big Band** (1999). Hämtad 26-03-2018 från

<https://www.youtube.com/watch?v=QC9a6GWERJ0>

**Tomas Terry** – en teater i den kubanska staden Cienfuegos. Hämtad 24-04-2018 från

<https://youtu.be/IypW6NTeu-A>

### Wikipedia

**Ale Arild Staffan Möller**, ursprungligen *Arild Staffan Möller*, född 26

mars 1955 i Stävie i Skåne, svenskkompositör och musiker (multiinstrumentalist). Hämtad 27-03-2018 från [https://sv.wikipedia.org/wiki/Ale\\_M%C3%B6ller](https://sv.wikipedia.org/wiki/Ale_M%C3%B6ller)

**Björn Afzelius** (1947–1999). [https://sv.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B6rn\\_Afzelius](https://sv.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B6rn_Afzelius)

**Bolero** genren är identifierbar av vissa rytmiska element och nya former av komposition som uppträdde i det musikaliska syftet på ön Kuba under 1800-talet. Även om den delar namnet med den spanska bolero (dans) som uppstod under 18-talet och utförs i en 3/4 ternär rytm, utvecklade den kubanska genren en annan rytmisk cell och melodi på 4/4 tid. Hämtad 23-03-2018 från <https://es.wikipedia.org/wiki/Bolero>

**Cajón**, från Wikipedia: (spanska: *lâda*, uttalas [kahon]) är ett peruanskt slagverkinstrument i form av en låda.

**Camino de los Españoles** är en väg i El Ávila nationalpark, Venezuela, som går från staden Caracas till hamnen La Guaira. Vägen beställdes i maj 1589 av Diego de Osorio y Villegas, 1589. Hämtad 27-03-2018 från [https://es.wikipedia.org/wiki/Camino\\_de\\_los\\_Espa%C3%B1oles\\_\(Caracas\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Camino_de_los_Espa%C3%B1oles_(Caracas))

**Carvan** (1952) av Duke Kellington och Juan Tizol. Hämtad 12-04-2018 från

<https://youtu.be/r95flkZciJE>

**Cascarita**. Orlando Guerra (Camagüey, 14 september 1920 - Mexiko, 1975), var en kubansk sångare av populärmusik. Hans repertoar inkluderade olika rytmer: guarachas, pregones och son montuno. Hämtad 02-04-2018 från <https://en.wikipedia.org/wiki/Cascarita>

**Chachachá** är en genre av kubansk musik, samt en populär dansstil, som utvecklades från danzón-mambo i mitten av förra seklet. Hämtad 25-03-2018 från <https://es.wikipedia.org/wiki/Chachach%C3%A1>

**Chori**, Silvano Shueg Hechevarría (6 januari 1900 - april 1974), känd även som *Choricera*, var en berömd kubansk perkussionist. Han blev framträdande på 1930-talet på grund av sina extravaganta utställningar på många nattklubbar i Havanna där han spelade timbales, trummor, koskällor och föremål som flaskor och metallpannor. Hämtad 25-04-2018 från [https://en.wikipedia.org/wiki/Silvano\\_%22Chori%22\\_Shueg](https://en.wikipedia.org/wiki/Silvano_%22Chori%22_Shueg)

**Conga** är en hög smal kubansk trumma av afrikanskt ursprung, troligen utvecklad från den kongolesiska makutatrumman. Congas används i afro-karibisk religiös musik men är också huvudinstrumentet i rumba. Congas är mycket vanligt i latinsk musik, som exempelvis salsa, och andra former av amerikansk populärmusik. Hämtad 21-04-2018, svenska Wikipedia.

**Cream** var en rocktrio grundad i London, 1966 av bassist och sångare Jack Bruce, trummis Ginger Baker och gitarrist och vokalist Eric Clapton. Dess ljud kännetecknades av att vara en hybrid av blues, psychedelic rock och pop. Hämtad 26-03-2018 från <https://es.wikipedia.org/wiki/Cream>

**Cyndee Peters**, egentligen *Cynthia Mana Pettice Strandell*<sup>[1]</sup>, född 8 september 1946 i Granite Falls i North Carolina, är en amerikansk-svensk gospelsångare. Peters blev Bachelor of Arts vid City University of New York 1969 och tilldelades graduate diplom vid Stockholms universitet 1973. Hon har varit verksam som artist sedan 1972. Hon har medverkat i ett flertal TV-program, legat etta på *Svensktoppen* två gånger, och kom trea i Melodifestivalen 1987. Hennes senaste projekt *Black People's Music* har omfattat fler än 80 000 körsångare. Hämtad 23-04-2018 från [https://sv.wikipedia.org/wiki/Cyndee\\_Peters](https://sv.wikipedia.org/wiki/Cyndee_Peters)

**Edmundo Ros** (1910–2011). [https://en.wikipedia.org/wiki/Edmundo\\_Ros](https://en.wikipedia.org/wiki/Edmundo_Ros)

**El danzón**. Danzonen utvecklades från den kubanska contradanzaen eller habanera (bokstavligen "Havana-dans"). Contradanza, förmodligen introducerades från Europa till Kuba av spanska som regerade ön i nästan fyra århundraden (1511–1898). Hämtad 02-04-2018 från <https://es.wikipedia.org/wiki/Danz%C3%B3n>

**Elgitarrens historia**: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Elgitar#Historia>

En **vedette** är den främsta kvinnliga artisten av en show som kabaret och dess genrer (revue, vaudeville, musikhall eller burlesque). Syftet med vedetten i en cabaret eller nattklubbshow är att underhålla allmänheten. Vedette måste veta hur man sjunger, dansar och agerar på scenen. Hämtad 24-04-2018 från [https://en.wikipedia.org/wiki/Vedette\\_\(cabaret\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vedette_(cabaret))

**Gitarrens historia**: [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_guitarra](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra)

**Gröna Lund**, även kallat *Grönan*, är ett nöjesfält som ligger på Djurgården, Stockholm, med huvudentré från Allmänna gränd. Gröna Lund är beläget inom Kungliga Nationalstadsparken. På Gröna Lund finns inte bara åkattraktioner utan även teater och scener för uppträdanden. Hämtad 23-04-2018 från [https://sv.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%B6na\\_Lund](https://sv.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%B6na_Lund)

**Isolina Carrillo**. Hämtad 26-04-2018 från [https://en.wikipedia.org/wiki/Isolina\\_Carrillo](https://en.wikipedia.org/wiki/Isolina_Carrillo)

**James Marshall Hendrix** (1942-11-27 – 1970-11-18). Var en amerikansk gitarrist, sångare och låtskrivare. Trots att hans karriär blev bara fyra år, anses han vara en av de mest inflytelserika gitarristerna i rockhistoria och av de mest kända musikerna från 1960-talet. Hämtad 25-03-2018 från [https://es.wikipedia.org/wiki/Jimi\\_Hendrix](https://es.wikipedia.org/wiki/Jimi_Hendrix)

**Jonas Knutsson** född 26 juni 1965 i Umeå. Saxofonist, kompositör och pedagog. Han är jazz- och folkmusiker inspirerad av jazz, skandinaviska folksångare och fiolspelmän, jojk, västafrikansk, nord- och sydindisk klassisk musik (karnatisk musik) och har medverkat i bl.a. Cabazz, Mynta, Elise Einarsdotter Ensemble, Enteli, Nordan, Encore (jazz i Sverige 1990). Hämtad 26-03-2018 från [https://sv.wikipedia.org/wiki/Jonas\\_Knutsson](https://sv.wikipedia.org/wiki/Jonas_Knutsson)

**Jordbävningen i Ancash**, Peru, 1970.  
[https://sv.wikipedia.org/wiki/Jordb%C3%A4vningen\\_i\\_Ancash\\_1970](https://sv.wikipedia.org/wiki/Jordb%C3%A4vningen_i_Ancash_1970)

**Kajsa Marie Bergman Englund**, tidigare *Bergman Brunkell*, ogift *Bergman*, född 21 november 1950 i S:t Matteus församling i Stockholm, är en svensk sångare. Hon var tidigt i karriären medlem i Family Four och har sedan 1974 haft solokarriär. Bergman har deltagit fyra gånger i Melodifestivalen – och har tre gånger stått som segrare. Hämtad 21-04-2018

**Kubanska revolutionen**, 1959. Hämtad 26-04-2018 från [https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n\\_cubana](https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_cubana)

**Los Corraleros de Majagual** musikaliska grupp skapad 1962, representativ för colombianska folklöre i Karibiska kusten. Flera guldrekord, "Guaicaipuro de Oro" 1967 till den viktigaste musikartist i Venezuela, "Congos de Oro" utmärkt av Orchestra Festival i Barranquilla. Hämtad 21-04-2018 från spanska Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_Corraleros\\_de\\_Majagual](https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Corraleros_de_Majagual)

**Marimbula** består av en trälåda med ett ljudhål i mitten av det. Över detta hål är ett antal metallremсор fastsatta i ena änden till resonanslådan. Dessa metallband är inställda på olika ställen

- och plockas för att producera en baslinje för musiken. Hämtad 02-04-2018 från <https://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADmbula>
- Milpa** är både det fysiska rummet, marken, "plot" och växtarterna, den produktiva mångfalden som växer på den. Hämtad 22-03-2018 från <https://es.wikipedia.org/wiki/Milpa>
- Orquesta Riverside.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Orquesta\\_Riverside](https://en.wikipedia.org/wiki/Orquesta_Riverside). Hämtad 21-04-2018 från Wikipedia, engelska,
- Peseta** (Pts – *peseta*) var den valuta som användes i Spanien fram till införandet av euron 2002. Valutakoden var ESP. Valutaenheten 1 peseta (pluralform *pesetas*) indelades i 100 centimos. Hämtad 22-04-2018 från <https://sv.wikipedia.org/wiki/Peseta>
- Ray Charles Robinson** (1930-11-23 – 2004-06-10). Blind redan från barndomen är känd som Ray Charles, var sångare, saxofonist, jazzpianist. Hämtad 24-03-2018 från [https://en.wikipedia.org/wiki/Ray\\_Charles](https://en.wikipedia.org/wiki/Ray_Charles)
- Salsa** är en musikgenre med latinamerikanskt ursprung. Den har utvecklats ur ett antal traditionella afro-karibiska musikstilar (*son, guaracha, mambo, guaguanco, cha cha cha* med flera) som kommer från Kuba. New Yorks latinamerikanska kvarter, Spanish Harlem, har haft stor betydelse för salsan. Salsan är idag så Salsa internationaliserad att den inte förknippas med något enskilt land. Hämtad 22-04-2018 från svenska Wikipedia, [https://sv.wikipedia.org/wiki/Salsa\\_\(musik\)](https://sv.wikipedia.org/wiki/Salsa_(musik))
- Santería**, även känt som *La Regla de Lukumi*, är en synkretistisk religion som uppstod som en blandning av katolicism och afrikansk religion, särskilt från yoruba i Nigeria. Religionen skapades, eller anpassades, efter katolicismen av slavar från olika stammar och länder i Afrika. De dyrkar orishas. Eftersom slavarna inte tilläts dyrka sina gamla gudar, dolde man sina gudar bakom katolska helgon. Hämtad 25-04-2018 från <https://sv.wikipedia.org/wiki/Santer%C3%ADa>
- Timbalerna**, pailas, timbaletas eller tropiska tarolas är cylindriska trummor, av ett enda plåster, med metallramar som ljuder något skarpt. Hämtad 26-03-2018 från [https://es.wikipedia.org/wiki/Timbales\\_\(m%C3%ADsica\\_latina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Timbales_(m%C3%ADsica_latina))
- Trinidad and Tobago.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Trinidad\\_and\\_Tobago](https://en.wikipedia.org/wiki/Trinidad_and_Tobago). Hämtad 21-04-2018 från Wikipedia (English).
- Tropicana** (1939). Är känd som Tropicana cabaret och klubb i Havanna. Hämtad 29-04-2018 från <https://en.m.wikipedia.org>
- Twist** (=vridning) har beskrivits som att man "torkar sig om ryggen med en badhandduk samtidigt som man fimpar en cigarett med foten". Den lanserades av skivbolag med start 1960 och fick en enorm spridning som varade i ett par år. Hämtad 23-04-2018 från [https://sv.wikipedia.org/wiki/Twist\\_\(dans\)](https://sv.wikipedia.org/wiki/Twist_(dans))
- Yoruba folket.** Hämtad 29-04-2018 från [https://en.wikipedia.org/wiki/Yoruba\\_people](https://en.wikipedia.org/wiki/Yoruba_people)

### Övriga web-sidor

- José Antonio Alonso y El show del Jabón Tornillo.** Kubanskt TV-program. Startade 1956, nu på TV med CMQ-TV, Channel 6, under namnen, samtidigt med radiosändningen. Hämtad 26-04-2018 från [https://www.ecured.cu/Corte\\_Suprema\\_del\\_Arte](https://www.ecured.cu/Corte_Suprema_del_Arte)
- María Llerena.** Hämtad 24-04-2018 från <http://www.caramba.nu/ommaria.html>
- Pepín Vaillant** Trumpetist föd i Santiago de Cuba 1929-05-01, död i samma stad 2001-02-21 <http://www.desmemoriados.com/retrato-de-un-showman-con-trumpet/>
- Sam Westerholm**, konstnär. [www.samwesterholm.se](http://www.samwesterholm.se)

### Fonografi (LP-skivor)

- Cantando y Andando** (1986). LP-skiva tillgänglig på Riogrande Production, Stockholm.
- Psico éxito, Los Teddy's** (1968). LP-skiva är tillgänglig på Riogrande Production, Stockholm.

## Bilaga 1. Frågeställning till semistrukturerad intervju

**KMH, Kungliga Musikhögskolan, Stockholm, Sverige**

**Program "Vetenskapsteori och metod" kod: FA2004**

**Forskare: Rodrigo Vasquez Rojas, 2018**

**Intervju till:**

*Namn* \_\_\_\_\_ *Datum* \_\_\_\_\_ *Tid* \_\_\_\_\_

### ***Musikernas bakgrund***

- 1- Hur blev din uppväxt och din barndom?
  - 2- Hur fick du kontakt med musiken?
  - 3- Hur blev du musiker i Sverige?
- 

**Entrevista a**

**Nombre** \_\_\_\_\_ **Fecha** \_\_\_\_\_ **Hora** \_\_\_\_\_

### ***Trayectoria del músico***

- 1- ¿Cómo fue tu crecimiento y tu infancia?
- 2- ¿Cómo se dio el contacto con la música?
- 3- ¿Cómo ha sido tu vida de músico en Suecia?

## Bilaga 2. Dokument om samtycke

### **Consent document**

By signing this form, I agree that the results of this audition and video test will be used anonymously as part of the research of Rodrigo Vasquez Rojas in the "Theory of Science and Scientific Method" research program at the university "Kungliga Musikhögskolan" from Stockholm. The names of the participants are referential (for example, to verify the missing information) and will not be included in any presentation or publication of the results.

Signature: \_\_\_\_\_ Date \_\_\_\_\_

Print name: \_\_\_\_\_

---

### **Documento de consentimiento**

Al firmar este formulario, acepto que los resultados de esta prueba de audición y de video, se utilizarán de forma anónima como parte de la investigación de Rodrigo Vasquez Rojas en el programa de investigación "Teoría de la ciencia y método científico" de la universidad "Kungliga Musikhögskolan" de Estocolmo. Los nombres de los participantes son referenciales (por ejemplo, para verificar la información que falta) y no se incluirán en ninguna presentación o publicación de los resultados.

Firma: \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_

---

### **Samtycke dokument**

Genom att underteckna detta formulär accepterar jag att resultaten av denna lyssningstest och video används anonymt som en del av Rodrigo Vasquez Rojas forskning under programmet "Vetenskapsteori och metod" vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Deltagarnas namn ställs endast för referensändamål (t ex för att kontrollera saknad information) och kommer inte att inkluderas i några presentationer eller publikationer av resultaten.

Namnsteckning: \_\_\_\_\_ Datum \_\_\_\_\_

Namnförtydligande: \_\_\_\_\_