

# »Nipepee« – en taarab-sang fra Zanzibar

ANNEMETTE KIRKEGAARD

Den foreliggende artikel er en udløber af mit licentiatprojekt »Taarab-musik i Zanzibar«. Det er ikke målet med denne artikel at udlede nogen konklusion omkring taarab'ens udviklede tilblivelseshistorie, men udelukkende at antyde et rimeligt musikalsk analysegrundlag for et videre arbejde.

På den afrikanske østkyst finder man en særegen musikkultur. Det er taarab eller tarabu-musik<sup>1</sup> og den strækker sig fra Somalia i nord til Mozambique i syd; den dominerer øerne ved kysten og strækker sig ind i fastlandet i en bræmme på 100-200 km.

Taarab'en er svær at bestemme og definere. Dens rygrad er klart mellemøstlig, og ved de første lytteindtryk forekommer musikken ikke særlig afrikansk. Det er først ved et nærmere bekendtskab med taarab'en og dens struktur og indhold, at de afrikanske træk dukker op. Mest udtalt i rytmestrukturen, dernæst i forholdene omkring melodierne og harmonigrundlaget og til sidst i et sværtforklarligt element af åbenhed og kraft.<sup>2</sup>

Taarab'en er en musikform, der har ordet som sit udgangspunkt. Den er en del af den swahilikultur, som går tilbage til det 12. århundrede, og som gennem den historiske sammenførsel af arabere og indfødte bantu-folk i de østafrikanske kystegne udviklede sproget kiswahili, som er et bantusprog med arabiske låneord. I swahilikulturen har man en lang tradition for både kortere, lyriske digte, *Wimbo*'er, mellemlange *Mashairi* og lange episke fortællinger på vers, de såkaldte *Utenzi*. Denne tekstlige tradition adskiller sig fuldstændigt fra teksterne i det afrikanske indland.

Den sproglige og historiske side af swahilikulturen har været genstand for mange forskningsprojekter, både i fortiden og i nyere tid. Taarab'ens musikalske historie og struktur er derimod forskningsmæssigt overset på trods af, at den både vokser på et klassisk grundlag og stadig nyder enorm popularitet både som optaget, radiotransmitteret og levende musik. Det skyldes antageligt,

at afrikanister har anset den for at være en arabisk musikform, mens andre har fundet stilen for afrikansk og moderne til at kunne falde ind under studiet af arabiske musikgenrer.

Min forskning koncentrerer sig især om øgruppen Zanzibar, som består af øerne Pemba og Unguja, hvor hovedbyen Zanzibar ligger. Siden selvstændigheden i 1963 og en revolution i 1964 har Zanzibar været en del af nationalstaten Tanzania. Øgruppen menes at være arnestedet for taarab'en og selvom dette debateres, regnes Zanzibar-taarab'en stadig for at være den gren af de efterhånden forskellige genrer, som er mest 'arabisk'.

Jeg forsøger i mit projekt at udrede, hvordan de enkelte fremmede elementer er indoptaget i taarab-musikken, og hvad disse træk hver især betyder for indholdet og opfattelsen af musikken. Taarab'en indeholder et stort element af social – eller etnisk om man vil – interaktion og spænding mellem arabere, afrikanere og indere i det østafrikanske område. Formålet med mit studie er i sidste ende at nærme mig en forståelse af musikkens andel i det lag i menneskers bevidsthed, som er den kulturelle identitet. Jeg forsøger via empiri – i dette tilfælde musikken, – at anskueliggøre en faktor, som vi alle anerkender, men som vi har meget svært ved at konkretisere.

For at udrede disse forhold er det nødvendigt at benytte sig af flere forskellige arbejdsmetoder. En ret almindelig metode er at forsøge at finde ud af, hvorfra de anvendte instrumenter kommer, og herudfra sige noget om påvirkningsveje. Instrumentanvendelsen er et godt indicium, men må bruges med stor forsigtighed, fordi der i udvekslingen af instrumenter mellem landområder, og især når det handler om kystegne med vigtige entrepoter som Zanzibar, opstår så komplicerede mønstre at det i praksis er umuligt at skelne mellem tilfældigheder og tendenser.

En anden metode forsøger at spore egentlige musikalske karakteristika, såsom melodik, rytmik, harmoni osv. Den er på een gang både bedre og sværere at arbejde med – bedre fordi der er flere forskellige parametre at behandle, og sværere fordi den forudsætter et stort kendskab til de musikkulturer, som har betydning for den pågældende musikform.

Hertil kommer, at den dialektiske måde, hvorpå de enkelte fremmede træk indoptages og sammenblandes, slører de karakteristika, som var i den fremmede kulturs egen musik. Man skal altså kunne skelne temmelig skarpt for at kunne finde de musikalske 'beviser' for påvirkningsveje og indflydelseskilder. Endelig skal man gøre sig sin egen musikalske identitet bevidst, så man kan imødegå den fare som ligger i, at velkendte musikalske træk hurtigere og tydeligere registreres i ens arbejde end træk, der er fremmede.

Den tredje metode, som man bør inddrage i et studie af en fremmed musik-kultur, vedrører de socio-økonomiske forhold, der indgår som ramme for den musik, man studerer. Hertil hører ud over analyser af den økonomiske situation og sociale stratifikation også forhold omkring tro, livsopfattelse, historie, skikke og tradition.

Det er vigtigt at betone, at ingen af de tre modeller kan stå alene, hvis man skal nærme sig en dybere forståelse af kulturen, for først i kombinationen af de tre bliver der tale om »a study of music in Culture«.<sup>3</sup>

I det følgende – som jeg så i forhold til ovenstående må kalde en delundersøgelse – vil jeg efter en kort historisk introduktion til taarab-musik-miljøet i Zanzibar, lave en musikalsk analyse af sangen »Nipepee« fra en meget fin samling af Taarab-musik fra Zanzibar, udgivet af Ben Mandelsohn i 1988.<sup>4</sup>

Formålet med analysen i denne sammenhæng vil være at belyse det synkretiske element i taarab-musikken og samtidig fastslå kulturens selvstændige identitet og dynamik.

### **Populærmusik i Østafrika**

Swahilikysten har gennem århundreder stået under indflydelse af arabisk, persisk og indisk musik. Zanzibar by var udskibningsted for slave- og elfenbenshandlen i det Indiske Ocean, og på grund af denne vigtige status for handlen tiltrak øgruppen både politiske, videnskabelige og kunstneriske personligheder fra hele den arabiske og asiatiske verden. Sultanen af Oman, Seyyid Said, flyttede i 1840 sit hof til Zanzibar, og derved styrkedes østatens position som kraftfuldt kulturelt center yderligere. Også europæere spillede en rolle i denne udvikling, idet de arabiske fyrster i Zanzibar blev regnet for mere civiliserede end fastlandets sorte folk. Helt frem til revolutionen i 1964 nød de derfor en særstilling i forhold til de britiske koloniherrer.<sup>5</sup>

Kolonivældet havde også en vigtig indflydelse på udviklingen af musik og dans på fastlandet. I begyndelsen af dette århundrede opstod der i det østafrikanske område nogle musikalske organiseringer, som kaldtes Beni-Ngoma'er. De var paramilitære og havde antagelig den tyske kolonimagt og dens hær som forbillede.<sup>6</sup> De dansende var klædt i uniformer og musikalsk efterlignede man de europæiske militærorkestres stil og instrumentbrug. Især var blæseinstrumenterne af stor betydning for beni-ngomaen, men da instrumenter af europæisk type var svære at skaffe, benyttede man sig af de karakteristiske kalabas-horn. Træk fra denne organisering kan stadig ses i vore dages opbygning af de nationale og neotraditionelle Ngoma-grupper i det selvstændige Tanzania.<sup>7</sup>

Under 2. Verdenskrig blev sorte, østafrikanske soldater udstationeret andre

steder i verden og lærte der andre musikformer at kende. På militærbaserne i Burma blev de konfronteret med de aktuelle europæiske selskabsdansen. Hjemme i Østafrika havde indiske købmænd allerede i 1920'erne importeret 78-plader med denne musik, men først da de sorte soldater vendte hjem med den nye inspiration dannedes kategorien »Danzi« (Ballroom Dancing). Eksemplet viser tydeligt, hvor stort et kulturelt skel der var mellem de forskellige befolkningsgrupper i kolonitiden.<sup>8</sup>

Til den nye musik i 30'erne og 40'erne hørte også kwelaen fra Syd Afrika, den arabisk musik og congo-jazzen. Med indflydelsen fra Congo blev blæseinstrumenterne, som havde været så vigtige for beni-ngomaen og for 'danzi'-orkesteret, trængt i baggrunden af guitaren.

### **Rammerne omkring taarab**

Taarab-musikken er dybt muslimsk i både sit indhold og sin form. Med en over hundrede år lang udviklingshistorie, kan Taaraben hverken siges at være statisk eller hendøende. Det er en musik, som spilles ved private fester, hvortil berømte musikere og sangere bliver hyret og dermed ærer festen ved deres tilstedeværelse.

En af de bedste muligheder for at møde taarab-musikken i live, er under de muslimske bryllupsfester, *Harusi*'erne. I disse selskaber, som foregår over flere dage, har både brudens og brudgommens del af selskabet hver deres musik og danse, som hver især symboliserer mødet mellem brud og gom, ligesom der er forskellige fælles musikalske optrin. Ved festerne er der altid en gruppe gratister eller tilskuere, som følger begivenhederne og deltager i de større offentlige ceremonier i løbet af brylluppet.

Sangen kan enten udføres af de tilstedeværende, ikke-professionelle deltagere i festen, som f.eks. kvindernes kommentarer til mændenes spisning under bryllupsmiddagen, hvor de improviserer over det de ser,<sup>9</sup> eller det kan være de professionelle medlemmer af Taarab-orkesteret, som diverterer selskabet med en smuk og stemningsfuld sang. I det sidste tilfælde træder en anden skik i forbindelse med musikken i funktion. Når sangeren har vist sin duellighed, sin smukke stemme og sin sikre tekstbehandling, belønner bryllupsgæsterne ham eller hende ved at danse op til ham og lægge mønter og sedler i hans hånd eller tøj. Hvis sangeren er god, kan det blive til anselige summer, som på denne måde doneres.

Før i tiden var taarab-orkestrenes sangerinder tilslørede og smykkebehængte, og mændene bar fez-hatte og muslimske kjortler. Nu er tøjet mere dagligdags, selvom man stadig pynter sig så flot som muligt til de større fester.

Selvom taarab'en siges at stamme fra Zanzibar, har den via sin spredning til hele swahilikysten udviklet sig forskelligt i de centre for taarab, som har etableret sig. Et af de vigtigste af disse centre er idag Mombasa i Kenya. Her siges taarab'en at være dekadent, fordi den indeholder særligt mange vestlige og moderne musikalske træk i kraft af sin tilknytning til de populære byorkestre i den moderne pop-musik. Zanzibar har bibeholdt sin vigtige position og hævdes stadig at have den mest arabiske form for taarab, med 'reaktionære' undertoner assosierende til det gamle arabiske sultandømme. Alligevel får musikken meget tid i den statslige radio. Andre centre er Dar es Salaam, Lamu og Malindi, hvor musikken siges at være 'renere' og blidere.

Alle sociale og kulturelle lejligheder giver anledning til sang: Dans, arbejde, børnepasning, bryllup og begravelser. Men det er især skolerne og musikklubberne eller på kiswahili *Vyama vya Tarabu*, som er ansvarlige for fornyelsen og vedligeholdelsen af den sangskat, som taarab-musikken udgør. Musikklubberne er ikke opstået som følge af en moderne kulturpolitik, men har været kendt siden århundredeskiftet, hvor Ikhwani Saafa Club blev oprettet af Sultan Ali bin Harmoud med muslimske mandeklubber fra andre dele af den islamiske verden som forbillede. Efter revolutionen i 1964 gik musikklubberne i samarbejde med det regerende Afro-Shirazi-Party i en komité for kulturarbejde. Lederen af Ikhwani Safaa Musical Club, Iddi Abdulla Farkhan, blev ikke uventet leder af komiteen.

I klubberne har taarab'en udviklet sig til også at være en rekreativ musikform, som underholder og oplyser tilskuerne. Sangene kobles nu om dage ofte med teaterlignende oprin eller sketches, som i en kabaretlignende stil veksler mellem hinanden. Radio Zanzibar transmitterer jævnligt fra de store klubber og er altid til stede, når nye sangere skal debutere. Ved visse begivenheder – og igen er brylluppet i fokus – bliver der danset til taarab-musikken. I nyere tid har *ChakaCha*, som er en af danseformerne i taarab'en, dog haft stor succes. Den er blevet indoptaget i de moderne pop-gruppers repertoire, og sangen 'cha-ka-cha' – en ældre swahili-bryllupssang – blev i 1984 ført up-to-date af Kenya-bandet, Mombasa-roots.<sup>10</sup> Taarab'en er dog stadig i første omgang musik, som man nyder at lytte til, og det skyldes det sproglige udgangspunkt for genren.

### **Taarab'ens tekster**

Teksterne til taarab'en er af stor betydning. Roberts' informant siger, at der er mange gode sangere og musikere i indlandet, men de kan ikke lave en sang. Sange fra det afrikanske indland er enkle og korte i deres form, og de opfylder

ikke kystlandets normer for digtning. For folk på kysten er digtet derimod meget vigtigt. Hvis en sanger ikke kan fuldføre sit digt, altså ikke kan leve op til de komplicerede regler for digtets opbygning, som hører til i swahilitraditionen, så er han ikke en god sanger uanset hans 'musikalske' færdigheder.<sup>11</sup>

Tarabu-teksterne fremkommer ofte ved at man tager dele – sætninger eller begreber, ja nogle gange hele vers – fra allerede eksisterende sange. Det er ikke plagiering, men et meget velkendt kompositionsprincip i populærmusik fra britiske ballader til blues.

Teksterne handler om alt, hvad der vedrører mennesker: Politik, religion, børn og alderdom, men med kærligheden som det altdominerende emne. Der har også været en tradition for 'fornærmende sange', hvori den ene sanger konkurrerede med den anden i hvem der kunne være grovest. Denne form er dog blevet 'upopulær', fordi den tit resulterede i slagsmål.

Efter revolutionen er nye politiske emner også kommet ind i sangenes tekster, f.eks. jordreformer og kollektivisering. Sangene kan være opdragende og belærende, eller de kan behandle den sociale konflikt mellem arabere, indere og afrikanere.

I kærlighedssangene er det ofte allegoriske udsagn eller ordsprog, som foretrækkes. Alligevel er betydningen af teksterne svær at forstå, idet der ofte digtes i et 'æske-i-æske'-system, som næsten bliver esoterisk i sit indhold. Ordsprogene og allegorierne anvendes i almindelighed oftest i refrainerne.

Som en sidste besværlighed kommer, at swahililitteraturen inklusive taarab'en indtil 1940-50'erne var nedskrevet i arabisk skrift. Siden er man gået over til romerske bogstaver. Det er endnu uvist, hvilken betydning den forskellige anvendelse af bogstavsystemer har haft for den musikalske udformning at taarab'en.<sup>12</sup>

### **Om sprogets betydning for melodiudformningen**

De fleste afrikanske sprog og herunder også bantusprogene i Syd- og Østafrika er tonale. Det vil sige, at tonehøjden i det talte sprog er afgørende for ordets betydning. Dette forhold har stor betydning for den melodiske udformning af en sang. Man kan sige, at skemaet for melodiens forløb er fastlagt, når teksten er skrevet. Der findes forskellige former for sproglig tonalitet: I een form har sproget i alt væsentligt haft tre forskellige tonehøjder at operere med, og det samme ord skifter betydning alt efter dets tonehøjdemæssige placering. Der er dog ikke tale om absolutte tonehøjder, og selvom teksten betinger en bevægelse ned til lavt niveau, kan det faktiske interval variere meget. Denne form for tonal sproglighed bliver af og til givet som grund for at bantu-folkene ikke er så

specifikt tonebevidste – at bevægelsen mellem de forskellige niveauer er vigtigere for sangens musikalske identitet – og dermed genkendelighed – end tonehøjden.

En anden slags tonalt sprog finder man, hvor trykket og tonen i sproget er af grammatisk betydning for forståelsen. I Kiswahili er der normalt altid tryk på næstsidste stavelse, ligesom tonehøjden i talen er betydende for om sætningen er bydemåde, spørgsmål eller konstatering. I modsætning til det ovenstående er det dog ikke sådan at det samme ord skifter forståelsesmæssig betydning. I gammel kiswahili – det sprog som de ældre dele af swahililitteraturen er forfattede på – er tonen og trykket dog af meget stor vigtighed.<sup>13</sup>

Sachs fortæller at de *wimbo*'er, som han optog på Zanzibar, var svære at forstå, fordi det almindelige sprogtryk på næstsidste stavelse i kiswahili i sange blev underlagt melodians rytme.

### **Instrumenter og orkesterets sammensætning**

I 30erne var instrumenterne i taarab-musikken tydeligt arabiske: citherinstrumentet *Kanun*, lutten *udi*, obo-instrumentet *Sumari*, fløjten *nai*, guitarstypen, *Gambuz*, og slagtoøj som *darbuk*'en, en lertromme med skindhoved, raslere og tamburin, men i tiden siden har andre instrumenter fundet vej ind i taarab'en. Fra den indiske musik har man hentet harmonium og tablas, og fideler eller violiner viser sammenhængen til den ægyptiske og tyrkiske musik. Der er også efterhånden tradition for en kontrabas og et accordion og i nogle tilfælde et egentligt trommesæt. Til de mere sjældne variationer hører den japanske *teishokoto*, som lokalt kaldes *tuntunia*. *Sumari*'en er idag ofte erstattet af trompet, og man kan indimellem møde saxofoner.

Af særlig stor betydning for klangkonceptet omkring taarab'en har indførelsen af elektrisk forstærkede instrumenter været. Både violiner, blæsere og klaverinstrumenter er blevet elektrificerede, og som følge af dette har Hammondorglet fået en gennemtrængende og betydende position i lydbilledet. De elektriske instrumenter har også medført, at sangeren ikke længere som i gamle dage kan nøjes med at holde sin stemme klar og kraftfuld ved at indtage ingefær og kandis. Sangerne må nu også forstærkes gennem mikrofoner, som alt andet lige ændrer på syngemåde og diktion.

Endelig har inspirationen fra indiske lydfilm sat sig spor ikke blot i orkesteringen, men også i melodiføring og syngemåde.

På Zanzibar får indførelsen af nye instrumenter ikke som resultat, at de gamle ryger ud eller devalueres, men de lægges til orkesteret, og dette forklarer at visse af de store orkestre i dag tæller helt op til 50 medlemmer.

## Musikalske karakteristika af betydning for taarab'en

På det rent musikalske niveau har de få analyser af taarab'en og swahililitteraturens musik, som jeg er stødt på, beskæftiget sig indgående med, hvorvidt taarab'en var en afrikansk eller en arabisk musikform. Denne søgen giver ikke den store mening, hvis den står alene, men det er naturligvis nødvendigt at søge og udrede de forskellige træk, som andre musikkulturer har ført ind i swahilikulturen og dens musik. Jeg vil i det følgende give nogle vigtige fikspunkter for placeringen af henholdsvis afrikansk og arabisk musikkultur. Der er andre påvirkningsveje, som jeg vil nævne i den egentlige analyse, men den overordnede deling mellem arabisk og afrikansk er som udgangspunkt den vigtigste.

De afrikanske melodier har næsten konsekvent en syllabisk opbygning med kun en tone pr. ordstavelse, mens den arabiske musik i meget stor udstrækning benytter sig af melismer, udsmykninger, de såkaldte *fioritura* og mikrotoner.

Den arabiske musik er bygget op over modale skalaer eller maqamsystemer, som opbygges af pentakorder i op til to oktaver og med forskellig op- og nedgang. Det afrikanske skalasystem er derimod i reglen bygget over en pentaton skala eller i diatone forholdvis enkle skalaer.

Den afrikanske musik indeholder harmonier og flerstemmighed, mens den arabiske musik i almindelighed er monofon med eventuel brug af heterofoni og droner.

Endelig er rytmestrukturen i den arabiske musik også systematiseret i modi, de rytmiske *iqat*'er, mens det afrikanske rytmeunivers er varieret i en anden retning i polyrytmik eller polymetrik. I mødet mellem de to musikkulturer ser det ud til, at det polyrytmiske elementet i Afrika bøjer sig for enklere rytmiske mønstre, når Islam bliver dominerende, hvorved også de ret komplicerede *iqat*'er simplificeres.<sup>14</sup>

## Analyse af taarab-sangen 'Nipepee'.

Nipepee er, som de fleste taarab-sange en *wimbo*. Kort og uregelmæssig i antal stavelser og fraser i modsætning til *utenzi*'en eller *mashairi*'en.

Sangen fremføres af Ikhwani Safaa Musical Club, som stadig holder til i den gamle Malindi Club i Zanzibar by lige ud til vandet. Lederen af Ikhwani Safaa var som nævnt med til at udforme den selvstændige kulturpolitik efter revolutionen, og i denne periode skiftede orkesteret navn til Malindi Musical Club, hvorfor det idag kendes under begge navne. Solosangeren på dette nummer er Seif Salim, som er en ældre etableret taarab-kunstner. Han spiller samtidig på den *udi*, som kommenterer sangen.



# NiPEPEE

ZANZIBAR, 1988

OMKVÆD



1. STROFE  
VERS

1. STROFE

TR. *mm*

INSTRUMENTAL UDI

2. STROFE

TR. *mm*

3. STROFE

Titelen 'Nipepee' betyder noget i retning af 'afkøl mig med den vifte', men et udsagn som dette er meget dobbelttydigt i swahililitteraturen. Det kan betyde alt fra en enfoldig oversættelse af ordene til en dybt sensuel og erotisk opfordring. Sangen er skrevet så tidligt som 1945 og er en af de ældste sange i klubbens repertoire.

Sangeren og hans *udi* bliver akkompagneret af *Kanun*, *nai*, tablas, hammondorgel, harmonika, violiner, bas, tamburin og maracas. Hertil kommer et heterofont kor af både mænd og kvinder i omkvædet, som synger unisont med stryge- og blæseinstrumenterne.

Sangen, hvis melodi er transkriberet som bilag I til denne artikel, forløber i en diaton, dorisk skala startende på tonen es, og med meget få harmoniske bevægelser.

Sangens form:

Der er et omkvæd, som går over 5 takter, det kommer først to gange som instrumentalt forspil, dernæst med unison sang fra koret.

Selve verset er af uregelmæssig metrisk opbygning. Det består af tre fraser, hvoraf den første og anden gentages melodisk og musikalsk, men med ny tekst.

Den første frase er lang, og her begynder sangeren på grundtonens oktav og synger sig ned til kvinten. Det er markant for denne frase, at den ender på en meget lang trille, som starter som en regulær heltone 8-dels bevægelse, men som hen over de næste to takter bliver til en egentlig trille på seksten for derefter at lave et glissando ned til kvinten. I nogle af versene er der tillige en udsmykningstrille på selve kvinttonen. *Udi*'en svarer på denne frase med en ligeledes nedadgående bevægelse, som dog rytmisk adskiller sig fra sangen ved at forløbe i 4-dels trioler, og på denne måde kan den første frase godt anskues som todelt. Frasen gentages med ny tekst.

Den anden frase er meget lig den første, starter som den på oktaven, bevæger sig ned til kvinten og har en lille udsmykningstrille, men er væsentligt kortere i tid – kun tre takter og svares ikke af *udi*'en. Den kommer også to gange og verset afsluttes af en ny frase, som starter på den skalafremmede tone, des, på det lave 7. trin og falder i 4-dels-trioler ned til grundtonen. Sangeren giver i slutningen af denne frase en lille igangsættende optakt til koret ved at berøre tertsen og kvinten.

Formen for hele udførelsen er følgende.

Intro:  $2 \times 5$  takter

Omkvæd:  $2 \times 5$  takter

Vers 1:  $2 \times 10 (+1)$  takter +  $2 \times 3$  takter +  $1 \times 4$  takter

Omkvæd:  $2 \times 5$  takter

Vers 2:  $2 \times 10 (+1)$  takter +  $2 \times 3$  takter +  $1 \times 4$  takter

Omkvæd:  $2 \times 5$  takter

Vers 3:  $2 \times 10 (+1)$  takter +  $2 \times 3$  takter +  $1 \times 4$  takter.

Omkvæd:  $2 \times 5$  takter

Outro:  $1 \times 1$  takt + Opgang til grundtonen

Selvom formen ud fra en musikalsk betragtning virker meget ujævn, ja, næsten skæv er stavelsesantallet i teksten konstant. I alle fraser er det nemlig 14 stavelser, og det er antallet af disse som bestemmer formopdelingen.

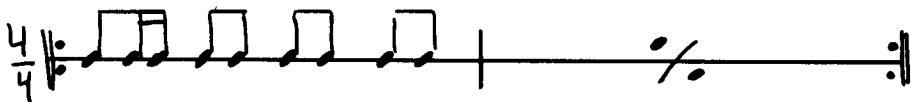
Vi kan altså i denne *wimbo* se træk, der både repræsenterer det afrikanske og det arabiske musiksistem. Skalaen er diaton og altså langt fra en maqam, men

er alligevel tydeligt modal i sin anvendelse. De to første frasers sluttoner på kvinten i skalaen er ikke harmonisk betinget og der er 'kun' tale om plagiale helslutninger i kadancen IV - I.

Melodiføringen og skalagrundlaget har altså i sig selv træk fra både den arabiske og den afrikanske musik. Den faldende bevægelse fra grundtoneoktaven nedad kendes derimod mest fra de afrikanske musikkulturer. Udsmykningen af melodien med triller og glissandi og det unisone omkvæd er igen klare islamiske træk. Samspelet mellem *udi* og sanger er derimod snarere afrikansk i sin inspiration og nærmer sig den antifone spørgsmål-svar-struktur, som kendes i al afrikansk musik. Harmonierne i omkvædet er mere i tråd med den moderne afrikanske musiks harmonigrundlag end med den arabiske musiks opbygning.

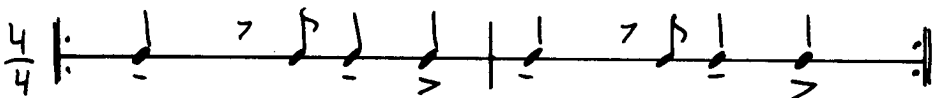
Hertil kommer at sangen og melodien i omkvædet er overvejende syllabisk, mens det er versets solistiske fraseafslutninger, som indeholder melismer og triller.

På rytmesiden kan vi spore polyrytmer, men udelukkende som ornamentik i henholdvis solosangerens og *udi*'en melodik, og altså ikke på samme måde som i den afrikanske rytmestruktur, hvor polyrytmerne snarere er basis i musikstykkets konstruktion. 'Nipepee' er gennem både omkvæd og vers underlagt følgende rytmefigur, som ligger i tambourin og i maracas:



Denne rytme er identisk med den maracasfigur, som hører til i den cubanske dans Bolero og i pailafigurens variation over 2 - 3 claven i en langsommere rumba.

Samtidig er bassens rytmiske bevægelse helt i overensstemmelse med denne teori. Bassen forløber



og er altså næsten identisk med congasrytmen i en traditionel cubansk rumba.

Disse rumbamindelser giver anledning til en interessant diskussion om påvirkningsveje indenfor populærmusikken.

Den folkelige rumba er den ældste cubanske rytme, og bærer tydeligst af alle de latinamerikanske rytmer præg af sit afrikanske udgangspunkt. Den udføres udelukkende af trommer og sang, benytter sig af spørgsmål-svar-princippet, og har i hurtige udgaver en tydelig alla breve fornemmelse.

Samtidig er konstateringen af de latinamerikanske rytmer i tarrab'en også interessant, fordi det tydeligt bekræfter, at man ikke længere benytter sig af de gamle rytmemodi. Der er en vis tvivl om, hvor disse 4/4-dels rytmer kommer fra. En mulighed er, at de er hentet fra Burma og Indien, dels af de østafrikanske soldater og dels på plader til den indiske og arabiske overklasse i Zanzibar og på kysten. En anden mulighed er, at påvirkningen er kommet igennem de ægyptiske musikklubber, hvoraf flere i begyndelsen af dette århundrede blev importeret til Zanzibar af sultanen, og endelig er en tredje, at påvirkningen kommer gennem det afrikanske fastland – via Soukous'en fra Zaire. Denne sidste mulighed er interessant, dels fordi det er det umiddelbare indtryk, at taarab'en rytmemæssigt minder om de langsomme rumbaindledninger i Soukous'en, dels fordi der er en tradition for at bruge netop maracas-lignende raslere i hele det syd- og sydøstafrikanske område. En musikalsk faktor, som taler for at rytmeudformningen er kommet over det afrikanske fastland, er, at selvom der i taarab'en findes en fast rytmefigur i caracas, så varieres den ret frit i løbet af sangen. I 'Nipepee' bringes 16-delsfiguren fra maracasen som variation flere gange indenfor takten og på uregelmæssige steder. En sådan variation ville normalt ikke finde sted i den cubanske brug af de lette rytmeinstrumenter, mens den er helt normal i det afrikanske musikunivers.

### **Afslutning.**

Jeg har nu fundet en hel række musikalske indikatorer på træk fra musikkulturer i henholdsvis Afrika, Mellemøsten og Latinamerika. En lignende analyse kan man lave med næsten en hvilken som helst taarab-sang, men ingen af de fundne 'træk' vil have helt samme karakter som i deres 'oprindelige' sammenhæng. De mange forskelligartede musikudtryk farver og bearbejder nemlig hinanden i den dynamiske, dialektiske proces, som foregår. På denne måde kan man se taarab-kulturen som en synkretisk kultur, hvori de enkelte træk stadig er genkendbare – og altså ikke fusionerede – men sat sammen til en ny kultur med sin egen selvstændige identitet.

Taarab'en rummer mange flere aspekter, end jeg har kunnet få med i denne sammenhæng, og for at nå en dybere forståelse af den fortsatte fornyende proces, må lingvistiske, sociale og historiske aspekter kobles med de udsagn, som musikken giver. Det er det, jeg arbejder på i mit projekt.

Her vil jeg nøjes med at konkludere, at taarab'en trods de mange påvirkninger gennem de sidste 100 års historie har haft en sådan styrke, at den har kunnet klare forandringerne, indoptage de nye påvirkninger og bevare sin identitet. Selvom den kan lyde arabisk, afrikansk eller indisk i sine enkelte smådele, så er hovedpointen at den ikke er nogen af delene: Det er taarab, en unik og stærk musik, som trods sine mange lån fra andre kulturer, har en central position i den kulturelle identitet for menneskene i Østafrikas kystegne.

## Noter

1. Unøjagtigheden omkring stavningen af ordet taarab, som ind imellem kan ses som taraab, og stavningen af f.eks. Ikhwani Safaa Musical Club på forskellige måder skyldes transkriptionen af de arabiske bogstaver. På kiswahili, som benytter sig af romerske bogstaver hedder musikken Tarabu, og det er mig bekendt kun i Zanzibar, den mere arabiske taarabbetegnelse anvendes.
2. John Storm Roberts: Songs the Sahili sing, i *Africa Report* vol. 18 no. 5 sept.-okt. 1973.
3. A. P. Marriam: *The Anthropology of Music*. Evanston 1964.
4. Taarab – The Music of Zanzibar. Pladesamling med noter udgivet af Ben Mandelson på Ace Records Ltd. 1988, ORBD 032 og 033.
5. Se den kortfattede historiske gennemgang i Annemette Kirkegaard: Taarab – musikkulturen i Zanzibar, i *Den jyske Historiker*, nr. 49, 1989.
6. Tanganyika var i årene 1890-1918 tysk koloni, men efter nederlaget i 1. Verdenskrig overgik landområdet til Storbritanien som mandatområde. Se evt. John Iliffe: *A Modern History of Tanganyika*, Cambridge 1979.
7. T. O. Ranger: *Dance and Society in East Africa 1890-1970*, London 1975.
8. Wolfgang Bender: *Sweet Mother, Afrikanische Musik*, München 1986.
9. Jürgen Sachs: Swahili-Lieder aus Sansibar, i *Mitteilungen des Instituts für Orientalforschung*, 12, Berling 2 1966.
10. Stableton & May: *African All-Stars*, London 1987. s. 226 ff.
11. Roberts 1973.
12. Forholdene omkring sprogene og nedskriverne bliver yderligere komplicerede, ved at visse af de finere klubber – især på Zanzibar – faktisk også digtede teksterne på arabisk, i hvertfald i en periode. Man skal her huske på, at arabisk var det dannede omgangs- og videnssprog for hele det mellemøstlige område, og at sultanens repræsentative forpligtelser, antageligt har krævet, at sangene kunne forstås af tilreisende gæster.
13. I A. M. Jones' artikel: Swahili Epic Poetry: A Musical Study, i *African Music*, vol. 5 nr. 4 Roodeport 1975/76, belyses denne side af sprogtonaliteten i en analyse af melodiforløbet set i forhold til sprogtonen.
14. Dette er en meget kort gennemgang af to meget komplicerede musikkulturer. Der henvises derfor til følgende samlede fremstillinger, hvis en større fordybelse ønskes:  
Arabisk musik: Habib Hassan Touma: *Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975, eller Wright, Pacholczyk & Shiloah: Arab Music, i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, udg. Stanley Sadie, London 1980.  
Med hensyn til det afrikanske stof henvises til: J. K. Nketia: *The music of Africa*, New York 1974, og John Miller Chernoff *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago 1979.

## **Summary**

»Nipepee« – a Taarab-song from Zanzibar.

Taarab-music is found on the East Coast of Africa, and has enjoyed great popularity in the area through the last decade. It is a music rich in sound and orchestration, and through the years musical cultures from the Middle East, North Africa, Latin America and Africa south of the Sahara have contributed to the syncretic structure of taarab. Though a basically muslim music, the kiswahili-language – itself a mix of African and Arab idioms – and its tradition of poetry and song play important roles in the structuring of the taarab-verses.

Through a short historical presentation and a musical analysis of the Song 'Nipepee', these traits are exemplified. With the findings of this analysis in mind, the essay seeks to demonstrate that, although influenced deeply by other musical cultures, the taarab-music of East Africa is indeed a strong and independent musical culture.