



## **Batátrummor på distans!**

En studie om att studera traditionell musik på distans kontra på plats

**Av Oskar Löfberg**

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik**

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

VT 2018

Författare: *Oskar Löfberg*

Arbetets rubrik: *Batátrummor på distans! En studie i att studera traditionell musik på distans kontra på plats.*

Arbetets titel på engelska: *Batá drumming on a distance. A study in learning traditional music at a distance in comparison with on location.*

Handledare: *Dan Olsson*

Examinator: *Joel Eriksson*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: Batátrummor, Slagverk, Santería, Kuba, Världsmusik, traditionell musik.

I detta arbete undersöker och jämför jag två metoder att lära mig de afrokubanska batátrumornas repertoar från Kuba och analysera hur de olika metoderna gynnar mitt lärande och därmed hur jag lär mig bäst. Distansmetoden innebär att jag arbetar utifrån inspelat och noterat material av John Collin Douglas och gehörsmetoden innebär att jag lär mig musiken på traditionellt vis med lektioner på gehör, på plats på Kuba. I jämförelsen belyser jag de olika för- och nackdelarna med metoderna där båda metoderna har tydliga fördelar, men slutsatsen är att kombinationen av metoderna ger bäst resultat.

## **Innehållsförteckning**

<b>1. Inledning</b>	<b>4</b>
1.1 Min bakgrund	4
1.2 Syfte	5
1.3 Frågeställningar	5
<b>2. Bakgrund</b>	<b>6</b>
2.1 Batátrummor	6
2.2 Santeria	9
2.3 Repertoar	10
<b>3. Material och metod</b>	<b>11</b>
<b>4. Processen</b>	<b>11</b>
4.1 Förarbete i Göteborg	11
4.2 På Kuba - Lektioner	11
4.3 Vidare studier i Sverige	12
<b>5. Jämförelse av materialet/musiken</b>	<b>14</b>
<b>5.1 Generella stilistiska skillnader: Matanzas- Havanna</b>	<b>14</b>
5.1.1 Elegua	15
5.1.2 Ogun (Havanna) - Ochosi del 1 (Matanzas)	16
5.1.3 Ochosi (Havanna)- Ochosi del 2 (Matanzas)	17
<b>6. Jämförelse av metoderna</b>	<b>20</b>
<b>6.1 Rytme och Melodi</b>	<b>20</b>
<b>6.2 Sväng och Sound</b>	<b>22</b>
6.2.1 Sväng	22
6.2.2 Sound	22
<b>6.3 Tempo och Rörelse</b>	<b>24</b>
<b>7. Sammanfattning</b>	<b>25</b>
7.1 Distansmetoden	25
7.2 Gehörsmetoden (på plats)	26
<b>8. Slutdiskussion</b>	<b>27</b>
<b>9. Källförteckning</b>	<b>29</b>
<b>10. Mediabilagor</b>	<b>30</b>

# 1. Inledning

## 1.1 Min bakgrund

Jag kommer från en musikalisk familj med två musiklärare som föräldrar, så musik har alltid funnits tillgänglig och nära mig i olika former under hela min uppväxt. Jag började spela fiol vid sex års ålder och sedan saxofon vid nio, men det var mer något som vi bara gjorde där hemma. Under högstadiet började jag på egen hand leta efter musik och kom in mycket på hårdrock, pop och metal. I samma veva började jag spela trummor, något som också fanns hemma eftersom min pappa är slagverkslärare, och jag förstod snabbt att detta är mitt instrument! Jag kände mig så fri att uttrycka mig och spela vad jag ville, och det var lättare att relatera till den musik jag själv lyssnade på just då jämfört med fiolen eller saxofonen som jag inte kunde höra på någon av skivorna jag brukade lyssna på. Därefter har jag spelat i diverse olika band med allt från hårdrock till pop, rock, jazz, folk och världsmusik och även en hel del elektronisk musik samt studerat både jazz och världsmusik på folkhögskola och musikhögskola.

Jag kom först i kontakt med batárytmer under min tid på Åsa Folkhögskolas musiklinje, där slagverksläraren Thomas Opava skrivit ett arrangemang på batárytmer för en slagverksensemble jag medverkade i. Arrangemanget var tyvärr på congas istället för riktiga batátrummor, men mitt intresse fångades ändå. Jag har sedan letat material och musik för att lära mig mer om dessa trummor. Det här intresset har dels tagit mig till Världsmusikprogrammet vid Högskolan för scen och musik där jag under en tid fokuserat på musik ur afrokubansk tradition och sedan vidare till en resa till Kuba sommaren 2015 där jag tog lektioner i bland annat traditionellt slagverk.

Den afrokubanska slagverkstraditionen är mycket omfattande med flera olika stilar och instrument, alltför mycket att lära sig på bara en resa. Tillbaka i Sverige fortsatte jag därför att lära in en del av batárepertoaren med hjälp av noterade exempel och John Colin Douglas digitala album för att sedan i januari 2018 återvända till Kuba för ytterligare studier. Väl där spelade jag också in videomaterial som används som referensmaterial i denna studie. Trots detta intresse för just batámusik har jag ännu inte utforskat det på djupet eller lärt mig repertoaren, något jag har för avsikt att göra detta läsår inom ramen för den här uppsatsen. Med två olika arbetssätt som metod att närma mig batámusiken har jag reflekterat över hur jag bäst lär mig och det har i sin tur gett inspiration till denna undersökning.

## 1.2 Syfte

Syftet med detta examensarbete är således att utforska och jämföra två metoder att närma mig de afrokubanska batátrumornas repertoar från Kuba, speltekniskt och konstnärligt. Den första metoden är att lära mig material på distans med verktyg såsom noterade exempel och inspelningar, den andra genom att resa till Kuba och studera musiken på traditionellt vis på gehör. Slutligen jämför jag eventuella skillnader i mitt utförande av musiken genom att lyssna på inspelningar av mig själv och analysera hur de olika metoderna gynnar mitt lärande och därmed undersöka hur jag själv lär mig bäst.

## 1.3 Frågeställningar

De centrala frågeställningarna i detta examensarbete är då:

1. Kan jag lära mig traditionell repertoar från andra kulturer på distans?
2. Hur autentiskt eller rätt kan jag tolka musiken utifrån noter och inspelningar innan min Kubaresa?
1. Vad upplever jag för skillnad under processen på hur jag tar till mig musiken beroende på respektive metod?

## 2. Bakgrund

### 2.1 Batátrummor

Batátrummor är en central del för musik inom Santeriareligionen som utövas på Kuba.

Det är en gammal tradition med rötter i nuvarande Nigeria. Musiken spelas på tre timglasformade trummor i tre olika storlekar med två slagytor per trumma och bygger på långa rytmiska arrangemang med mycket call and response samt improvisation mellan trummorna. I ceremonier spelas heliga trummor, batátrummor som enbart initierade slagverkare får spela på. Detta för att dessa trummor besitter *Aña*, dvs själ eller livskraft och anses inom religionen vara levande varelser, som även matas regelbundet. Dessa trummor används enbart i religiösa syften i ceremonier. I andra sammanhang som konserter används sekulära trummor, utan *Aña*, och dessa kan vem som helst spela på.

Traditionella batátrummor stäms ofta med rep, eller läderremmar, i stil med djembetrummor från Västafrika. Moderna versioner med stämmekänik av metall är numera väldigt vanliga i sammanhang som inte är ceremonier. I ceremoniella sammanhang däremot får trummorna inte vara i kontakt med metall.

På bilden nedan ser ni ett set batátrummor från Matanzas, Kuba. De är konstruerade på traditionellt vis med repstämning och getskinn. Designen och tillverkningsprocessen är identisk med ceremoniella trummor, men dessa är utan *Aña* och kan spelas utanför ceremonier.



*Bild 1.* Batátrummor med repstämning. (fotografi av författaren)

Här nedan är två exempel på ett modernt batáset med stämmekänik av metall, och ett set med Cajonbatás dvs trummor med träsidor istället för getskinn, som en peruansk cajón<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Slagverksinstrument från Perú i form av en trälåda med ett tunnare lock som membran istället för trumskinn.



*Bild 2.* Batátrummor med stämmekänik av metall. (fotografi av författaren)



*Bild 3.* Cajónbatás. (fotografi av författaren)



Man sitter ner och spelar trummorna som ligger över knäna, med en hand på vardera trumskinn. Sidan med den mindre slagytan kallas *cha* och spelas med en teknik som kallas slapp, slaget är kort och högt i tonhöjd. Den större sidan kallas boca (spanska för mun) och spelas med ett öppet slag eller dämpat slag, det öppna slaget har en väldigt ren, tydlig ton och det dämpade slaget är torrt utan efterklang. Tillsammans skapar de tre trummornas öppna slag en form av melodi eller konversation mellan trummorna, medan chasidorna skapar en form av ackompanjerande ostinato. Lýa är den största trumman med lead- och solistisk funktion, Itótele är den mellersta trumman som svarar på Lýans konversationer och Okónkolo är den minsta trumman, som oftast håller en ackompanjerande grundrytm.

## 2.2 Santería

Santería eller Regla de Ochá är en religion som utövas främst av den afrokubanska befolkningen på Kuba, men som också är spridd utanför Kubas gränser. Den är nära släkt med t.ex. Voudú på Haiti eller Candomblé i Brasilien. Santería har sitt ursprung i Yoruba som var ett kungadöme som låg i nuvarande Nigeria och kom via kolonialiseringen och slavhandeln till Kuba från 1500-talet ända fram till 1866 då slaveri blev förbjudet. På Kuba influerades Yorubareligionen av andra religioner, främst katolicismen, men musiken tros ha förblivit mer eller mindre intakt i exilen på Kuba.

Inom Santería finns det flera orishas eller santos (det gudomliga inom Santería) som tillbes, sjungs och spelas för. De har olika betydelser och representerar olika element i världen, och de flesta har motsvarigheter inom Voudú på Haiti, t.ex. Elegua från Santería som motsvaras av Legba inom Voudú.

Inom religionen sägs det finnas hundratals orishas. Orishas brukar liknas vid Katolska helgon och spelas, sjungs och dansas till under santeriaceremonier. Det finns olika steg i initiationen som skulle kunna liknas vid kristendomens dop och konfirmation. Den första av dessa steg, motsvarande ett dop kallas att ta emot los guerreros (spanska för krigarna). Los guerreros syftar främst på de tre krigarorishorna Elegua, Ogún och Ochosi. Motsvarande konfirmationen kallas att göra santo vilket är en längre process som tar 7 dagar och representerar en pånyttfödelse. En fullinvigd santero får sig tilldelat ett orisha av sina gudföräldrar som de sedan ska följa, livet ut. Många detaljer kring initiationsprocesserna är hemliga för oinvigda.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Detta avsnitt om *Santería* bygger på text från: Eugenio Matibag, *Afro Cuban Religious Experiene*, Katherine J Hagedorn, *Divine Utterances: The performance of afro-cuban Santería* tillsammans med konversationer och berättelser från min tid på Kuba.

## 2.3 Repertoar

Repertoaren brukar delas in i två delar; *Oru Seco* - religös musik som spelas på Santeriaceremonier med bara batátrummor och *Oru Cantado* - andra delen av ceremonin där batátrumorna ackompanjerar sång.

Det kan närmast likna en kristen mässa, med sång och slagverksstycken för ett tiotal orishas eller santos. Ett stycke eller rytm i denna repertoar kallas toque från spanskans *tocar* vilket betyder att spela. Vilka toques som spelas på en ceremoni varierar beroende på i vilken region man befinner sig, och till vilket eller vilka orishas som ceremonien anordnas för. När jag studerade *Oru Seco* i Matanzas fick jag berättat för mig att följande 14 orishas eller santos spelas för under en ceremoni i Matanzas: Elegua, Ogún, Inlé, Ochosi, Babalú Ayé, Orula, Agayú, Changó, Obatála, Yewa, Obba, Oya, Ochun och Yemayá.

Olika orishas representerar olika saker; tex representerar Elegua ödet, han som öppnar vägen och är budbäraren åt de andra orishorna, därför spelas det alltid först till Elegua i både *Oru Seco* och *Oru Cantado*. Ett annat exempel är Babalú Ayé som representerar sjukdom och som av vissa ibland inte kallas för sitt riktiga namn utan istället för sin motsvarighet inom katolicismen San Lázaro, av rädsla för att bara namnet ska dra till sig sjukdom.<sup>3</sup> Ytterligare ett exempel är Yemaya som representerar havet och moderskap.

Batátrumornas roll i ceremonien är att kalla ner dessa orishas till jorden, vilket är möjligt genom den heliga livskraft, *Aña* som finns inom trummorna. Slagverkarna kan projicera *Aña* till ceremonin genom musiken.

---

<sup>3</sup> Matibag, *Afro Cuban Religious Experiene*.

### 3. Material och metod

För att kunna svara på forskningsfrågorna ovan kommer jag att spela in mig själv (tillsammans med andra) före min resa, under resan och till sist tillbaka i Göteborg. Jag kommer göra en inspelning i december med en slagverkstrio i Göteborg, och sedan göra en ny inspelning i januari på Kuba med musiker där som referens. Slutligen gör jag en tredje inspelning i Göteborg med samma trio som jag spelat med på första inspelningen. Dessa inspelningar tillsammans med diskussion kommer sedan lägga grund för min analys.

**Oru Secon** som repertoar är väldigt lång, och att jämföra två hela cykler (en inspelad Sverige och en från Kuba) skulle vara för stort för att sammanfatta i detta självständiga arbete. I slutet av november 2017 filmade jag min dåvarande slagverkstrio när vi spelade igenom Elegua, Ogun och Ochosi (de tre första orishas man spelar till i *Oro Secon*), och därför väljer jag att jämföra dessa tre toques inom ramarna för detta arbete.

### 4. Processen

#### 4.1 Förarbete i Göteborg

Jag började under hösten att studera *Oru Secon* via material noterat och inspelat av John Colin Douglas.<sup>4</sup> Materialet är ett set med ett digitalt album med hela *Oru Secon* inspelat i USA och tillhörande noter till inspelningen. Notationen är väldigt omfattande rent rytmiskt, och ger en översiktlig bild över skelettrytmerna och de olika slagtyperna.

Detta material gjorde det möjligt för mig att lyssna och följa med i de noterade exemplen och även spela med. Jag utgick från dessa när jag sedan repade med min slagverkstrio, i slutet på november kunde vi nästan ta oss igenom från Elegua till Ogun och slutligen Ochosi utantill.

#### 4.2 På Kuba - Lektioner

Jag reste till Kuba under perioden 3 januari till 18 januari 2018. Från och med den 6:e januari började jag med dagliga lektioner på 2-3 timmar med mina lärare Puchito och Orlando, båda välkända och respekterade slagverkare inom traditionen och till vardags slagverkare i gruppen AfroCuba de Matanzas.

Jag hade nosat lite lätt på att spela batámusik i Matanzas 2,5 år tidigare när jag besökte Kuba för första gången. Även då tog jag lektioner med Puchito och Orlando, men då var lektionerna mer som ett smörgåsbord och vi testade lite av alla stilarna som spelades i

---

<sup>4</sup> Från gruppen Grupo Olubata.

Matanzas, bl.a. palo, tre olika sorters rumba, bembé, abakwa, arará och batá. Denna studieresa ville jag fokusera på en stil, vilket blev batá.

Vi började traditionsenligt med att jag spelade Okonkoló, Puchito spelade Itótele och Orlando ledde lektionen och spelade lead på Lyá. Vi började från toppen av *Oru Secon* med Elegua och sedan vidare till Ogun, Inlé och Ochosi. Så fortsatte vi under fem dagar tills vi gått igenom alla 14 toques av *Oru Secon*. Undervisningen gick till så att Orlando eller Puchito förklarade/spelade min första del/ostinato för varje del, sedan slog Orlando in rytmen på Lyá för att signalera åt oss andra att börja spela. Detta utan inräkning eller pulsangivelse.

I början filmade jag alla lektionerna för att få tydlig ljud- och bildupptagning på alla de olika rytmerna. Från början var tanken att enbart använda videomaterialet senare för dokumentation och som referensmaterial när jag var tillbaka i Sverige, men jag märkte att det blev ett väldigt kraftfullt pedagogiskt verktyg för mig på plats i Kuba. Lektionerna var långa och intensiva, och 14 toques med allt från 2-8 olika delar per arrangemang är också mycket information att memorera under bara en 12-dagars period. Ibland när det var rätt enligt mina lärare, utan att jag kände att jag hunnit rota musiken eller rytmen mot pulsen, så var inspelningarna till stor hjälp för att i lugn och ro kunna repetera och dissekera musiken. Detta bidrog till att jag kunde memorera större delen av repertoaren under en relativt kort period.

Efter 5 dagar anslöt sig en till elev från Kanada under namnet Nathan till lektionerna. Vi hade båda en liknande bakgrund som batterister och slagverkare. Nathan hade rest till Matanzas flera gånger tidigare och höll på att studera den mellersta trumman, Itótele. Detta passade väldigt bra i tiden, så vi beslöt oss att ta lektioner ihop. Detta gav mig möjlighet att intensivt få repetera repertoaren på Okónkolo. Medan Nathan fokuserade på konversationerna mellan Itótele och Lyá kunde jag fokusera på att memorera alla mina delar, jobba på teknik och sound och bli allmänt säkrare på mina delar. Samtidigt fick jag en inblick i hur Itótele lärs ut och kunde mer och mer reflektera och lyssna på detaljer som samspel, dynamik, sound, intensitet, timing och melodi mellan trummorna.

Slutligen spenderade jag de 3 sista dagarna med att känna på de första 4 arrangemangen till Elegua, Ogún, Inlé och Ochosi på Itotelé för att få en idé om hur tekniken skiljer sig från Okónkolo och hur trumman svarar/konverserar med Lyán.

### 4.3 Vidare studier i Sverige

När jag åkte till Kuba hade jag idén att jag skulle lära mig så mycket som möjligt på samtliga trummor så att jag sedan själv skulle kunde lära ut rytmerna till mina ensemblekamrater på gehör. I verkligheten blev det här lite svårare, repertoaren var mycket

omfattande, och större delen av mina lektioner på Kuba, förutom de två sista, studerade jag endast Okónkolo. Så väl tillbaka i Sverige fick en hel del tid gå till att plankva vad mina lärare spelade på de olika trummorna. På ett sätt var jag tillbaka där jag var under hösten, men å andra sidan hade jag nu aktivt bekantat mig med repertoaren och spelat igenom den flera gånger, så det blev betydligt lättare att skilja på ostinatton, konversationer och improvisation inom ramarna för rytmerna.

Här märkte jag en tydlig fördel med att nyttja båda metoderna; genom att internalisera, sjunga och spela rytmerna och sedan notera rytmerna i Sibelius. När det var dags för mig att instruera min ensemble så användes både gehörs- och notationsmetoden flitigt. Jag märkte att mina ensemblekamrater, liksom jag själv, uppskattade den visuella överblicken genom noterna, men denna gången fungerade notbilden mer som en guide än regel. Jag tog inspiration från mina kubanska lärare och fokuserade mycket på just gehörsutläring. Noten fanns, men jag försökte få gruppen att först spela sina första ostinatton helt på gehör, för att sedan referera till notbilden för djupare förståelse om rytmens förhållande till pulsen, och fokus hamnade mer på att skapa en melodi mellan trummorna, än att spela en specifik rytm eller arrangemang. Jag kunde genom teknik också dela med mig av samma material som jag själv lärt mig på Kuba genom att visa mina egna inspelade videoklipp från lektionerna.

## 5. Jämförelse av materialet/musiken

I Sverige utgick jag från John Collin Douglas material och jag spenderade tiden under hösten med att lära mig och interpretera de noterade toques för Elegua, Ogún och Ochosi som enligt min dåvarande förståelse var de 3 första Orishas att spela till under en Oro seco. Väl i Matanzas, Kuba, upptäckte jag flera skillnader mellan Collins material och hur jag fick rytmerna demonstrerade för mig i Matanzas. De brukade säga Matanzas style och Havanna style, och kort och gott var materialet jag hade att tillgå i Sverige i Havanna style. Lite på samma sätt som vi i Sverige har olika sätt att spela vissa låtar i olika regioner så skiljer sig också folkmusiken från region till region i Kuba.

Detta var det första konkreta exemplet på skillnader mellan mina metoder; på distans är det mycket svårare att avgöra vad som är stilistiskt för en viss region än att faktiskt resa dit och bevittna de stilistiska skillnaderna personligen.

### 5.1 Generella stilistiska skillnader: Matanzas- Havanna

I stora drag hade jag fått med mig väldigt mycket av musiken via mina distansstudier, men aspekter som tempo, tempoökningar, sväng och improvisation skilde sig. Även intention och samspel mellan trummorna utöver vilken trumma som spelar var varierar. Den största skillnaden jag upptäckte var dock ordningen som de olika toques spelades i, och vad vissa toques kallades.

I Havanna spelas Elegua, följt av Ogún och sedan Ochosi. Men i Matanzas spelar de till Elegua med en extra del följt av Ogún fast med annan rytm följt av Inlé och sedan Oshosi.

Elegua, som i havannastil är en 12/8, är mer eller mindre densamma i Matanzas, men i Matanzas spelar de en extra del i slutet som är 16-dels underdelad. För Ogún har de en helt annan rytm i Matanzas, och sedan spelar de till Inlé innan Ochosi. Ochosi i Matanzas börjar med en annan rytm, som är identisk med hur man spelar till Ogún i Havanna. Övergången mellan rytmerna är densamma i båda stilarna, alltså ligger skillnaden i vad de kallar toquen, och inte vad som faktiskt spelas. Man skulle kunna säga att de dragit gränsen för var en toque börjar och den andra slutar på olika manér.

Med dessa formskillnader och var i ordningen dessa 3 toques kommer, så väljer jag därför att fokusera på de stilistiska skillnaderna mellan Havanna stil och Matanzas stil med Elegua, Ogún (mot första delen av Ochosi i Matanzas stil) och Ochosi som exempel.

### 5.1.1 Elegua

This dancer represented Eleguá, the first of the warrior deities of Santería, the guardian of the crossroads, the first prichard to be consulted before speaking with the other orichas.<sup>5</sup>

Den stora övergripande skillnaden i denna toque tycker jag är intensiviteten; i Matanzas stil uppfattar jag rytmen som luftigare, det är mindre spökslag<sup>6</sup> och dämpade slag, men melodin förblir densamma, se bifogade notexempel nedan.

\* Första delen av Elegua i havanna- respektive matanzastil:

mv. 1 - (usually played many times with lots of improvisation)

Ex 1. Toque till Elegua i havannastil.<sup>7</sup>

Ex 2. Toque till Elegua i matanzastil.<sup>8</sup>

Rent tekniskt är stämmorna mer spartanska och enkla i Matanzas, man kan tycka att det borde göra det lättare att spela, men jag upplevde det faktiskt tvärtom; med färre slag måste tidsflödet i musiken internaliseras istället för att spelas, och dessa spökslag eller dämpade slag som spelas i Havanna tycker jag fungerar bra som stöd i tidsflödet och underlättar att spela i stadig time. Matanzas versionen blir tyngre, men med starkare melodi, och underdelningen spelas mer mellan trummorna än individuellt.

<sup>5</sup> Hagedorn, Divine utterances, sid 50

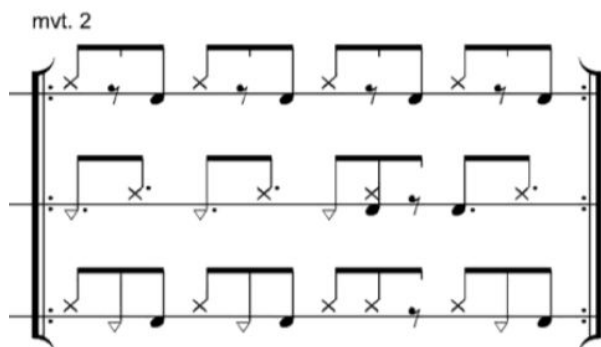
<sup>6</sup> Icke accentuerade stöds slag, från engelskans ghost note.

<sup>7</sup> Douglas, *Oru Seco vol. 1-Play Along set*.

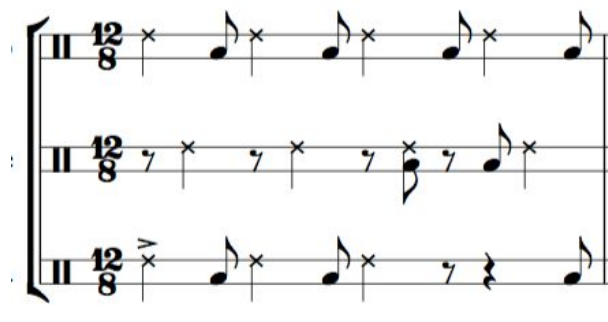
<sup>8</sup> Notexempel skrivet av författaren.

I nästa exempel nedan ser vi andra ostinatot i toquen. Även här ser man tydligt hur Matanzastil är betydligt luftigare, men melodin blir densamma.

\* *Andra ostinato i Elegua i havanna- respektive matanzastil:*



Ex 3. Toque till Elegúa i havannastil<sup>9</sup>



Ex 4. Toque till Elegúa i matanzastil<sup>10</sup>

### 5.1.2 Ogun (Havanna) - Ochosi del 1 (Matanzas)

This dance was Ogún, the second of the Santería warrior deities, friend of Eleguá, oricha of weapons and war, he whose force makes things work, perpetrator of atrocious crimes and sufferer of harsh, self-imposed penalties.<sup>11</sup>

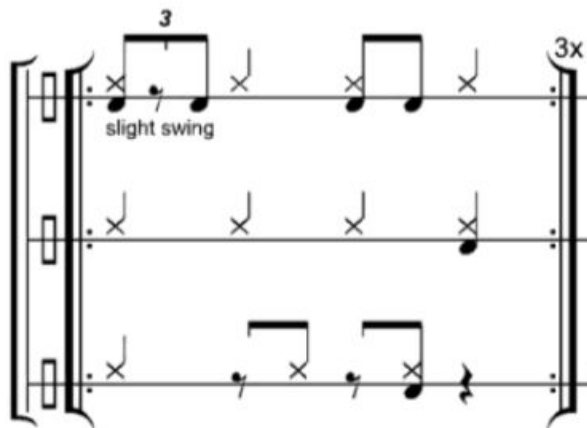
I Ogun, eller Ochosi beroende på stil så är grunden nästan densamma. Utöver de uppenbara skillnaderna som ses i notexemplen nedan där Okónkolo är mer baserad kring två och fyra i Matanzas, samt att det är lite mer synkoperad rytm i Lýa så tycker jag största skillnaden är samspelet mellan trummorna. I havannastil så finns det några olika passager som rytmen går igenom, med fokus på Lýan som varierar och improviserar kring temat, nästan helt utan konversation med Itotelé. Men i Matanzas så interagerar Itotelé lite mer, om än enkla korta svar så finns där ändå en konversation.

<sup>9</sup> Douglas, *Oru Seco vol.1-Play Along set*.

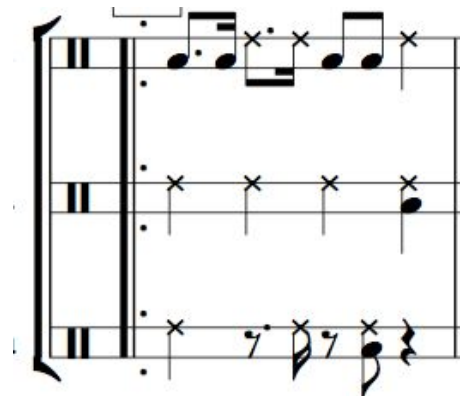
<sup>10</sup> Notexempel skrivet av författaren.

<sup>11</sup> Hagedorn, *Divine utterances*, sid 50





Ex 5. Toque till Ogún i havannastil<sup>12</sup>



Exl 6. Toque till Ochosi i matanzastil<sup>13</sup>

### 5.1.3 Ochosi (Havanna)- Ochosi del 2 (Matanzas)

Ochosi tycker jag är ett utmärkt exempel att lyfta fram stiltypiska skillnader mellan Matanzas och Havanna. Även här är Matanzas versionen lite *luftigare*, och lämnar mer plats för melodin som skapas av de öppna slagen i toquen, t.ex. spelar Okónkolo i Matanzas ett betydligt enklare ostinato bestående av 8 delar spelat hand till hand på *Boca* dvs det lägre stämnda skinnet med öppen ton och *cha* (det högre stämnda skinnet med slapslag) jämfört med Havanna där Okónkolo har flera variationer under rytmens gång. I Matanzas kommer första bytet för Okónkolo först i den 4:e passagen. En annan anmärkningsvärd skillnad är hur den synkoperade svarsrytmen i *Itótele*, noterad i rytmen, andra takten nedan, kommer just varannan takt som en återkommande del i ostinatot i Havanna, medan den i Matanzas endast spelas en gång som en kommentar varje gång *Lya* återgår till grundrytmen.

\* Första delen av Ochosi (Havanna), andra delen Ochosi (Matanzas):

<sup>12</sup> Douglas, *Oru Seco vol.1-Play Along set*.

<sup>13</sup> Notexempel skrivet av författaren.

Ochosi mvt. 1

Ex 7. Toque till Ochosi i havannastil<sup>14</sup>

**C** 3rd road

Ex 8. Toque till Ochosi i matanzastil<sup>15</sup>

Det kanske tydligaste exemplet på en *lugnare* spelstil i Matanzas anser jag man finner i den tredje passagen av Ochosi. Lya slår in till en synkoperad passage där Lyá spelar en

<sup>14</sup> Douglas, *Oru Seco vol.1-Play Along set.*

<sup>15</sup> Notexempel skrivet av författaren.

förskjuten 3-gruppering mot Itotelén som spelar 16-dels synkoper hela vägen. I Havanna spelas varje 16-delssynkop med paus på varje rak åttondel, vilken ger känslan av ett 16-dels förskjutet åttondelsflöde. Men i Matanzas spelas bara 16-delssynkop in till varje pulslag, subjektivt så upplever jag detta som lika effektivt, men med mer dragning i rytmen eftersom varje enskilt slag i rytmen får mer plats.

\* Tredje delen Ocho si Havanna, Matanzas:

The image shows a musical score for three staves, labeled 'mvt. 3'. The top staff contains a sequence of four quarter notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The middle staff contains a sequence of four groups of eighth notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The bottom staff contains a sequence of four groups of eighth notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The notation is enclosed in a large bracket on the left and right sides.

Ex 9. Toque till Ocho si i havannastil<sup>16</sup>

The image shows a musical score for three staves, labeled '63 4th Road'. The top staff is labeled 'Okó.' and contains a sequence of four groups of eighth notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The middle staff is labeled 'Itó.' and contains a sequence of four groups of eighth notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The bottom staff is labeled 'Iyá' and contains a sequence of four groups of eighth notes, each with an 'x' above it, indicating a syncopated rhythm. The notation is enclosed in a large bracket on the left and right sides.

Ex 10. Toque till Ocho si i matanzastil<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Douglas, *Oru Seco vol.1-Play Along set.*

<sup>17</sup> Notexempel skrivet av författaren.

## 6. Jämförelse av metoderna

Inom ramarna för detta arbete undersöker jag olika aspekter av musiken och hur och hur bra det förmedlades via respektive metod. Jag kommer utgå från följande aspekter:

- Rytmm och melodi
- Sväng och sound
- Tempo och rörelse.

### 6.1 Rytmm och Melodi

Rytmm i slagverksmusik är kanske självklart en vital och central roll i musiken, men kan förmedlas och förklaras på olika sätt. När jag under hösten utgick från mina noterade exempel av John Collin Douglas med tillhörande inspelningar tyckte jag att notationen var till väldigt stor hjälp för att förstå rytmen. Det är ofta polyrytmiska element i musiken och med en tydlig och översiktlig notbild var det lätt att se sambandet mellan de olika slagverksstämmorna, t.ex. hur *cha*-sidorna ofta går omlott och tillsammans skapar ett jämnt underdelningsflöde som helhet, fast varje individuell stämma spelar ganska brutna och synkoperade rytmer i triol- eller sextondelsunderdelning. Med dessa synkoperade och brutna rytmer hjälpte notbilden mig att se sambandet och förhållandet till pulsen för varje stämma, vilket jag tyckte var svårt att förstå när jag enbart lyssnade på de inspelade exemplen.

På plats i Matanzas skedde all utläring på gehör. Mina rytmer på Okónkolo fick jag antingen demonstrerade genom att min lärare spelade eller sjöng rytmen för mig. Detta var dock oftast utan inräkning eller pulsantydning, så även om jag fysiskt kunde spela mönstret jag fick visat för mig, så kände jag att jag saknade relation till puls och form i takten. På Okónkolo så återkommer vissa mönster, ostinatot i större delen av Eleguá brukas t.ex. sjungas som *Kiii-la, kii-la* osv. Det syftar på ett ostinato i 12/8 där den öppna tonen *kii* spelas på upptakt till pulsen och slap-slaget *la* kommer på pulsslaget. Däremot börjar trummorna nästan alltid med ett öppet slag, och då börjar ostinatot på upptakt. I ett annat exempel till toquen för Chango så spelas en rytm som låter identisk med *Kii-la*, men där den öppna tonen ligger på pulsslaget, och slap-slaget på synkop på nästkommande triol, se noterade exemplet nedan:



Ex 11. Okónkolo till Elegua och Chango<sup>18</sup>

Detta orsakade, som kanske väntat, förvirring för min del, och förhållande mellan ostinato blev mer abstrakt. Ibland kunde jag fråga "Dónde esta el tiempo?" (sp. Var är tempot/pulsen?) och kunde då få en kort pulsangivelse via fotstamp, men i snabba tempon var det inte alltid tillräckligt som referens. I vissa rytmer kunde jag spela mitt ostinato i flera minuter tills vi gick in i en ny passage med nya variationer i Itotelé och Lya varpå mitt ostinato kändes helt annorlunda och jag började då ifrågasätta var pulsen egentligen låg.

Eftersom jag inte hade en tydlig relation till pulsen fick jag istället lyssna extra noga och försöka hitta min plats i det melodiösa flödet mellan trummorna. Lite som kuggar på ett kugghjul; hjulen är runda och har ingen tydlig början eller slut, men kuggarna måste passa ihop och hjulen måste snurra tillsammans i tempo. Jag lärde mig de olika delarna som många melodispelare lär sig melodier, jag tänkte toner och fraser istället för rytm, och kunde på detta sätt lätt memorera och återge delar just för att jag memorerade dem som melodier. Detta sätt att se och behandla fraserna som just melodier och inte bara *grooves* förklarar också styckenas ibland oregelbundna form och synkoperade rytm. Jämfört med distansstudierna i Sverige då jag ofta kände att jag blev låst vid notbilden och inte fick fram variationerna i det melodiska i musiken då rytmen fortfarande var snarlik så fungerade gehörsmetoden bättre. Det är också lättare att snabbt förstå cuer och calls till övergångar och nya passager med ett meloditänk. Detta är som sagt vanligt för melodispelare, och jag är själv van att lära mig melodier och former på gehör, men inte när det kommer till renodlad slagverksmusik, då brukar rytmen alltid vara det mest centrala.

## 6.2 Sväng och Sound

---

<sup>18</sup> Notexempel av författaren.

### 6.2.1 Sväng

Ett sväng eller hur något svänger kan vara ett abstrakt begrepp, i detta arbete använder jag mig av sväng som ett verb, dvs. hur något svänger. Är det rakt, eller trioliserat, shuffle, swing eller någonstans mittemellan? För att generalisera så använder jag begreppet sväng för att beskriva underdelningen mellan pulsslagen och avståndet eller förhållandet mellan olika slag och toner. Och i just detta avsnitt vill jag gå in på hur jag fick svänget presenterat för mig och uppfattade det via respektive metod.

Via distansmetoden fick jag som tidigare nämnt en väldigt visuell överblick av musiken, underdelningsskiften, tydliga metriska variationer och motrytmer som två mot tre eller tre mot fyra är ganska lätta att uppfatta. När jag tyckte det var svårt att vara säker på om jag tolkade notbilden rätt kunde jag referera till de tillhörande inspelningarna och försöka efterlikna de sound och sväng som spelades på skivan. Men här saknade jag ändå tydligt referensmaterial. På Kuba tedde sig detta annorlunda. Där framkom nyanser tydligare, hur Lýan ibland hängde mer i vissa rytmer, hur Itótele varken spelar punkterade åttondelar eller trioler, utan någonstans mittemellan och hur Okónkolo verkade som motor i det hela, driver hela maskineriet framåt. Alla dessa är aspekter som är svåra att återge i notskrift, men ganska lätta att uppfatta på gehör.

### 6.2.2 Sound

Nästa stora aspekt i detta avsnitt är sound, ett lånord från engelskan, som jag tycker säger mer än svenskans ljud, då det även syftar på klang, timber och karaktär på ljudet. Sound är även det en väldigt abstrakt term, men som ändå är väldigt viktigt för karaktären av musiken. Via distansmetoden fick jag en grundläggande idé över soundidealen inom genren. Via notbilden förstod jag att det fanns minst 3 slag per trumma; öppet, dämpat på det större skinnet, och slapslag på det mindre skinnet. Via inspelningarna fick jag en idé över tonhöjd på trummorna och försökte efterlikna detta så gott jag kunde. När jag sedan kom till Kuba var en av mina första reaktioner kring musiken relaterat till sound; mina lärare Orlando och Puchito hade ett enormt stort och starkt klingande sound. De öppna slagen var som långa djupa toner, de dämpade slagen som jag hade uppfattat mer som spökslag, var lika starka och djupa som det öppna, men med en torrare karaktär och kort efterklang. Slapparna var skarpa, men även där fanns det stora nyanser med accentuerade slappar som antydde till quer eller calls, och volymsvaga, lätta slappar som en del av ordinarie ostinato.

Jag förstod nu att sound var en betydligt större aspekt och vital del i batámusiken än vad jag först hade trott. T.ex så använde min lärare en specialteknik när han spelade Lýá, där han slår till *cha*-sidan med bara ett finger, och får en hög öppen ton på det lilla skinnet, liknande ett accentuerat öppet slag på en bongo<sup>19</sup>. Detta sound bidrog mycket till melodin

---

<sup>19</sup> Trumma som används i mycket kubansk son- och changüi.

mellan trummorna och fick vissa delar att låta som om 4 trummor spelades istället för 3. En annan tydlig sound-tillhörande observation är hur flammor<sup>20</sup> spelas från slaget istället för in till slaget. Alltså, i västerländsk slagverkstradition spelas ofta flammen med ett tap-slag inför accenten men på batá så spelas accenten alltid på bocan (det större skinnet) med öppen ton och sedan följt av tappen som en slapp på cha-sidan, detta var något jag inte fick med mig från mina distansstudier, och inte heller lyckades höra på inspelningarna, men jag upplever att det gör en väldigt stor skillnad för soundet och melodin i stort!

Jag tror att de flesta kan instämma i att det är en helt annan upplevelse att lyssna och uppleva levande musik i ett konsertsammanhang och infinna sig i samma rum som musikerna som spelar. Det kan bero på mycket, energi som projiceras på fler vägar än bara ljud eller just ljud som inte tas upp på inspelningen. Ljud är svängningar i luften och hur vi uppfattar dessa svängningar påverkas av flera aspekter t.ex. miljö. Genom att då befinna sig i samma rum och luft som musiken så borde ju bara det resultera i att vi kommer uppleva den här musiken annorlunda, eftersom vi nu träffas av och befinner oss i samma luft som musikinstrumenten sätter i svängning. Jag har vid flera tillfällen blivit tagen och fått en stark upplevelse av musik i konsertsammanhang som jag tidigare lyssnat på från en inspelning utan några som helst starkare upplevelser. Batátrummor är inget undantag och beskrivs ofta som väldigt fysiskt kraftfullt med medryckande rytm och ”talande sound”. I sin bok *Divine Utterances* skriver Katherine J. Hagedorn så här om sin första upplevelse av batámusik:

From the moment the drummers struck their instruments, I was stunned. Each delicate stroke seemed to hit my solar plexus, and I was immediately embarrassed lest anyone guess how intimately I was experiencing the sound. I could not breathe normally, because the sound produces by the hands of the drummers on the six drum heads were tickeling my internal organs.<sup>21</sup>

Och här tycker jag sound och sväng möts, med tonala instrument behöver man oftast både starta och stoppa tonerna, rytm är mer än anslag, det är också tonlängd. Aspekter som man först kan tänka inte finns med i ekvationen i slagverksmusik, men kanske i själva verket gör det, men sällan är något som belyses då skillnaderna kan tyckas små. Men genom att överdriva accenter, jobba med flammor och andra sound så kan man göra stora skillnader i hur fraseringen upplevs och därmed påverka svänget. Detta är något som jag inte hade bearbetat eller tänkt på om jag inte tagit gehörsbaserade lektioner.

---

<sup>20</sup> Trumslag då båda händerna slår an nästan samtidigt strax efter varandra och skapar ett tjockare och längre ljudande slag

<sup>21</sup> Sida 2 i *Divine Utterances*.

### 6.3 Tempo och Rörelse

Tempo är, i den traditionen jag kommer ifrån, något konstant, något metriskt som ska följas. Idén om bra time<sup>22</sup>-känsla eller att vara tight har alltid varit en central del i mina mål och i mitt eget övande för att bli en bättre och mer kompetent trum- och slagverkare. Det har i perioder gått i sådana extremer, så när jag räknat in och startat en låt för snabbt eller långsamt har jag tvingat mig själv att hålla tempot, just för att min idé och resonemang kring tempo är att det ska vara fast och orubbat. Detta är kanske inte alltid jättesmart, och inte det mest musikaliska av idéer. Olika låtar, stycken och groove kan passa bättre i vissa tempon, det kan också påverka medmusiker, artister och dansare som inte kan utföra sina uppgifter efter bästa förmåga i fel tempo.

Med distansmetoden gick jag in för att öva såsom jag brukade öva, dvs med målet att vara metriskt tight, hålla ett konstant tempo och inte glida för mycket upp och ner i tempo. Ofta övade jag själv till metronom, något som är bra för att förankra sig till pulsen och spela jämnt men kanske också bidrar till ett mer maskinellt tidsflöde. I de noterande exemplen står det här och där instruktioner i stil med slightly slower, slightly faster och dessa instruktioner försökte jag följa så gott jag kunde, och referenslyssnade på inspelningarna för att få en idé om hur stora temposkillnaderna var frågan om. Trots detta blev jag ändå förvånad över till vilka extrema kontraster, men ändå väldigt precisa dessa temposkillnaderna faktiskt skedde på Kuba. Många av rytmerna började långsammare än vad jag uppfattat och stegrade gradvis i tempo till väldigt specifika punkter. Jag blev alltid lika imponerad över hur kontrollerat slagverkarna gradvis tog upp tempot för att landa i rätt tempo till nästa passage eller del i toquen. När jag själv övade med min slagverksensemble i Göteborg under hösten tyckte jag att det var svårt att få ensemblen att gemensamt finna riktning och hur långt vi kollektivt skulle ta tempoökningarna. På Kuba fick jag klart för mig att detta sköttes av trummornas olika roller, tex. är det oftast Okónkolons roll att driva på tempot, just för att den oftast har det enklaste och mest regelbundna ostinatot, ibland är det också Itótelens uppgift att driva på tempot, eller så är det en gemensam uppgift.

Rörelsen i musiken och intentionen från de olika slagverkarna i ensemblen spelar också stor roll. Under en lektion i Matanzas var vi två studenter som tillsammans skulle lära oss toquen till Yemaya, jag spelade Okónkolo och min kamrat Nathan spelade Itótele med vår lärare Orlando på Lýa. Under en passage ska vi på en cue från Lýa gradvis öka tempot bit för bit till ett visst tempo där Lýa improviserar kring vissa teman, sedan sker ytterligare en gradvis tempoökning till nästa nivå osv. Här hade vi stora problem att hitta gemensam riktning och vara tighta i accelerandot. Orlando förklarade att Okónkolo och Itótele här hade gemensamt

---

<sup>22</sup> Från engelskans "time" syftar på tidsflöde, att "ha bra time-känsla" innebär att ha en god förmåga att hålla ett jämnt tempo.



ansvar att öka tempot och samtidigt hålla en stadig grund för Lýan att improvisera över. ”Om ni inte gör det, då kan inte jag göra mitt jobb; att kalla ner Yemaya till jorden!”, sade Orlando, och syftade då på funktionen av denna passage i en Santeria ceremoni.

Vidare förklarade Orlando att det var Okónkolos uppgift att driva tempot framåt, men genom att följa Itóteles intention, dvs hur framåt Itótelespelaren är i sin frasering. Okónkolon följer och tolkar hur mycket tempot ska ökas.

## 7. Sammanfattning

### 7.1 Distansmetoden

Båda metoderna kan tyckas ha uppenbara för- och nackdelar, men vissa aspekter hade jag inte tagit in i beräkning.

Noterna jag använde under hösten är mycket detaljerade med många variationer och kommentarer nedtecknade. De är noterade som de är spelade på den tillhörande skivan, det var med andra ord ganska lätt att lyssna, följa med i de noterade exemplen och snabbt få en både visuell och ljudande överblick av musiken. Med beskrivningar som slight swing och markeringar vad som är ett call och vad som är ett response så formas också en bild över mer musikaliska aspekter. Att kunna läsa och se var de olika trummornas slag sammanfaller med varandra underlättade mycket i ensemblesammanhang. Det underlättade också att relatera rytm och melodi mellan trummorna till pulsen, något som när jag i början endast lyssnade på inspelningarna knappt kunde hitta. Det blev emellertid enklare med tiden att känna igen mer typiska fraser och ostinatton och dess förhållande till pulsen ju mer exempel jag arbetade igenom, samband och stiltypiska mönster återkommer, de olika trummornas roll lyser igenom och kan bli en guide över hur rytmen sitter ihop. T.ex så spelar Okónkolo ofta puls eller markerar claverytm, Itotelé spelar ofta mellan slagen, och Lýan leder, och pratar.

Notbilden är tydlig, men ibland förenklad. Denna kombination ledde till att jag ofta lyssnade med ögonen och spelade mer efter noterna än på gehör. Detta leder naturligtvis till att aspekter som tempo, nyanser, dynamik, driv och swing blir mer abstrakta och svårare att ta till sig. Det är också svårare att fånga dessa aspekter inom en notbild, då jag inte är tillräckligt bekant med genrejargongen och resultatet från min första inspelning kan rentav uppfattas som statiskt.

I ensemblespel var noterna en bra hjälp till en början, och min roll som bandleddare blev mer lätt driven med tydligt material att utgå ifrån. Som tidigare nämnt tyckte jag att det blev lättare att hitta ett flöde tillsammans mellan trummorna genom att ha en såpass visuell bild av hur rytmen satt ihop. Däremot upplevde jag att det kan ha varit på bekostnad av samspelet; mina spelkamrater blev lätt låsta vid notbilden och lade räknade takter istället för att lyssna på leadstämman som ska leda ensemblen framåt i arrangemanget.

## 7.2 Gehörsmetoden (på plats)

På plats gick lektionerna till på ett väldigt traditionellt vis. Vi började från början av varje Orisha med ett inslag från Orlando på *Lya*, utan inräkning eller pulsangivelse. Ofta sjöng Orlando mitt ostinato, eller så spelade han det för mig innan. Det gick ofta att hänga med, spela mitt ostinato ovanpå det som spelades av *Lyá* och *Itotelé*, men utan en klar känsla för hur det jag spelade sammanföll med pulsen blev det svårt när de tog ut svängarna, och lätt att hamna ur synk. Då tvingades jag att lyssna efter sambandet mellan trummorna utan relation till puls, flödet mellan slagen och melodin som skapas mellan de olika öppna slagen. Detta ledde till att jag fick mycket lättare att memorera och internalisera de olika delarna, lyssna efter de olika *cuerna* och snabbt kunde bearbeta mycket material. Kom jag in rätt efter inslag gick det ofta att spela hela stycket, utan avbrott.

Det blev en ganska stor kontrast mot tidigare då jag lätt kunde förhålla mig till pulsen, men svårare att förhålla mig till ”flödet” mellan trummorna. En annan klar skillnad mot att studera på distans var att spela och följa mina lärare som ledde rytmerna, små tändningar och dragningar i rytmen och tempot kunde göra väldigt mycket för det övergripliga svänget, och dessa nyanser var betydligt lättare att uppfatta när jag spelade mot dem än med dem till en inspelning.

Inspelningarna av *Grupo Olubata* är av hög kvalitet, men trots det var det inte alltid lätt att höra vad som spelades på inspelningarna, ibland var det svårt att urskilja vilken trumma som spelar vad osv. Däremot är det väldigt tydligt och rent spelat samt väldigt stadigt mot den underliggande pulsen, men i efterhand kanske för stadigt. På Kuba började rytmerna i regel långsamt för att gradvis öka i tempo. Vissa delar skulle absolut gå i ett visst tempo, nästa plötsligt långsammare eller snabbare. Min lärare Orlando menade ofta att om vi inte kommer upp i rätt tempo eller intensitet, så kan han inte utaföra sitt soloparti för att kalla ner orishas från andevärlden till ceremonin, vilket är syftet med musiken. Inspelningarna med *Olubata* är inspelade i Havanna stil, och i ett pedagogiskt syfte. Jag tycker att de är bra inspelningar som ger en bra överblick över musiken, men att fånga dessa tempo/intensivitetsökningar och sväng tror jag har offrats för att göra tydligare inspelningar. Detta är däremot relativt enkelt att förstå och känna genom traditionell gehörsutläring.

## 8. Slutdiskussion

Om jag återvänder till min första forskningsfråga ”Kan jag lära mig traditionell repertoar från andra kulturer på distans?” Så resonerar jag som följande; Att lära sig en traditionell repertoar från en annan kultur är något väldigt relativt. Lärde jag mig behärska hela Oro Secon via enbart distansstudier? Nej, men däremot så gav detta material mig en värdefull grund som jag är säker på var till stor hjälp under min tid på Kuba. Det gav mig en tydlig referens och jag var nog såpass bekant med grunderna i genren så jag kunde kasta mig in i ett relativt högt tempo, vilket i sin tur gjorde att jag kunde ta vara på så mycket av den begränsade tiden på plats som möjligt. Innebär detta att jag inte kan lära mig batámusik på distans? Nej, jag tror absolut att det går, om än en väldigt tidskrävande och lång process, så skulle nog det mesta av repertoaren gå att ta till sig enbart via distansstudier.

Vidare till nästa frågeställning: Hur autentiskt eller rätt kan jag tolka musiken utifrån noter och inspelningar innan min Kubaresa?.” Också en ganska abstrakt och svår fråga att ge definitiva svar på. Som jag kommit fram till och undersökt i detta arbete så var materialet jag hade att tillgå under hösten i en annan stil än den jag studerade i Matanzas. Men trots detta så var det mycket som stämde överens i båda stilarna, och om inte annat så lade det en grund för att jag nu i efterhand kan vara mer medveten om mina val och tolkningar inom stilarna.

Båda metoder har många olika för- och nackdelar men inom dessa ramar har jag nästan bara belyst aspekter som har med musiken att göra. Men många yttre faktorer spelar ju också stor roll. Med distansmetoden hemma i Sverige, så fanns det många yttre distraktioner, andra projekt och skolarbeten som i jämförelse med mina två intensiva studieveckor på Kuba kanske kan kännas lite långsamma och ineffektiva. Å andra sidan så hade jag istället på Kuba väldigt få yttre distraktioner då det i princip enda jag gjorde var att fokusera på just batáslagverk. Med det sagt så tycker jag inte att det går att ställa metoderna mot varandra i samma tidsperspektiv, och det är också svårt att påstå att en metod fungerar bättre än den andra. Jag tycker själv att det gick väldigt mycket fortare och smidigare att studera på plats på Kuba, genom stöttning och råd från mina lärare blev det lätt att ta till mig mycket musik på kort tid, men om jag inte hade förberett mig och studerat hemma på distans innan hade resultatet kanske blivit ett helt annat.

Om något så har metoderna verkligen gynnat varandra, och i mitt fortsatta arbete med denna musik har jag nyttjat både noterade exempel och gehörsutläring, för min egen del och för

utlärnning till en ensemble, Kombinationen av referensinspelningar, skriva ner egna noterade exempel och memorera musiken på gehör tycker jag har lett till det överlägset bästa resultatet, och det tycker jag även att man hör om lyssnar till mina dokumenterade inspelningar. (Här ansyftar jag på mitt eget spel, och inte till inspelningarna tillsammans med mina lärare på Kuba).

## 9. Källförteckning

### Litteratur

Hagedorn, Katherine J. (2001): *Divine Utterances: The performance of afro-cuban Santería*. Smithsonian Books.

Mason, Atwood, Michael (2002): *Living Santería: Rituals and Experiences in an Afro-cuban Religion*. Smithsonian Books.

Matibag, Eugenio (1996): *Afro-Cuban Religious Experience: Cultural Reflections in Narrative*. University Press of Florida.

### Noter

Douglas, John Collin (2006): *Oru Seco vol.1-Play Along set*.

### Fonogram

Grupo Olubata (2006): *Oru Seco vol.1-Play Along set*.

### Internet

Latin pulse music, förlaget bakom *Oru Seco vol.1*. Hämtad 10/10 2014,

<https://www.latinpulsemusic.com/albums/show/18>

## 10. Mediabilagor

Audio 1: Inspelning av Elegua, Ogún och Ochosi från den 27e November 2017 i Göteborg.  
Okónkolo: Jorge Garcia, Itotelé: Ebba Wigren, Lýa: Oskar Löfberg. Framförs på Batácajoner.

Audio 2: Inspekning av Elegua, Ogún och Ochosi från den 2:a maj 2018 i Göteborg.  
Okónkolo: Anton Johansson, Itotelé: Ebba Wigren, Lýa: Oskar Löfberg. Framförs på repstämda batátrummor.

Video 1: – Videoinspelning av Elegua, Ogún, Inlé och Ochosi i Matanzas stil, filmat i Januari 2018 i Matanzas Kuba. Okónkolo: Oskar Löfberg, Itótele: Nathan Ouellette, Lýa: Orlando Alvarez. Spelas på batátrummor med metalstämme-mekanik.