

Om populærmusikkens rolle i de afrikanske byer; med eksempler fra Dar es Salaam og Zanzibar Town¹

AF ANNEMETTE KIRKEGAARD

Pesa, Pesa – No Money, No Life
Hey young brother, come close to me
I need you, come close to me brother
I want you to take my greetings back home
Tell mother and father that I'm still sweating
For my bread
Life in town means more money
If you don't have money you will suffer
If (you have) no money you never sleep
If (you have) no money you can never eat
You won't even wash your clothes. ²

Den citerede tekst er et uddrag fra en sang af den tanzanianske musiker Remmy Ongala. Som det tydeligt fremgår, tilhører den en lille men markant gruppe af populære tekster, som skiller sig ud fra det store antal sange, der handler om kærlighed og lidenskab, og den er en skarp kommentar til livsforholdene i de store byer i det moderne Afrika.

Denne artikel tager udgangspunkt i disse kommenterende sange og behandler populærmusikkens rolle i forhold til brydninger og konflikter om social stratifikation. Emnet kan behandles på flere måder. For det første er det klart, at teksterne i sig selv ganske tydeligt fortæller om og forholder sig til disse forhold. Det kan ske direkte gennem sange som den citerede, gennem officielt politiserede danse- og musikforestillinger eller gennem mere skjulte referencer f.eks. i form af de ordsprog og

mundheld, som spiller så stor en rolle i mange afrikanske kulturer. For det andet har en række ikke-musikalske elementer såsom dansemoder og beklædningsdiller i form af forskellige 'dress codes', spillested og entré-priser stor betydning i forhold til den sociale diskurs. Alle disse forhold ses tydeligt demonstreret blandt de såkaldte Sapeur's i tvillingebyerne Kinshasa og Brazzaville i det centrale Afrika, hvor det at tilhøre gruppen 'le Sape' bl.a. omfatter et voldsomt 'øjnefaldende forbrug' af haute coiture. Gennem deres påklædning, der ofte ligner en udstilling af den sidste nye mode fra Europa og USA, og gennem de regler og værdier, som ligger i at vise velstand, markerer les sapeurs deres formåen og position i samfundet, samt deres erklærede ambitioner for livet.³

Endelig kan man mere snævert undersøge betydningen af den musikalske klang, melodik og rytmestruktur. I den konkrete musikalske begivenhed er det svært, om ikke umuligt, at isolere de førnævnte elementer fra det egentligt musikalske; det er ikke desto mindre artiklens pointe, at også i den musikalske struktur, opbygning og form kan sociale forhold blive afdækket, forhandlet og markeret.

Musik og identitet

Når musikkens rolle i forhold til sociale strukturer og tvær-kulturelle værdinormer skal undersøges, melder der sig nogle helt generelle temaer og spørgsmål: Hvad er det egentlig, musikken betyder og udtrykker? Er den blot en forlystelse som bliver leveret for underholdningens skyld eller fortæller den reelt set noget om sociale aspekter. Hvis ja, hvordan sker så det?

Disse og lignende spørgsmål har været formuleret og diskuteret inden for musikvidenskaben igennem længere tid. For nogle år tilbage blev der fremsat meget håndfaste teorier om, hvordan bestemte musikalske strukturer udtrykte eller afspejlede ganske særlige sociale forhold. Det blev i tidens ånd f.eks. hævdet, at visse harmoniske vendinger skulle være særligt tæt knyttet til borgerskabet og dets ideologi, mens andre både henvendte sig til og stammede fra arbejdere eller bønder. Gennem længere tid har diskussionerne således omfattet aspekter som klasse, køn og alder.

At musikken afspejler eller ligefrem symboliserer sociale skel, kunne opfattes som et indlysende faktum. Alligevel er det mere kompliceret end som så. Strukturalisterne mente, at de kulturelle begivenheder var

systemets empiriske former, men kulturen 'reflekterer' ikke blot de underliggende strukturer og sociale mønstre.

Øget viden om de konkrete socio-kulturelle forhold har i forbindelse med nyere studier, som bla. benytter sig af musiketnologiske arbejds-metoder og teorier, påvist, at det er utroligt svært at trække en skarp betydningslinie mellem de sociale forekomster såsom urbanisering, pengeøkonomi og arbejdssituationer og de konkrete musikalske aktiviteter. Det er f.eks. tankevækkende, at de store omvæltninger i overgangen fra koloniale styre til selvstændige nationalstater i mange områder af den tredje verden stort set ikke kan spores i en egentlig musikalsk nyorientering.

Det fører frem til, at forholdet mellem musik og identitet må revurderes, og inden for det sidste tiår har en række forskelligartede musikstudier hver på sin måde forsøgt at nærme sig disse forhold. Sara Cohen har arbejdet med musiklivet i havnebyen Liverpool, Martin Stokes med *arabesken* i det moderne Tyrkiet og dets særegne musikkulturelle position, og ikke mindst har Ruth Finnegan gennem sit meget detaljerede arbejde med musiklivet i den engelske by Milton Keynes ydet væsentlige bidrag til en øget forståelse. En af de interessante konklusioner i Ruth Finnegans studie er:

“The usual social indicators of musical change (class, age, gender) are not good indicators of membership of musical worlds. Music, in short, is not simply used as marker of existing social differences. ..perhaps because it is (uniquely?) a symbolic practice which is open to contradictory validations”⁴

På denne måde bliver en af pointerne i forskningen, at Ruth Finnegan gennem sit syn på musikkulturen udfordrer Pierre Bourdieus teorier om social distinktion eller sondring via kulturen. Snarere end at være klare udtryk eller artikulationer for fastsatte musikalske koder, sørger musikken og kulturen i denne forståelsesramme for rum til alle de mange kulturelle valg. Mens jeg på den ene side er enig i Ruth Finnegans understregning af den store kompleksitet i de kulturelle processer, som fremhæver betydningen af individets valg, så er jeg på den anden side sikker på, at musikken – måske især inden for mit forskningsfelt, som er den urbane afrikanske populærmusik – faktisk også kan udgøre en fælles platform for social og kulturel mobilitet for bestemte grupper. Mennesker

bruger kulturen og i dette tilfælde musikken som et middel til at vælge sig en vej, som igen skal danne baggrund for aktiviteter og relationer, som udtrykker de personlige eller kollektive værdier og normer.⁵

Men når man anskuer musik og kultur på denne måde, bliver det klart, at selv inden for relativt homogene grupper vil der være brud og konflikter over en lang række spørgsmål, og derfor er selve begrebet identitet – for ikke at sige social identitet – på ingen måde en enkel sag at definere og relatere til.

“Rather, identity is always in the process of being achieved, negotiated, invented, symbolised, of becoming, and is itself a source of social change.”⁶

Identiteten og dens grænser – mener også Martin Stokes – bliver sat til debat gennem den musikalske begivenhed, som derved får en aktiv rolle i den samfundsmæssige udveksling.

Den norske antropolog Arne Martin Klausen beskriver i god tråd med en almindelig knæsat tolkning af kulturbegrebet, hvordan kultur kan anskues som basalt set to fænomener; enten kultur som sektor – det kalder han ofte kunst – eller som et aspekt af hele samfundets aktivitet.⁷ En sådan definition kan måske bruges som tankemodel, men opfylder ikke de nuværende behov, og det er da også karakteristisk at den måde, som Stokes, Cohen og Finnegan arbejder på, netop hælder imod en sløring af disse grænser.

Desuden modsiges Arne Martin Klausens opdeling tillige af en efterhånden udbredt opfattelse af, at musikken og den musikalske begivenhed er en praksis, og at den derfor ofte tolkes som et altafgørende, ja, næsten fundamentalt og ufravigeligt samlingspunkt i kulturen. Dette ses f.eks. i Thomas Turinos studie af andesindianerkulturen i bogen ‘Moving away from silence’, hvor den musikalske begivenhed står helt centralt i identitetsdannelsen.⁸

Etnicitet

I forhold til den afrikanske del af verden har begrebet identitet været blandet sammen med og er ofte blevet helt erstattet af begrebet etnicitet, som tilsyneladende har forekommet både mere relevant og vigtigt i debatten om kultur og betydning. Musikforskeren Charles Keil⁹ har imidlertid i forlængelse af andre kulturantropologer gjort sig til tals-

mand for, at etnicitet snarere end en ‘naturlig’, biologisk forekomst må opfattes som en kulturelt betinget størrelse. Hvor tidligere tiders – og så udpræget kolonitidens – opfattelse var, at etnicitet var tæt knyttet til racemæssige eller fysiske fremtrædelsesforhold, så er det nu hævet over enhver tvivl, at etnicitet er en kulturelt skabt faktor, at den står til diskussion, og at den kan ændres i overensstemmelse med politiske eller personlige præferencer. En sådan definition betyder, at mennesker ideelt set både har og også benytter sig af muligheden for at vælge, hvorvidt og til hvilken tid de vil høre til den ene etniske gruppe eller den anden. På denne måde bliver det ikke bare swahili-folket på Afrikas østkyst, der igennem længere tid har været tolket som forenet gennem de kulturelle dele af deres civilisation såsom sprog, religion og urbanitet¹⁰, men i princippet alle grupper, som må opfattes som konstruerede udfra menneskeskabte definitioner.

Med reference til Fredrik Barth og Malcolm Chapman uddyber Martin Stokes implikationerne af en kulturbaseret definition af begrebet etnicitet.

“Ethnicities are to be understood in terms of the construction, maintenance and negotiation of boundaries, and not on the putative social ‘essences’ which fill the gaps within them”¹¹

Dette syn leder os væk fra at betragte etnicitet i musikken som et spørgsmål om at definere det essentielle og ‘autentiske’ spor af identitet – denne diskurs hører til den halvracistiske folkløse og etnografi – hen mod en forståelse af, hvordan musikken bliver brugt som social aktør i specifikke lokale situationer: til at definere grænser, til at opretholde adskillelsen mellem det hævdevundne modsætningspar ‘dem og os’ og til gennem brug af ord som oprindelighed og autenticitet at begrunde og retfærdiggøre de valgte grænser.

Dette skal selvfølgelig tages med et gran salt, fordi der sjældent kan ses helt bort fra den fysiske fremtoning, og fordi det sjældent er det enkelte individ, som får lov til at foretage dette valg. Faktorer som magt, position, alder eller køn spiller i denne sammenhæng en afgørende rolle.

Hvor etnisk for blot få år siden var et positivt ord, er situationen nu ved at vende, og i vore dage er ordet etnisk blevet mere og mere for-

bundet med voldelighed. F.eks. etnisk konflikt i Østeuropa, etnisk udrensning og etnisk uro på Nørrebro. Men det kan nu også have sine fordele:

“Perhaps this will mark a final break with the romantic notion of ‘the ethnic’ as the harmless and colourful ‘folklore’ on the remote peripheries of our own societies.”¹²

Hvis etnicitet i denne nye fortolkning betyder grænsesætning og oprettholdelse af forskellighed bliver et andet forhold tilsvarende vigtigt: Forskel og anerkendelse af forskel er sjældent demokratisk. De, som føler sig forbigået eller trampet på af overmagten, føler uligheden, mens de som udfører den sjældent gør det.

I modsætning til hvad man normalt ville antage, er musik i denne sammenhæng ikke så uskyldig eller ufarlig, for det er bl.a. gennem musikken, at de dominante kategorier påtvinges, og magten vises frem.

De irske protestantiske marcher kan være et eksempel: Alene trommens lyd er ‘voldelig’; den høres langt videre end selve marchen. Dette er helt generelt, og der findes mange eksempler på, at magt og lydstyrke hænger sammen; fra Jerikos mure over alskens former for krigsbrøl til repræsentative musikformer som nationalhymner og fanfarer. Også folkelig og traditionel musik indeholder gode eksempler på, hvordan et offentligt rekreativt rum politiseres med hjælp af musikken. Mange regler og tabuer omkring instrumenter, hvilke køn og aldersgrupper, der må benytte sig af dem, og hvornår det må ske, er udtryk for samfundets kontrol og magtanvendelse over for den enkelte.

Disse antagelser modsiger den generelle opfattelse, at musik kontrollerer, regulerer og harmoniserer sociale relationer og derigennem skaber fælleskab og tolerance. Det kan den gøre, men det er lige så vigtigt og almindeligt, at den ikke gør det. Martin Stokes fortæller om sine tyrkiske informanter, der forklarer ham at musikken bringer dem sammen. Det som Stokes faktisk observerer gennem sit feltarbejde er, at dansere og musikere korporligt kommer op at slås under de musikalske dansebegivenheder.

“These dance events in fact seemed not to allow for the temporary suspension of the everyday boundaries between competing kin groups, men and women. On the contrary it brought people separated by these boundaries into an intense and potentially explosive proximity.”¹³

Igen et eksempel på at den musikalske begivenhed ikke er en statisk størrelse, men så sandelig en tilstand, hvori konflikter, grænsedragninger og identitetsspørgsmål tages op til behandling.

Lignende forhold findes også i de østafrikanske lande, hvor en stor del af kulturen er under påvirkning af en meget konkurrencepræget musiktradition. Der er fast kutyme for, at musikgrupper og ensembler udfordrer hinanden i musikalske begivenheder, og selvom denne aktivitet tilsyneladende indeholder potentiale for en afledning fra krig og voldelige handlinger, er det dog ikke uhørt, at forskelle og fjendskaber netop understreges i de spektakulære konkurrencer. Jeg skal senere i denne artikel vende tilbage med et konkret eksempel på denne problematik, hentet fra taarakulturen på Zanzibar.

Tradition

Når etniciteten ikke længere er et spørgsmål om 'naturlighed' eller på anden måde kan defineres ud fra objektivt målelige kriterier, men derimod er underlagt menneskeskabte definitioner, bliver det også forståeligt, hvorfor dens kultur til stadighed må udtrykkes, eksemplificeres eller demonstreres for den omgivende verden. Forholdet til traditionen bliver ofte et kernepunkt, og generelt sker der en omfortolkning af betydningen af begrebet tradition.

Da Terrence Ranger og Eric Hobsbawm i 1983 indførte det selvmodsigende begreb 'opfindelse af tradition' (eng. Invention of Tradition) i den historisk-antropologiske diskurs, beskrev de betydningen af denne omfortolkning, og en vigtig pointe var lige præcis, at kulturelle begivenheder på en gang kan være nyskabte og samtidig søge at skabe overensstemmelse og kontinuitet med en ofte idealiseret historisk fortid. Dette er tydeligt en politisk og social konstruktion, og Hobsbawm og Rangers teori fremhæver, at 'opfindelse af tradition' er sammenfaldende med eller i hvertfald mest hyppig i forbindelse med store bevægelser i den sociale kontekst. Derfor kan det ikke undre, at det navnlig var i den 3. verden, at der blev lagt vægt på betydningen af traditionen.

Veit Erlmann skelner i denne sammenhæng mellem skikke og tradition, hvor traditionen har en mere fast, stilliseret eller ritualiseret form, mens skikkene er flydende. Det kunne synes, som om inventionen nødvendigvis altid kom fra oven, fra hegemoniets top, men det modsatte sker faktisk både i form af egentlige modkulturer, som det sås i uafhængighedskampen, og i dagens populære afrikanske kulturer:

“Indeed, it is this aspect of active structuring, of contest over the form and content of reconstructed traditions, that seems to define present-day popular cultures in Africa. The relationship between musical traditions and popular culture lies in fact at the heart of cultural dynamics in modern African societies”¹⁴

Når traditioner kan være ‘opfundne’, er det en logisk følge, at også samfund, folk eller for dens sags skyld etniske grupper kan være ‘imaginerede’, d.v.s. forestillede og konstruerede.

Derfor bliver musik i stigende grad, men som et middel blandt andre, et vigtigt element i stadfæstelsen af en valgt social og kulturel identitet; til at opretholde, konservere og udvikle den – nogle gange ligefrem i form af en modkultur. Et unikt og iøjnefaldende eksempel på dette ses hos de pastorale folk i Afrika, som jo også tilhører gruppen af 4. verdens folk. I kraft af de klare modkulturelle tendenser i maasaikulturen i Østafrika bliver deltagelsen i den musikalske begivenhed selve definitionen på at være maasai. Man kan gå ind og ud af kulturen, men deltagelse i de store danse er en forudsætning for at kunne betragte sig som del af folket og lægge afstand til ‘de andre’.

Traditionen er på denne måde både nutid og fortid, den agerer i det moderne rum, og den refererer til det forgangne, den kan bøjes og tolkes, men spiller en afgørende rolle i den fælles identitetsdannelse.

Forholdet opsummeres af Veit Erlmann gennem en slags omfortolkning af, hvad tradition betyder i den moderne sammenhæng, hvor forandring og transformation er kodeordene:

“Musical traditions along with other forms of cultural expression are social constructs used and modified by people for particular purposes”¹⁵

Studiet af de populære musikformer

På baggrund af de tanker og teorier, som er blevet præsenteret ovenfor, finder jeg, at de populære musikalske stilarter repræsenterer de mest oplagte studieobjekter, hvis man ønsker at eksemplificere betydningen af musikken og dens rolle i den sociale sammenhæng, og som Sara Cohen fremhæver,¹⁶ er dette også udtryk for en metodisk tilgang.

I nogen tid har begrebet ‘lokalitet’ spillet en betydende rolle i den vestlige populærmusikforskning. Begrebet kan forklares på følgende måde:

“The term ‘locality’ (which like ‘identity’ is rather vague and all-encompassing) is used to refer to a sense of community or affinity that is linked to notions of place and to the social construction of spatial boundaries.”¹⁷

For at forstå de musikalske og kulturelle rum inden for ‘lokaliteten’ efterlyser Sara Cohen en øget anvendelse af musiketnologiske metoder og teorier i det populære musikvidenskabelige felt. Indtil for ganske nylig har denne forskning nemlig enten været udført som klassisk musikvidenskab med fokus på ‘værket’, på makro-analyser af det musikalske marked eller som sociologiske studier af ikke-musikalske parametre som fan-hysteri eller ungdomsgrupperinger. Sammenhængen mellem disse sociale kategorier og den musik, som akkompagnerer fænomenerne, har ikke været dyrket. Cohen foreslår i denne situation brugen af musiketnologi i studiet af vestlig populærmusik fordi:

“Ideally, that approach should focus upon social relationships, emphasising music as social practice and process.”¹⁸

At den vestlige populærmusikvidenskab må henvende sig til musiketnologien og dens metoder og teorier, er interessant og tankevækkende ud fra i hvertfald to synsvinkler. Traditionelt har musiketnologer, når de f.eks. arbejdede i Afrika, meget præcist forsøgt at undgå de populære, samtidige musikformer, som man stødte på i byerne, fordi de blev anset for at være ‘forurenede’ af den vestlige populærmusik. I stedet var interessen rettet mod den formodede autentiske og ukorrumperede musik fra den tredje og fjerde verdens landområder, som ud fra en evolutionistisk holdning blev set som forstadier til vestlig musik, og som derfor skulle kortlægges og bevares for eftertiden.

Den anden interessante vinkel er, at det netop var musiketnologiske og sociologiske metoder, der via den moderne amerikanske musikvidenskab og forskere som Leo Treitler, Joseph Kerman og Charles Seeger, til sidst slog hul på den fikserede opdeling i høj og lav, som har præget den europæiske musikvidenskabelige tradition. Musiketnologerne kunne, efter at fornuften satte ind og man havde indset, at blandingsformerne var en væsentlig del af arbejdsfeltet, generelt tilbyde værdifuld viden til vestlig musikvidenskab, og navnlig kunne de levere et betydende indlæg til behandlingen af kulturelle forandringsprocesser og

musikalske blandingsformer. Musiketnologernes kompetence har derfor været kraftigt medvirkende til en afskaffelse af den strikte opdeling af musik som henholdsvis populær eller traditionel¹⁹; en skelnen, der som sagt har været ganske dominerende.

Nedbrydningen af grænserne mellem traditionel og populær musik har også haft en anden implikation. Fra sin start har antropologien overvejende været centreret omkring studier på det helt nære mikro-niveau, men musiketnologien står i dag over for det faktum, at vigtige elementer inden for de populære musikstudier kun kan forstås til fulde, hvis de også bearbejdes ud fra et makro-niveau. Dette gælder for de fleste af de musikformer, som omfattes af det verdensmusikbegreb, som jeg senere skal vende tilbage til, og det gælder også for visse traditionelle musikformer, som er blevet gjort til genstand for en global markedsføring.

De makro-relaterede forhold ses i indspilningsbetingelser, marketing og turné-forhold, og de ses i forskellige former for fælles, nærmest globalt anerkendte normer og konventioner for image-dannelse for populærmusikken og dens stjerner. Her tænkes på elementer som sceneoptræden, fan-kulturer og påklædning, der bl.a. formidles gennem billedmedier som fjernsyn og video. Lad mig understrege, at de makro-relaterede elementer oftest er blandet så grundigt med lokale forhold og mønstre, at det for den udenforstående til tider kan være meget svært at isolere tendenserne.

Denne nødvendige dobbelthed af en tæt mikro-synsvinkel og et bredtskuende makro-niveau er ny for musiketnologien. Den deler, som Cohen fremhæver det, mange elementer med populærmusikstudiet og for mig markerer den en dialektisk og uomgængelig kombination af stor og lille målestok i forståelsen af betydningen af de populære musikformer i Afrika.

Kreolisering

En kultursituation, som den jeg har beskrevet ovenfor, er kompleks, og dette er vel en af de mest fundamentale erkendelser i den 'fin de siècle' periode, vi er inde i.

Derfor bliver det et afgørende spørgsmål, hvilken betydning det forhold, at kulturen kan forhandles og omklassificeres, har for den måde, hvorpå den ytrer sig; på hvordan den skabes, og hvordan den agerer i

mødet eller i afgrænsningen til den komplekse mangfoldighed, som bl.a. kommer til os i form af et hidtil uset stort medieudbud.

Jeg har fundet et vigtigt redskab til denne diskussion af kultur og identitet i begrebet kreolisering. Det er blevet brugt og anskueliggjort af den svenske socialantropolog Ulf Hannerz, og han definerer de kreoliserede kulturer på følgende måde:

“I would suggest first of all that creole cultures – like creole languages – are intrinsically of mixed origin, the confluence of two or more widely separate historical currents which interact in what is basically a centre/periphery relationship.”²⁰

Hertil kommer, at betoningen af historisk syn og en diakron fremgangsmåde adskiller kreoliseringsbegrebet fra tidligere teorier om blandings- eller synkretiske kulturer:

“Moreover creole cultures have had some time to develop and to move towards a degree of coherence, and to become elaborate and pervasive.”²¹

Selvom Hannerz arbejder inden for en ramme, som kunne kaldes kulturelt hegemoni, tager han afstand fra den kulturimperialistiske skole, som næsten udelukkende fokuserer på trykket fra centeret. Det er tydeligt, at grunden til at Hannerz foretrækker kreoliseringsbegrebet, er at det giver plads for en kreativ udveksling *mellem* centeret og dets periferi. Det er dette element, Hannerz forgæves har søgt i andre teorirammer så som akkulturation, modernisering, pluralé kulturer og så videre. Hannerz hævder, at kreoliseringsbegrebet er det eneste, som tillader periferien at tage til genmæle – at modsige centeret – og på den måde kan de kreoliserede kulturer tage udgangspunkt i de flersidige kultur-møder og sammensætte elementerne på en ny måde.²²

Som jeg ser det, er den kreole kultur altså præcis det sted, hvori ‘making sense of differing perspectives’ – det greb som er så vigtigt for hele Hannerz konstruktion – kan finde sted. Den komplekse kultur udgør med andre ord det rum, hvori betydninger og meninger udveksles, bearbejdes og forhandles, sådan som Martin Stokes beskrev det. Hertil kommer, at begrebet også forklarer de mere præcise forbindelser mel-

lem forandring og kontinuitet. For selv om den kreoliserede kultur har en klart blandet oprindelse, så har den etableret en intern sammenhæng eller centralitet. Denne sammenhæng må forstås som en central kerne, der sikrer kulturens opretholdelse på trods af den tilsyneladende konstante forandringsproces, og den er baggrunden for, at mennesker stadig kan tale om og genkende en stil eller genre i musikken. Eller sagt på en anden måde: Etableringen af en intern sammenhæng er grunden til, at musikken stadig fastholder en anerkendt og fælles centralitet, der placerer den klart i folks bevidsthed som f.eks. reggae, juju eller mbaqanga.²³

At have centralitet står, som antydnet ovenfor, ikke i modsætning til at føre en debat om afgrænsning eller til de konflikter, som udspilles over betydning, autenticitet og identitet af den rette musik. Tværtimod er dette element afgørende for en forståelse af de kreole kulturer som dynamiske størrelser, der ikke blot reflekterer, men som præcist repræsenterer det rum, hvori kulturen forhandles. Hvis debatten om musikkens og kulturens grænser og rette indhold forstummer, er den ikke længere levende og dynamisk.

Jocelyn Guilbault bruger ordet kreolisering på næsten samme måde som Ulf Hannerz, men hun fokuserer mindre på udvekslingen mellem centeret og periferien.²⁴ Mens hun klart tilkendegiver, at kreoliseringen absolut omhandler blanding eller fusion af forskelligartede elementer, påviser hun, at begrebet adskiller sig væsentligt fra både vesternisering og akkulturation, i hvilke der er klare elementer af retningsbestemt dominans. I det første tilfælde er det indlysende Vestens dominans, som er på tale, og som spreder sine kulturelle værdier og betydninger til den ikke-vestlige del af verden. I tilfældet akkulturation er der 'noget', ikke nødvendigvis vestligt, som trænger sig på og influerer de lokale kulturer. Begrebet kan f.eks. omfatte kulturtilpasning til dominante arabiske eller asiatiske kulturtræk.

I modsætning hertil er kreolisering 'wertfrei' og signalerer blot mødet mellem flere forskellige kulturelle input, som så netop i dette møde mister deres respektive træk og bliver til noget nyt. På denne måde har selve ordet kreolisering samtidig skiftet betydning fra noget nedsættende, som det kendes fra dele af sprogvidenskaben og populærvidenskabelige skrivelser, til noget, som er positivt og åbent over for verden og dens forandringer. I Guilbaults fortolkning modsiger kreoliseringsbegrebet

altså det kulturpessimistiske element i en række forskellige afhængighedsskoler.

Desuden er Guilbaults argument relateret til den pointe, som fremføres af Reebee Garafalo.²⁵ Han hævder med rette, at begrebet kulturel imperialisme i vor tid er blevet irrelevant: Det er blevet overhalet og gjort forældret af sen – 90'ernes kompleksitet inden for aktiviteterne og retningerne i verdenskulturerne. Garafalo finder, at retningerne i 'strømningerne' – for nu igen at bruge et Hannerz-udtryk – i denne periode er sådan, at det ikke længere er Vesten, som er den definitive markør i musik og kultur²⁶, og at hele teorien omkring dominans er overdreven.

Det betyder selvfølgelig ikke, at man kan afskrive eller se helt bort fra den iøjnefaldende internationale og ofte transnationale musikindustris dominans²⁷, men kontrapunktet til den kulturpessimistiske tendens er altså, at både i den faktuelle skabelsesproces og i modtagersituationen er betydningen og indflydelsen fra de transnationale og globale agenter ikke så universelle, som man før har ment.

På denne måde bliver den homogenisering, som pessimisterne gennem længere tid har frygtet, ikke til virkelighed, og der bliver ingen 'Michael Jackson World Take Over'.²⁸ Den diversitet, som tilskrives den gamle kultursituation, og som kan ses som en kulturel mosaik af adskilte størrelser, der tilsammen udgør et hele, f.eks. en nation, forsvinder tydeligvis, men diversiteten som sådan bliver ikke afskaffet; den bliver i stedet erstattet af en ny kulturel situation, som kunne kaldes et økumene.²⁹

Det element i den nutidige kultursituation, som måske tydeligst af alt udtrykker tanken om et musikkulturelt fællesskab eller økumene, er fænomenet verdensmusik. Begrebet, som for alvor blev introduceret i 1980'erne, indeholder på den ene side et klart kommercielt element af markedføringsmæssig karakter, og på den anden side en næsten ideologisk betinget fejring af det anderledes. Det er i denne sidste betydning af ordet, at det fællesmenneskelige og økumeniske aspekt skal findes. For bag interessen for den fremmede musik ligger en iboende antagelse om, at man kan aflæse værdier og betydningsforhold, sådan som de udtrykkes gennem den musikalske begivenhed; i hovedsagen gennem livekoncerter, men i stigende grad gennem indspillede og mediebarne overleveringer. Antagelsen kan synes falsk, men må forstås ud fra en postmoderne opfattelse, hvori adskillelsen mellem 'sted', forstået som

den fysiske ramme eller lokalitet og 'rum', de to vigtige begreber i Anthony Giddens arbejde, er blevet en realitet.

Når 'stedet' bliver påvirket og formet af sociale påvirkninger, som er det fremmed, medfører det en vis grad af dislokation; en slags stedlig forvirring over forskelligheden og fremmedheden. For at få mening i denne forvirring, foretager mennesker en reallokering af deres forståelse af det 'rum' de befinder sig i, og musikken er i følge Martin Stokes en vital del af denne reallokering.³⁰

Det er for mig at se præcist i forlængelse af denne forståelse, at Jocelyn Guilbault i en noget mere positiv tolkning, end den man kan møde hos Veit Erlmann³¹, fremhæver, at selvom de kommercielle aspekter af ordet og begrebet verdensmusik³² ikke kan betvivles, så kan man i dag øjne nogle positive aspekter i denne ide. Hun mener, at der gives plads for kreativitet på baggrund af det postmoderne 'tag-selv-bord', men nok så vigtigt er det, at begrebet verdensmusik udfordrer den gamle musiketnologiske og antropologiske fejlslutning, at kulturer er homogene og enslige, at en musikalsk stil er et embleme for et helt folk eller folkegruppe, og at de kun kan blive repræsenteret ved netop denne ene form for musikkultur. I virkeligheden er musik og andre kunstneriske og kreative udtryk meget mere heterogene, og generelt har mennesker i f.eks. de afrikanske byer adskillige musikformer, som de føler sig knyttet til og betragter som deres egne.³³ I Guilbaults øjne – hvis jeg forstår hende ret – er verdensmusikbegrebet altså også et middel, som kan bruges til at demaskere den etnocentriske indtolkning af uniformitet og ens-hed i kulturer uden for vore egne rækker, og er på denne måde tæt knyttet til forståelsen af kreolisering.

Forholdene omkring den kreoliserede verdensmusik har desuden genindført diskurserne om nødvendigheden af overensstemmelse og forenelighed mellem kulturer som forudsætning for, at de kan blandes og indgå en syntese.

Mens begrebet synkretisme i Alan P. Merriam og Richard A. Watermans opfattelse gjorde krav på et vist mål af overensstemmelse mellem de musikalske fænomener, så er pointen i 1990'ernes verdensmusik, at det ikke længere betyder noget. Faktisk må det opfattes sådan, at for stor overensstemmelse mellem de musikalske elementer svækker resultatet og så godt som ødelægger kvaliteten i blandingen.

Verdensmusikbegrebet, som har opnået en stor popularitet siden lan-

ceringen i 1980'erne, fremhæver altså netop, at valget af hvilke stilarter, som skal blandes, ikke er afhængigt af nogen overenstemmelse. Det sidste punkt viser tilbage til nogle af de spørgsmål, som blev rejst i artiklens start; nemlig den påståede sammenhæng mellem det sociale og politiske liv, som mennesker lever, og den musik, de nyder eller udøver. Samtidig udfordrer det vores opfattelse af sammenhængen mellem identitet og kultur: Når vi normalt siger, at musikken eller andre kunstformer udtrykker, udstiller og bekræfter identitet, hvordan får 'fremmed' kultur så betydning i den nye sammenhæng? Svaret skal søges i kreoliseringsbegrebet, og på denne måde ser vi igen, hvordan tanken om at en bestemt slags musik kan repræsentere en gruppe mennesker som sådan – og måske en etnisk gruppe i særdeleshed – bliver endevendt, udfordret og for de kreoliserede musikformers vedkommende tilbagevist.³⁴

Denne erkendelse betyder, at det bliver stadig sværere at generalisere om musikkens rolle i forhold til den sociale forskellighed, sådan som det er fremlagt i Ruth Finnegans studie af Milton Keynes, som jeg tidligere har nævnt.

Til sidst vil jeg nævne, at som resultat af vores viden om kreolisering og de konstante 'strømninger' af betydninger i de musikalske og kulturelle fænomener, så er selve begrebet autenticitet blevet forrykket og forandret, sådan at blandt andet ordet 'rødder' – et meget vigtigt led i den retorik, som omgiver verdensmusikken i almindelighed og den afrikanske musik i særdeleshed – har fået ny mening.

Musikerne i de populære musikgenrer i byerne henviser til rødder på måder, som er noget forskellig fra vores traditionelle brug af ordet. Den tanzanianske guitarist og musikalske entrepreneur Mose Fan Fan siger efter den musikalske genforening med gamle kolleger i orkesteret Shikamoo, at det er en velkommen tilbagevending til rødderne ovenpå oplevelserne ved at spille i Europa i nogen tid.³⁵ Med dette udsagn refererer han imidlertid ikke til de originale eller 'uforurene' musikformer, som de evolutionistisk indstillede musikforskere i tidligere tider ledte efter, men i stedet til de tidlige former af blandede og nu velforankrede musikformer. Med andre ord rødderne til de etablerede og kreoliserede musikstilarter.

Autenticitet mister på denne måde entydigt sin betydning som noget oprindeligt, og Martin Stokes udtrykker sin nytolkning af, hvad det betyder, når musikere eller lyttere anvender ordet i dag, på følgende måde:

“In stead we should se ‘authenticity’ as a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike ‘this is what is really significant about our music’, ‘this is the music that makes us different from other people’.³⁶

Eksempler fra Dar es Salaam og Zanzibar

Inden jeg vender mig konkret mod musikken, som den kan opleves i Dar es Salaam og Zanzibar Town, vil jeg kort redegøre for nogle betydnende karakteristika ved den populære musik i Afrika. Det drejer sig om den musikkultur, som af Veit Erlmann defineres på følgende måde:

“By popular culture I mean that large body of artifacts and practices that characterize the expressive culture of urban Africa, and that are generally associated with mass media dissemination, labor migration, urbanisation etc.”³⁷

Som John Collins har belyst gennem sit banebrydende studie af den populære musik i Ghana, har de moderne musikformer, blandingsformerne, de synkretiske eller kreoliserede stilarter en lang historie i Afrika. Meget længere end vi normalt antager, for deres historie kan dokumenteres i hvertfald tilbage til slutningen af det 19. århundrede. Igennem hele forløbet har de populære genrer omhandlet den sociale skævhed, som er en direkte konsekvens af kolonialismen, og forholdet til tradition er dynamisk, som det fremgår af endnu et citat fra Veit Erlmann.

“The distinction between traditional and popular arts is difficult to define, and some writers have indeed suggested that the distinction is valueless. However, what seems to characterize popular arts in contradistinction to traditional arts is their greater freedom in manipulating aesthetic conventions. Born as they are in the fluid social sphere of the cities, popular arts stress novelty, syncretism. They are much more flexible and able to transcend geographical and ethnic boundaries. It is in this field of constant reshaping and experiment that reconstructed traditions flourish.”³⁸

Erlmann tolker med rette den kulturelle situation som en kamp mellem tradition og fornyelse, og det er dette forhold mellem de to former som tilsammen udgør den kulturelle dynamik i de moderne afrikanske samfund.

De populære genrer indeholder en vist mål af imitation fra andre kulturer, blandt andet fordi dette er den mest indlysende indl eringsmetode i en prim art mundtlig overleveret musikkultur. Ofte er disse imitationer imidlertid fejlagtigt blevet tolket som ‘blinde’ kopier af vestlige eller internationale manerer og smagsforestillinger; i praksis udviser den afrikanske popul ermusik imidlertid en klar tendens til at tilpasse sig nye sociale situationer, og som Martin Stokes siger sker der en udbredt domesticering af de fremmede påvirkninger.³⁹ Dette demonstreres f.eks. af Terrence O. Ranger og Clyde Mitchell i deres fremragende studier af dansetraditioner i den koloniale periode.⁴⁰

Selvom det er indiskutabelt, at megen direkte kopiering finder og har fundet sted⁴¹, så er det lige så let at konstatere, at der temmelig hurtigt efter den f erste grad af tilegnelse har fundet en ny syntese sted: En, som mestrer både det gamle og det nye, det kendte og det ukendte, og til og med en, som gennem kulturen kommenterer de sociale positioner så som migration, urbanisering og undertrykkelse. Pointen i Rangers og Mitchells analyser er derfor, at på mange måder startede processen, som leder frem mod etableringen af de kreoliserede musikkulturer, umiddelbart efter det f erste m ode med den europ aiske kultur. Derfor må l sningen af de opdukkende musikkulturer i det 20.  rhundredes Afrika tage højde for det sp endte forhold til både de koloniale herskere og lokale regenter. Dette er altså en klar parallel til den diskurs omkring magt og vold, som jeg ovenfor citerede Stokes for.

Et andet og nok så vigtigt element i diskussionen af betydning i den afrikanske musik og dens relation til Vesten, er det faktum at den musik, som blev kopieret og bearbejdet, i sig selv var resultatet af kulturel blanding eller synkretisme, og i de fleste tilf ælde var fusionen til og med baseret direkte på, hvad man kunne kalde sorte musikformer. Det var med andre ord ikke de ‘høje’ kulturer fra den europ aiske overklasses egne r ækker, som blev kopieret, men i stedet de kraftfulde og rytmisk farvede dansemusikformer fra Brasilien, Cuba eller USA, som var blevet annekteret af det vestlige publikum, og som via søfart og krige blev spredt over hele kloden.⁴²

Hvis man vender disse forhold en gang til og anerkender en vis form for afrikansk indflydelse på de afro-amerikanske musikkulturer i Nord- og Sydamerika, så bliver det tillige klart, at disse nye kreoliserede musikformer ikke er så fjerne fra den såkaldte traditionelle musik, som tidligere tiders musiketnologer påstod. På ganske mange måde deler de to

musikformer fælles baggrundsmateriale; et velkendt og illustrativt eksempel er overførslen af musikalske og motoriske mønstre fra gamle afrikanske instrumenter som kora eller sanza⁴³ til moderne guitarer og keyboards, sådan som det er tilfældet i den nye vestafrikanske griot-musik og i den congolesiske rumba.

Anvendelsen af vestlig harmonik i form af kendte og enkle rundgange som II, V, I og IV, V, I, som fra starten af dette århundrede har haft voldsom indflydelse på det harmoniske grundlag, bliver i kraft af reintroduktionen af afrikanske musikalske værdier på denne måde brudt om og lokaliseret via rytmiske rumliggørelser af akkorderne, den såkaldte spacing.

Endelig vil jeg omtale den specielle struktur, som den populære musikscene har i byerne i ØstAfrika.

Igennem de sidste 50 år har musikerne fra de berørte lande turneret over hele regionen. Deres professionelle karrierer fortæller derfor deres egne særlige historier om musikernes migration mellem de bycentre, hvor de kunne tjene til dagen og vejen, og hjem, familie og opholdssted. For mange orkestermusikere betyder dette system, at de er 'på landevejen' i størstedelen af året. Alligevel er de generelt stærkt knyttet til en særlig lokalitet. Det er ofte et eller andet sted i forstæderne til Nairobi, Kampala eller Dar es Salaam, og her har de deres permanente base, hvor de bliver fejret og feteret med en iver, der nærmest kan sammenlignes med den korpsånd, som kendes fra de fodbold-supporter klubber i vesten, som også forguder deres hold.

Gruppernes instrumenter hører som regel også til på den pågældende lokalitet, for med mindre der er tale om meget velstående og berømte orkestre, ejes instrumentariet af barindehaveren eller den sponsor, som støtter orkesteret.

Orkestrene spiller regelmæssigt i lokale forsamlingshuse, de såkaldte Social Halls, eller på markedspladserne, og køreplanen er ofte stram og presset. Normalt er lørdag aften afsat til hjemmepublikummet, mens der turneres til de andre forstæder på resten af ugens dage. Nogle gange er der tale om længere arrangementer i andre dele af landet, og så må hjemmepublikummet tage til takke med mindre favoritter. Det kan f.eks. være et 2. divisionsorkester fra samme forstad, som ofte består af amatører.

Et succesfuldt orkester spiller i reglen 6 jobs om ugen, hvoraf de

fleste har en varighed på mindst 6 timer. Denne struktur forstærker båndet mellem musikken og dens tilhængere, og den er relateret til spørgsmålet om identitet og socialitet, som jeg skal vende tilbage til senere.

At live-koncerter og optrædere har denne store opbakning både hjemme og ude, må ses i lyset af, at de moderne elektroniske medier indtil for ganske nylig har haft en så relativt lille rolle i det samlede kulturelle billede. I Tanzania blev fjernsynet først indført i 1995 og er foreløbig kun ringe udbredt. Indtil da havde kassettebåndoptageren, transistorradioen og live-koncerten udgjort de væsentligste agenter i det musikkulturelle landskab.⁴⁴

I dag har velgørenhedskoncerter efter international model vundet indpas også i det østafrikanske musiklandskab. De repræsenterer selvfølgelig en slags social kommentar til ulighed, armod og repression, fordi de rejser penge til de fattige, til hospitaler eller børnehjem, men hovedproblemet er vel nok, at de bryder de normale strukturer omkring den populære musik, dvs. musik af og for folket. Formålet med velgørenhedskoncerterne er fund-raising, og dette indebærer en risiko for, at musikken i værste fald udelukkende bliver tilgængelig for de meget få, som kan stille med de ofte ganske astronomiske beløb, som skal betales ved indgangen ved disse arrangementer.

I det følgende vil jeg fremhæve to empiriske eksempler på forholdet mellem social stratifikation og populær musikkultur. Jeg vil forsøge at koble de emner, jeg i det foregående har rejst og sammenholde dem med de konkrete musikformer.

Det drejer sig på den ene side om musikeren og sangeren Remmy Ongala og den zairisk inspirerede dansemusik, og på den anden side den muslimske taarab fra Zanzibar.

Remmy Ongala

En af Tanzanias mest iøjnefaldende musikere er Remmy Ongala.

Han er født i Zaire i 1947, og har levet med det hårde og opslidende turneliv, som har kendetegnet den østafrikanske populærmusikscene de sidste 30 år. I slutningen af 1970'erne bosatte han sig i Tanzania, hvorfra han har udviklet sin egen variation af den centralafrikanske musikstil congolese.⁴⁵ Han startede i det legendariske Orchestra Makassy, der har indspillet en af de få vestligt udgivne plader fra Østafrika, album-

met "Agwaya" fra 1982, og har siden begyndelsen af 1980'erne været frontfigur i orkesteret Super Matimila. I slutningen af 1980'erne blev Remmy Ongala gennem sin forbindelse med den engelske sanger, musiker og producent Peter Gabriel og hans Real World Studios, optaget i det broderskab, som verdensmusikmiljøet kan siges at udgøre. Af blandt andet disse grunde sammenfatter Remmy Ongala i sin personlige udvikling og karriere mange af de kendetegn, som jeg har beskrevet overfor.

Det er også interessant for denne artikels emne, at Remmy Ongalas musik, hans tekster og hans position ofte har bragt ham, hans koncerter og musikalske virke på kollisionskurs med de statslige autoriteter i regering og administration.

Til gengæld er Remmy Ongala på trods af sit fremmede ophav utroligt populær på sin hjemmebane i Dar es Salaam og hans kælenavne er mange, bl.a. dr. Remmy og "Sayuti Ya Tanzania", hvilket betyder 'Tanzanias stemme'. Han er en højroset kommentator af politiske og sociale forhold, hvilket har erhvervet ham den uofficielle titel "the Bob Marley of East Africa"⁴⁶. Han foretrækker selv at kalde sig taler (speaker) og ikke sanger⁴⁷, og hans første album for Real World hed karakteristisk nok "Songs for the Poor Man". Både den og den efterfølgende "Mambo" fra 1992, som også blev udgivet på Real World, indeholder sange, som beskæftiger sig med forholdet mellem kønnene, med fattige menneskers vilkår i byen og med direkte politiske emner. Han har ry for at være på kant med det etablerede Tanzania, blandt andet gennem den omdiskuterede og provokerende sang om Mrema⁴⁸, og han er direkte berygtet for sin indiskretion vedrørende AIDS-spørgsmålet. Han har på en vis måde gjort brugen af kondomer til et personligt korstog, hvilket har givet ham stor opmærksomhed i Vesten, men til gengæld har vakt stor misbilligelse fra de religiøse og politiske kredse i Tanzania, som følger sig gået for nær.⁴⁹

Imidlertid angriber Remmy Ongala altid disse alvorlige spørgsmål med humor og latter. Hans mest berømte AIDS sang hedder; "Mambo kwa socks", hvilket betyder 'ting med sokker på'. Sokker er lokalt slang for kondomer. I denne sproglige tone minder han sit publikum om at de skal

"Wear their socks at night, that the honey is poisoned and that you must always wear your boots for away games".⁵⁰

Da sangen var ny, kunne den høres over hele Dar es Salaam; fra private huse, forretninger og ghetto blastere, men aldrig fra den officielle Radio Tanzania. Selvom budskabet i sangen altså er ganske fornuftigt og på linie med statens strategi, ser det ud til, at direktheden i teksten er for anstødelig, hvilket måske ikke er mærkeligt i et land, hvor den katolske kirke har en stor menighed.⁵¹

Menigmand i Dar es Salaam har reageret stærkt og fornuftigt på konflikten omkring den omdiskuterede sang og har hurtigt taget udtrykket til sig sådan, at det nu bruges som hilsenen 'Hey socks!'.⁵²

Remmy Ongala er selv meget bevidst omkring sin position, hvilket klart kommer til udtryk ved live-koncerterne, hvor han har en helt særlig kontakt til publikum. Mens musikken blidt og stilfærdigt introducerer sangen, fanger Remmy Ongala publikums opmærksomhed og koncentration og 'snakker' til dem. Denne del kan foregå i kortere eller længere tidsrum, men nogle gange opstår der direkte dialoger mellem folk på gulvet og Remmy på scenen. Han er en mester i timing, og han har tilsyneladende god tid. De emner, der tales om, er ikke overraskende dem, som berører størstedelen af publikum; fattigdom, arbejdsløshed, kønsroller og børnemishandling. Teksterne er kendte og værdsatte af publikum, som elsker ham for hans medfølelse og forståelse og hans mod til at opponere mod uretfærdige hændelser. Efter dette talende afsnit skifter melodi og rytme til den inciterende dansesektion, hvorunder publikum lader op til næste sang.⁵³

Når Remmy optræder både i og uden for Tanzania er det meget tit således, at publikum anmoder om specielle sange, og når ønsket opfyldes – hvad det jævnlige gør – er opmærksomheden og glæden straks at spore.

Remmy Ongala, som helst snakker kiswahili eller fransk, kan uden videre aflæse hvilket sprog han skal kommunikere på. F. eks. overværede jeg to koncerter med ham i Spejlteltet i København i juli 1994. Den ene aften foregik kommunikationen på kiswahili, mens den efterfølgende aften lige så naturligt foregik på engelsk. Remmy Ongala fornemmer altså meget hurtigt, hvad han skal gøre for at få publikum i tale. Det er disse egenskaber, som gør, at hans optrædener med rette anses for at have karismatiske træk.

Meget af det ovenstående samt den almindelige opfattelse af Remmy Ongala som talsmand for de fattige, for de hjemløse og for de mange tu-

sinder, som er flyttet ind til byerne, hviler på et tekstligt grundlag og på den kraft, som det talte ord udgør. Teksterne er imidlertid ikke alt. Jeg vil, som sagt i starten, argumentere for, at der også i selve musikken foregår en proces, som formidler elementer af den sociale kontekst; At det med andre ord er gennem den kreoliserede musikalske lyd, som både er gammel og ny, traditionel og moderne, afrikansk og vestlig, at begivenhedens forsonende betydning skal findes, og dens identitet udtrykkes.

Musikken bygger på elementer fra den traditionelle kultur så som antifonal spørgsmål-svar opbygning, lineær melodisk struktur inspireret af mbira/marimba-musikken, overvejende pentaton melodiføring, cirkulær musikalsk struktur med repetitive grundelementer i musikken og frit-bevægelige melodiske fraser, som let tilpasses det tekstlige indhold. Ved at bruge disse musikalske træk sammen med vestlig instrumentation, navnlig elektriske instrumenter, og tildels akkordmønstre, viser denne musik både frem og tilbage. Den udgør med andre ord både en kontinuitet og en fornyelse, og samtidig anviser blandingen af de forskellige musikalske elementer en vej eller platform samt en kilde til forståelse af en hastigt foranderlig verden, som kræver tilpasning og indordning. Den domesticering af musikken, som Martin Stokes taler om, indebærer altså en transformation hen imod noget nyt og specifikt anvendbart i forhold til den nye og fremmede hverdag i byen.

Remmy Ongalas musik er hverken bundet til en etnisk eller national identitet. Den er skabt i mødet mellem musikken fra Zaïre, den vesterlandske musik, de populære latinamerikanske dansegenrer samt de karakteristiske sangformer fra den østafrikanske kyst, som har mindelser om taarab. Derfor er Remmys musik særegen og kan næppe defineres som en bestemt stil. Det er mest præcist beskrevet som netop lyden af Remmy Ongala. Selvom der altså ikke er tale om nogen specifik etnisk eller national identitet, udtrykker Remmy Ongalas musik derfor alligevel en identitet: nemlig den som deles af de fattige i byen, og gennem kombinationen af tekst, dans og musik bliver han et symbol på forståelse.

En stjerne som Remmy Ongala bliver på denne måde en brobygger eller en mediator og får derved mulighed for at agere som sådan mellem tradition og modernitet; det vil sige mellem de vante former i det liv, som hører landet og landsbyen til, og de nye og uvante situationer i den urbane sammenhæng.

Men min pointe er altså, at den egentlige forsoning ikke primært ligger i teksterne, som jo i Remmys tilfælde ovenikøbet er ganske splidagtige, kontroversielle og protesterende, men i den musikalske konstruktion, der nøjagtigt ligesom forstadslivet både indeholder det gamle og det nye, men i en transformeret og kreoliseret udgave. Disse træk kan spores på mange konkrete måder: I forhold til Remmys congolese-baserede musik er det bl.a. funderingen i de gamle lamellofonfigurer, som bliver annekteret af de nye instrumenter, f.eks. guitaren og de perkussive eller rytmiske strukturer, som er kendt fra den gamle musik – fra traditionen.

Den marginaliserede ikke-position, som på dialektisk vis kendetegner forstadstilværelsen i tredjeverdens byer, er for mig at se af fundamental betydning i forhold til netop denne musiks evne til at rumme *og* ramme sit publikum med den pågældende styrke.

Denne ikke-position er selve det kreoliseredes basis-egenskab.

Zanzibar taarab

Den musik, som dominerer det sociale og kulturelle liv i Zanzibar, er som Remmy Ongalas en unik form for kreoliseret kultur, men med en helt anderledes betydning og historie. Forskellen skal findes i det forhold, at indflydelseskilderne er nogle andre. Taarabmusikken menes at være opstået under påvirkning af mødet mellem arabiske – fortrinsvis egyptiske – afrikanske og europæiske kulturtræk. Kultur mødet omkring det Indiske Ocean har pågået gennem mange århundreder, men taarabens opståen skete hovedsagelig i forbindelse med den ganske særlige position, som den magtfulde og formuende sultan af Zanzibar besad i den koloniale verden i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede.

Taarabkulturen er i sin oprindelse meget tæt knyttet til den swahili-poesi, som kendes fra hele kystområdet, og som i reglen er skriftligt overleveret, og derfor er fraser og meninger udtrykt gennem sangene højt skattet og kritisk bedømt. Lyden af taarab er på adskillige måder påvirket af østlige musikalske modeller i både harmonisk og melodisk henseende, mens instrumentationen efterhånden er tættere på et vestlig forbillede.⁵⁴ Taarabkulturen er som den øvrige swahilikultur rettet mod fornyelse, og der er derfor en stor interesse for både interne og eksterne nyskabelser. Dette er baggrunden for den stærkt additive forandringsproces, hvori nye elementer som f.eks. elektriske instrumenter fra ve-

sten og vokalidealer fra indiske musikfilm bliver lagt oveni det eksisterende. Orkestrene, som ledsager taarabsangerne, kan derfor ofte være på over 20 personer.

I dag kan musikken høres overalt i kystregionen i Kenya og Tanzania, og som Remmy Ongalas musik har også taaraben været genstand for en kommerciel udgivelse, markedsført for et vestligt publikum gennem verdensmusiksystemet. Som følge heraf er musikken påfaldende velkendt i store dele af verden, på trods af sit både lokale og geografisk begrænsede udspring.

Selvom musikkens herkomst var tæt forbundet med de lag af det zanzibariske samfund, som var i kontakt med sultanens hof, er det lykkedes flere grupper at omgå den latente sociale ulighed i musikkulturen. Dette skete f. eks. da muslimske kredse i første årti af dette århundrede dannede en række mandeklubber, som nogle årtier senere tillige lukkede kvinder ind. Klubbernes aktiviteter var mangesidige, men ofte var musikudøvelse et kernepunkt. Som regel ejedes instrumenterne, som bla. andet omfattede kostbare arabiske luter, brætzithere og europæiske strygeinstrumenter, af klubbens medlemmer i fællesskab, og på denne måde gav klublivet musikerne mulighed for at øve sig og dyrke musikken. Betydningen af medlemskab strakte sig dog langt videre; i alle forhold betød medlemskab af en klub fordele og positive positioner, og inden for klubbens område dannede broderskabet en sfære, hvori den sociale ulighed, som regerede udenfor i hverdagen, var ophævet. Disse forhold afspejles i musikkens, hvis idealer er balance, ro og en evne til at bibringe tilhørerne en tilstand af opløftethed. Det er dette sidste fænomen, som på arabisk kaldes *tarab*, der har navngivet stilen.

Musikerne opfattede sig som amatører, og man kunne sige, at inden for klubbens områder blev høj og lav forenet gennem dyrkelsen af poesi, litteratur og musik.

I dag er zanzibarierne stadig knyttet sammen gennem anvendelsen af taarabmusikken, men lokaliteterne og betydningen har ændret sig gennem årene.⁵⁵ Det er nu fortrinsvis ved nationale festdage og politiske møder, at taaraben kan høres offentligt⁵⁶ – ellers skal man være indbudt til en bryllupsfest hos en velstående person; denne sidste sammenhæng er den mest arketypiske taarab situation.

Taaraben kan deles i flere forskellige typer afhængigt af betydning og

værdi, hvorved en vigtig distinktion blandt såvel udøvere som lyttere opstår.

Janet Topp Fargion opdeler det musikalske landskab på Zanzibar i tre kategorier; den ideelle taarab, baseret på den såkaldte egyptiske model⁵⁷, kvindernes taarab, som til tider udtrykker stærkt kontroversielle holdninger til forholdet mellem mænd og kvinder, og endelig den mere løst organiserede *kidumbak*, som repræsenterer en stærkere relation til de afrikanske musikalske elementer – især på det rytmiske plan.⁵⁸

Ud fra et musikalsk synspunkt er det især interessant, at den samme sang eller melodi kan optræde i alle tre grupper. Dette betyder bl.a., at musikken ikke altid kan opfattes eller bruges som emblem for en særlig social gruppe, men at den kan reklassificeres afhængig af de ønsker og behov, som befolkningen, udøverne eller pulikum har. Dette forhold er vel også afgørende for, at Topp Fargion med rette anskuer de tre positioner som værende hængt op i et kontinuum.

Placeringen inden for taarab'ens kontinuum afgøres altså ikke af musikkens struktur, men derimod af hvordan, hvor og inden for hvilke rammer opførelsen finder sted. Som i øvrige muslimske kulturer gælder, at positionerne 'rette tid', 'rette sted' og 'rette selskab' er definerende for, hvornår en musikalsk aktivitet er *halal* eller *haram*, d.v.s. tilladt eller forbudt i følge koranen. I de konservative, ideelle taarab-miljøer – eksemplificeret gennem den ældste, stadig aktive klub, Ikhwan Safaa Musical Club – bliver musikken udført og nydt for sine velklingende, sofistikerede og til tider esoteriske kvaliteter. Her dyrkes musikken på baggrund af de grundlæggende idealer, som jeg nævnede ovenfor, og på baggrund af det amatør-ideal, som rangerer højt i hele den muslimsk dominerede verden. I kvindernes taarab og i kidumbakkens verden er musikerne oftest lønnede, og derved bliver de professionelle og følgende miskrediterede. Det er nogle komplicerede og en smule paradoksale positioner, som konstant forhandles og brydes.⁵⁹

I overensstemmelse med den meget konkurrenceprægede struktur i swahili-kulturen er også taaraben omfattet af voldsomme markeringer og brydninger. I kvindernes taarab har der gennem hele dette århundrede udviklet sig en tradition for 'fornærmende' tekster, hvori de kvindelige sangere hænger modparten (dvs. det konkurrerende orkestrets medlemmer) ud for alt fra dårlig husførelse over promiskuitet til lesbianisme. Dette kulminerede i perioden efter 1970, hvor de ledende kvin-

delige taarabgrupper kom ud i en voldsom kamp, der har fået navnet *Mipasho*, efter den verseform, som fortrinsvist anvendtes. Ordet betyder noget i retning af 'bagtalere', og disse digte brød med alle kulturelle normer for etiske koder i swahilisamfundet.⁶⁰ I 1984 var regeringen nødsaget til at intervenere på grund af stridens helt uforsonlige karakter. Det skete ved, at der på dekret blev dannet et slags udvalgt hold af sangere, som blev sat til at spille sammen i et nationalt samlingsorkester under navnet 'Kikosi Cha Taarab cha Muungano Wa Wanawake'. Siden har der været relativ ro på kvindefronten.⁶¹

Til gengæld har den barske stil dannet mode og findes nu både i den uformelle kidumbak og i den konservative ideelle taarab. På denne måde har striden ændret på repertoire i alle sammenhænge, selvom det for nogle er sket modstræbende. Min ældre taarab-ven Seif Salim Saleh hører til gruppen af ideelle musikere, der ikke bryder sig om denne udvikling, og han udtrykker det på følgende måde: "If you sit with your whole family and a song like that is on – it is not good and you feel embarrassed."⁶²

På det seneste er den hårde tone tillige set anvendt i forhold til sociale og racemæssige relationer i Zanzibar.⁶³ Da taarabmiljøet strækker sig over hele det sociale spekter – fra indere, asiater, fastlandstanzanier og hele den blandede gruppe af swahilier – får dette en ganske særlig betydning. Både i kvinde-sammenhængen og i den latente racemæssige konflikt i Zanzibar kan man altså konstatere, at den musikalske begivenhed ikke altid udjævner og gyder olie på oprørte vande, men at den tværtimod kan bringe modstridende parter sammen og derved skærpe konflikterne.

Dette er en klar parallel til Martin Stokes holdninger, som jeg har refereret i det foregående, og påpeger altså den musikalske begivenheds potentiale for at øge en latent konflikt snarere end at søge at dæmpe den.

Afrikonisering

I takt med en øget interesse for musikalske og kulturelle 'rødder' på verdensplan og en gradvist tiltagende politisk selvstændighed i de tidligere europæiske kolonier, er de populære stilarter blevet drejet mod et nyt kreoliseret værdigrundlag, som i stigende grad tilstræber en afrikansk identitet.

Denne proces, som sammenfattende kan betegnes afrikonisering, er i

dag blevet en vigtig faktor i diskussionen af musikkens forhold til sociale og kulturelle positioner, og den spiller en afgørende rolle for forståelsen af de to musikkulturer, jeg har behandlet. Hvis man sammenligner ældre indspilninger af både dansemusikken fra Dar es Salaam og taarabmusikken fra Zanzibar med samtidige eller nyere indspilninger og koncerter, så bliver det alene på det auditive indtryk klart, at selvom den globale homogeniseringsproces af mange med rette anses for at være en trussel mod de lokale kulturer, så foregår der samtidig en modsatrettet proces. Det spores mere og mere, at fokus bliver rettet direkte mod de såkaldte afrikanske musikalske rødder, og mod de særegne og særlige kvaliteter, som findes i rytme, klang og melodi i den afrikanske musik.

Baggrunden for denne proces og grunden til, at musikerne ønsker at gøre brug af de ældre stilistiske træk, skal søges i flere forskellige faktorer. For det første har processen omkring afkolonialiseringen af de afrikanske kulturer skabt en meget gunstig stemning og goodwill i forhold til at etablere en musikkultur, som baseres på 'rødder' og traditionel kultur. En del af formålet med en sådan musikkultur har siden selvstændigheden været at afskaffe den generelle undertrykkelse af de afrikanske kulturelle træk, som kolonialismen på flere måder forårsagede, og derfor støttes bestræbelserne ofte i politiske kredse i form af en formuleret kulturpolitik. Det betyder i praksis – og især i Tanzania, som har været domineret af den såkaldte afrikanske socialisme – at musikgrupper, som har arbejdet intensivt med traditionel musik, har haft en meget let adgang til radio og i mindre grad fjernsyn, og til de institutionaliserede fora som museer, teatre og nationale festarrangementer. Desuden har de gennem deres genrevalg kunnet erhverve musikinstrumenter og forstærkerudstyr, hvilket normalt er en ganske problematisk faktor i hele spillet omkring musikkens udvikling i det postkoloniale Afrika.⁶⁴ Favorisering af den traditionelle musik er tillige relateret til et uddannelsesmæssigt ideal, som har til formål at bevare og videregive gamle kulturelle og musikalske værdier. Et glimrende eksempel på denne strategi, som i øvrigt knytter nøje an til den forståelse af begrebet tradition, som jeg omtalte ovenfor, findes i Tanzania i dannelsen af de nationale kultur- og musiktrupper og i grundlæggelsen af et konservatorium for traditionel musik i Bagamoyo.

For det andet eksisterer der i 1990'erne faktisk en generel og global

efterspørgsel på musik, som udtrykker en såkaldt etnisk autenticitet. Dette ses f.eks. udfoldet i visse dele af verdensmusikmiljøet, hvor begrebet 'rødde' står stærkt og fremmedheden er blevet en væsentlig del af markedsføringen. For at opnå jobs og engagementer inden for denne del af musikmarkedet, adgang til indspilningsfaciliteter og penge til at turnere i vesten, tilbyder ensembler, trupper, kulturelle grupper og i stigende grad populære orkestre deres specielle 'opfindelser af traditionen'. Disse neotraditionelle produkter tilfredsstiller det dobbeltsidige krav om en syntese af tilsyneladende oprindelighed og moderne musikalske normer i form af lækker lyd, korte forløb og harmonisk eller melodisk genkendelighed.

Typiske eksempler på denne form for neotraditionel kultur ses repræsenteret i promovringen af musikgrupper som New Generation fra Port Elisabeth, Sydafrika, og Kwi Mambo fra Botswana; grupper som begge for nylig har besøgt Danmark.⁶⁵

I forhold til den populære dansemusik kommer interessen for rødderne f.eks. til udtryk, når Remmy Ongala bruger sit maasai-kostume til særligt udvalgte shows og medieoptrædender. Det kan også vise sig i en lidt anden retning, når hans orkester og andre etablerede navne bliver 'tvunget' til at spille i en musikalsk stil, som er på vej til at være forældet i Afrika, men som i forbindelse med fejringen af verdensmusikfænomenet er faldet i det vestlige publikums smag netop i kraft af sin fremmedhed og sin historie. At det forholder sig sådan har at gøre med, at der i verdensmusikinteressen ligger en latent nostalgi, som bl.a. er blevet fremhævet af Veit Erlmann.⁶⁶ Et meget illustrativt eksempel herpå er Paul Simons brug af næsten 20 år gamle *mbaqanga* indspilninger fra Sydafrika på pladen Graceland. De sydafrikanske musikerne følte sig efterfølgende tvunget til at spille i denne stil, hvis de skulle gøre sig forhåbninger om et gennembrud i Vesten.

I taarabmusikken er forholdene lidt anderledes. Afrikaniseringsprocessen er gået i retning af en demokratisering af de førhen så stive sociale og racemæssige skel i almindelighed og mere specifikt af de tidligere stærkt mandsdominerede og for kvinder lukkede institutioner. Den accept af kvinder i de mandlige klubber og dermed hele taarabmiljøet, som fandt sted efter den navnkundige sangerinde Siti Binta Saad's kommercielle gennembrud i 1920'erne, medførte at nye ideer og omgangsformer vandt indpas, og disse ændrede fundamentalt ved både det ideologiske indhold af taaraben og dens musikalske udform-

ning. Det er således blevet hævdet, at det var gennem kvindernes medvirken i taaraben, at syngesproget endegyldigt blev ændret fra arabisk til kiswahili. Samtidig medbragte kvinderne deres egne musiktraditioner fra de særlige og kønsspecifikke musikalske begivenheder, som fandt sted i forbindelse med brylluper, fødsler og død, og i dag kan rytmer og melodiske træk fra disse sange spores i mange taarabsange. De esoteriske kvindelige musikformer afstedkom med andre ord permanente innovationer i stilen. Det kan være svært at klargøre, hvad der er årsag, og hvad der er virkning i disse sager, men det er uomtvisteligt, at svaret skal søges i den sociale mobilitet, som har præget det zanzibariske samfund siden århundredeskiftet.

Jeg tror, at en midlertidig konklusion må være, at kampen omkring stilarternes autenticitet, som ses udtrykt gennem debat og stridigheder over centralitet og sammenhæng i kulturen, og som er en iboende og permanent del af diskursen inden for alle kreoliserede kulturer, er helt afhængig af brydningerne i den sociale stratifikation. Autenticitet kan som etnicitet og identitet forhandles, omklassificeres og bruges i forhold til den sociale mobilitet eller ønsket om samme.

Både den sociale kamp og den potentielle forandring af uligheder foregår i kulturen; åbentlyst på et tekstligt plan, men mere gennemgribende og transformerende i musikken og gennem den musikalske begivenhed.

Hvis man altså holder fast i Cohens og andres tolkning af musikken som social praksis, må de kreole kulturer med deres blandede oprindelse og potentiale for transformation og bearbejdning af nye livsformer og betingelser, derfor ansues som en platform, hvorpå der kan manøvreres, hvor stridigheder til tider kan bringes frem til konflikt og hvor omgåelse af den sociale ulighed ind imellem kan finde sted.

Afsluttende må man altså sige, at forholdet mellem social stratifikation og musik er mangefacetteret. I nogle forhold er sammenhængen klar og entydig; det er tilfældet når den kreole musikkultur står stærkt og formår at bygge bro mellem tradition og fornyelse. I andre sker der – f.eks. i forbindelse med verdensmusikmiljøets indvirkning på de lokale kulturer – faktisk en løsrivelse af musikken fra den sociale kontekst. Det første forhold kan ses som en bekræftelse af musikkens iboende betydninger for menneskers liv, det andet som en slags fremmedgørelse. De to positioner må ses som yderpunkter af et kontinuum, imellem hvilke

der kan foretages mange forskellige tolkninger, og hvor der også kan gives plads til en mere positiv opfattelse af verdensmusikbegrebet, som det ses hos Jocelyn Guilbault.

Det er imidlertid vigtigt for mig at understrege, at begge ydertendenser indeholder den samme forhandling og brydning i musikkulturen, som flere andre af de forfattere jeg har nævnt i denne artikel, har klargjort.

Hvad enten det går den ene eller anden vej, så er musikkens struktur og klang medaktører i den transformation og den tilpasning til det nye liv, som kontinuerligt foregår i de afrikanske byer.

Noter

1. En tidligere udgave af denne artikel blev fremlagt på konferencen 'Africa Days' afholdt i Uppsala 19.-21. september 1997 i regi af Nordiska Afrika-institutet.
2. Citeret fra cover notes/book-letten til albummet 'Mambo' fra 1991 med Remmy Ongala og Orchestra Super Matimila. Denne del synges på engelsk, mens andre dele er på Kiswahili.
3. For en kort omtale af dette fænomen se Ewens, Graeme: *Africa O-ye, A Celebration of African Music*, 1991
4. Simon Frith's anmeldelse af Ruth Finnegan's *The Hidden Musicians*, citeret fra Cohen, Sara: *Ethnography and Popular Music Studies*, i *Popular Music* vol 12/2, 1993 s. 128
5. Cohen ibid. s. 128
6. Cohen ibid. s. 132
7. Citeret og anvendt på Africa Days af Nordiska Afrikainstitutets forskningsleder på kulturområdet Mai Palmberg, Uppsala sept. 1997.
8. Turino, Thomas: *Moving Away from Silence*, Chicago, 1993
9. Keil, Charles: 'Ethnic' music traditions in the USA (black music; country music; others; all) i *Popular Music* (1994) vol. 13/2
10. Swahilierne er i følge John Middleton et folk, som er knyttet sammen på et rent kulturelt plan, dvs. ved at de bor i byer og at de taler sproget Kiswahili. Se Middleton, John: *The World of the Swahili, An African Mercantile Civilization*, Michigan 1992
11. Stokes, Martin: 'Introduction' i Martin Stokes (ed.): *'Ethnicity, Identity and Music'*, Oxford/Providence 1997, s. 6
12. Stokes ibid. s. 7
13. Stokes ibid. s. 10
14. Erlmann, Veit: Tradition, Popular Culture and Social Transformation, i Max Peter Baumann (ed.): *Music In the Dialogue of Cultures; Traditional Music and Cultural Policy*, 1991, s. 123
15. Erlmann ibid. s. 121
16. Cohen ibid.
17. Cohen ibid. s. 129
18. Cohen ibid. s. 123
19. Denne ophævelse går i princippet også igen mellem positionerne populær eller seriøs (U & E-musik), selvom det her også er tydeligt, at selve den kunstneriske process – kompositionen – er en vigtig aktør i f.eks. den gråzone-musik, som har kendetegnet ny vestlig kompositionsmusik gennem de sidste 20 år.
20. Hannerz, Ulf: *Cultural complexity, Studies in the Social organization of Meaning*, New York 1992 s. 264
21. Hannerz ibid. s. 264
22. Hannerz ibid. s. 265
23. Som jeg forstår dette, betyder det at

- kunne henføre en sang til en genre ikke, at der ikke findes diskussion af hvorvidt det nu er en rigtig udgave, men i stedet at det klart viser 'moder- genrer' ved, at det er den på hvis be- tingelser og kendetegn, diskussionen føres.
24. Guilbault, Jocelyn: 'Interpreting world music: a challenge in theory and practice', i *Popular Music* vol. 16/1, 1997
 25. Garfalo, Reebee: *Whose World, What Beat: the transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism*, i *The World of Music*, vol 35 (2) – 1993 s. 22 ff.
 26. Afrikanske musikalske træk er for eksempel meget stærke elementer i, hvad vi normalt kalder vestlig populærmusik. Dette skyldes slaveri og folkeflytninger og den kulturelle proces, som John Collins kalder 'the cultural feedback'. Se Collins, John *West African Pop Roots*, Philadelphia, 1992
 27. Malm, Krister: *Music on the Move: Traditions and Mass Media*, i *Ethnomusicology* vol 37, no 5, fall 1993
 28. Robinson, Deanna Cambell, Elizabeth B. Buck & Marlene Cuthbert (eds.) *Music at the Margins, Popular Music and Global Cultural Diversity*, Newbury Park 1991
 29. Hannerz, Ulf: *Sophiatown: a View from afar*, i Hannerz, Ulf: *Transnational Connections*, London & New York, 1996
 30. Stokes 1993, s. 3
 31. Erlmann, Veit: *Difference and Totality, The aesthetics of World Music*, upbl. manuskript fra Forskerkursus på Sandbjerg Gods, 'From Post-Traditional to Post-Modern?' Arrangeret af det nordiske ph.d. netværk, RUC, Juni 1994
 32. Ordet er omdiskuteret og derfor svært at definere entydigt. Det bliver overvejende brugt af musikbranchen til at betegne musikken uden for 'mainstream'. Nogle gange omfatter det folkemusik og ritualiserede musikformer af ikke vestlig oprindelse, men oftest anvendes det om den fusionerede, samtidige bymusik, som har stor ryt- misk appeal. Det er i praksis ofte musik af afrikansk eller latinamerikansk oprindelse. Se Kirkegaard, Annemette: *Taarab na muziki wa densi*, Ph.D. af- handling, 1996
 33. Slobin, Mark: *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, i *Ethnomusicology*, vol. 36, no. 1, 1992
 34. Guilbault ibid.
 35. Darlington, Lois: *All That Jazz*, i *Folk- roots*, Issue 150, s. 33
 36. Stokes ibid. s. 7
 37. Erlmann 1991
 38. Erlmann 1991, s. 123
 39. Stokes ibid. s. 17
 40. Mitchell, Clyde: *The Kalela Dance*, Rhodes-Livingstone Papers, no. 27, 1956 og Ranger, Terrence O.: *Dance and Society in Eastern Africa 1890 – 1970, the Beni 'Ngoma'*. London 1975
 41. Dette er logisk del af en tradition, som bygger på mundtlig overlevering. Det ligger med andre ord i systemet, at kopiering er første trin i læringen, og at der derefter følger en mere personlig tilegnelse af stoffet. Denne sidste del giver anledning til forandringer og personlig tolkning – evt. blanding med andre elementer. Se i øvrigt Kirke- gaard 1996.
 42. Nogle gange skete det pr. stedfortræ- der, da musikken i mange tilfælde blev præsenteret for afrikanerne via f.eks. Indien eller hvid europæisk populær- musik tilpasset arbejderklassen og spredt til nær og fjern gennem radio og 2. verdenskrig.
 43. Koraen er en harpelyre med normalt 21 strenge, som spilles med tommel- og pegefingrene. Sanzaen er en lamel- lofon, der ligeledes betjenes med tom- mel- og pegefingre.
 44. Det er dog klart under forandring. Man kan købe stort set al slags musik i *duka'*erne (gade-butikker) i Dar es Salaam, og købe-video er også begyndt at få en vis betydning. Det er dog fort-

- sat et forbrug, som har klar social slag-side; det er ikke billigt og kræver desuden afspilningsapparater, som tillige er dyre.
45. Denne stil kendes under et utal af navne: rumba, soukous, og senere kwassa kwassa. Fælles for denne navngivning er den snævre tilknytning til en specifik dans. Ordet congolese derimod er regionalt, panetnisk og i lyset af den øjeblikkelige politiske situation, hvor Zaire er blevet gendøbt Congo, passende.
 46. Dette hentyder til den politiske og religiøse betydning som fans og tilhængere tillagde Bob Marley både før og efter han døde. F.eks. med reference til tekster om Babylon og livet i Trench Town.
 47. Personlig kommunikation med Remmy Ongala i København, juli 1994.
 48. Mrema udgjorde en slags opposition inden for regeringens egne rækker, og hans position under det omdiskuterede valg i 1995 vakte opsigt. Filmen BONGO Beat har en udgave af denne sang.
 49. Se videre i Graebner, Werner: *Whose Music? The songs of Remmy Ongala and Orchestra Super Matimila*, i *Popular Music*, 8/3, 1989
 50. *Tradewind* vol 5, no 1, Februar 1992 "Super Matimila socks it to Dar".
 51. Den katolske kirkes rolle i kampen mod AIDS har været kritiseret over hele verden, fordi at kirken ikke har villet suspendere sin almindelige opposition mod børnebegrænsning, men i stedet taler for at begrænse sex til ægteskabelige forhold. Man kan med nogen – historisk funderet – vægt argumentere for at dette argument ikke holder til en afprøvelse i virkelighedsverden.
 52. I Bongo Beat kører Remmy rundt i en gammel blå bil med 'Mambo kwa socks' malet over bagsmækken.
 53. Alle sange ender i en dansesektion.
 54. Både violiner, elektriske guitarer og bas, saxofoner og moderne keyboards bliver blandet med ældre østlige instrumenter så som lutinstrumentet *ud* og zitheren *qanun*.
 55. En artikel fra Folk Roots i efteråret 1997 hævder sågar at taarab miljøet på Zanzibar er under risiko for at forsvinde. Morgan, Andy: *Taarab Times*, i *Folk-Roots*, issue 173, nov. 1997
 56. I min afhandling har jeg beskrevet, hvordan der sker en stigende politisering af den populære taarab. Dette ses tydeligt i forholdet mellem den Zanzibariske regering og administration – og orkesteret Culture Musical Club. Se Kirkegaard 1996
 57. Et stilistisk og musikalsk ideal udviklet i den første halvdel af det 20. århundrede og æstetisk fuldendt i 1950'erne. Musikken blander de foretrukne egyptiske klangelementer med både afrikanske og europæiske. Denne musik benytter sig af et temmeligt stort orkester næsten sammenfaldende med det egyptiske Firqat orkester, som er kendt fra den egyptiske populære filmmusik – f.eks. fremført af Oum Kalthoum; dette århundredes mest populære og elskede sangerinde i den muslimske verden. Personlig kommunikation med Seif Salim Saleh, Zanzibar 1994.
 58. Dette afsnit bygger på Fargion, Janet Topp; *The Role of Women in Taarab in Zanzibar: A Historical Examination of a Process of Africanisation*, in *The World of Music*, vol. 35(2), 1993
 59. Se Kirkegaard 1996
 60. Fargion, Janet Topp: *The Role of Women in taarab in Zanzibar: an Historical Examination of a Process of "Africanisation"* i *The World of Music*, vol 35(2) – 1993 s. 120
 61. Fargion 1993 s. 119
 62. Personlig samtale med musikeren Seif Salim Saleh på Nkhroma College i Zanzibar, oktober 1994.
 63. Dette forhold er kompliceret og kræver megen varsomhed. Under mit feltarbejde i Zanzibar i efteråret 1994

kunne jeg dog ikke undgå at mærke en vis mumlen i kroene om forholdet navnlig mellem asiater og afrikanere – ofte omtalt som hhv. hvide og sorte. Flere som jeg talte med antydede, at der foregik en vis form for diskrimination, men jeg fandt hverken anledning til eller mulighed for at undersøge spørgsmålet grundigere.

64. Dette skyldes primært importforbud og svære økonomiske forhold. I praksis er der inden for de senere år sket en drejning væk fra at instrumenterne slet ikke kunne opdrives, fordi de ikke blev

importerede, til at de i dag er tilgængelige, men kun for absolut velstillede.

65. Begge grupper har karakter af projekter, som er skabt på tværs af de normale opdelinger i de pågældende samfund. Kwi Mambo bestod således dels af san-folk og dels af sydafrikanere og zswanaer. New Generation går på tværs af den før så dominerende raceopdeling i Sydafrika, og tiltrækker unge fra forskellige grupper, som dog alle kommer fra et bysamfund.

66. Erlmann 1994

Summary

The article addresses the question of meaning in music and culture in relation to social stratification. The author proposes the idea that not only in lyrics and extra-musical elements like dress-codes and hairstyles a struggle over social equality is taking place; also musical sound and structure relate to the ongoing “negotiation” over meaning which according to several ethnomusicologists is a crucial quality in the understanding of musical performance. The discussion is based on empirical examples from the popular music scene in Dar es Salaam and Zanzibar Town, Tanzania.