

# Universalisme, simulakrum og musiketnologi

AF ANNEMETTE KIRKEGAARD

*Although perhaps not representing a stage, or an age in a universal history of music, as Walter Wiora (1965) argued almost three decades ago, the magnitude and scope of the new global culture mark our century musically as a period of “unprecedented diversity” (Nettl 1985:3) in the face of which the heuristic value of older conceptual models such as Westernization, syncretism, acculturation, or urbanization has dwindled considerably.*

*Veit Erlmann,<sup>1</sup>*

I James Cliffords inspirerende og tankevækkende artikel om de rejsende kulturer i 1900-tallets kulturelle brydningstid kan man se konturerne til en meget interessant diskussion af forholdet mellem lokal-global og gennem samlæsning med det ovenfor citerede, bliver artiklens implikationer for musikstudiet accentueret.<sup>2</sup>

I denne artikel vil en del af disse tanker bliver sat overfor nogle konkrete aflytninger af musikeksempler, som alle må betragtes som ‘cross-over’ produktioner, altså den musik, som befinder sig i gråzonen mellem førhen adskilte genrer, stilarter eller tidsmæssige perioder. Der vil være eksempler både fra populærmusikkens verden, fra folkemusikken og fra de sidste 20 års partiturmusik.

Gennem netop denne spredning af eksempler er det overordnet set artiklens ærinde at diskutere universalisme i musikken – eller ej – i den nye kulturelle situation, den såkaldte postmodernisme eller den ‘globale landsby’. Den vil derfor stille det spørgsmål, om vi i denne nye kulturelle situation står overfor en ny form for universalisme, eller om der er tale om et forestillet fællesskab (imagined community), som tilmed bygger på en række kommercielle interesser.

Samtidig vil det være artiklens ærinde at diskutere, om sammenstillingen af forskellige musikalske elementer i den grå zone nu er blevet

ført så vidt, at der måske snarere på nuværende tidspunkt er tale om fission end om fusion og kreolisering.<sup>3</sup> Man kunne således hævde, at hvor kreoliseringen og fusionen hører til et stykke dynamisk modernisering, så er netop fissionen karakteriseret ved den petrifugale kraft, hvorved alting stritter, og hvor kunstværket først opstår eller materialiserer sig i receptionen hos den lytter, som foretager sin egen 'tolkning' eller 'meningsskabelse' af de tilfældigt sammenbragte elementer. I en fornyet søgen efter autenticitet, præsenterer kunstnerne mere eller mindre de ufordøjede sange, melodier eller rytmer, og med den teknologiske mulighed for sampling, kopiering og manipulation skabes værker, som auditivt og strukturelt repræsenterer denne fragmentering.

I denne form for tolkning er vi derfor 'ude over' begreber som revival og invention, for nu at bruge nogle typiske postkoloniale termer – og solidt forankret i den rodløshed, som netop kendetegner den postmoderne samfundsstruktur. Dette fornægter ikke, at der i anden sammenhæng findes stærke bevægelser omkring revival sted,<sup>4</sup> og jeg skal med det samme gøre opmærksom på, at jeg deler Cliffords vurdering af denne kulturtilstands rækkevidde: "I do not think, [...], that postmodernism is yet a cultural dominant, even in the "First World". (Clifford s. 32) Den postmoderne forståelsesramme omfatter derfor en erkendelse af, at adskillige musikformer lever videre i et dynamisk moderniseringsprojekt i deres lokale kontekst samtidig med, at de har en imaginær betydning i det globale rum, jvf. Veit Erlmanns kritiske stillingtagen til begrebet verdensmusik.<sup>5</sup>

Da jeg anskuer disse problemstillinger ud fra et musiketnologisk perspektiv, vil jeg indledningsvist præsentere nogle betragtninger, som kan give vigtige rammer for forståelse af det overordnede emne.

## **Musiketnologi i den grå zone**

I den nye kultursituation, der med større eller mindre hast vinder indpas, ser man samtidig en proces, hvorunder musiketnologien tilsyneladende breder sig ud over hele musikkens felt. Dette hænger uløseligt sammen med den senmoderne kultursituation, men det har også en baggrund i den måde, hvorpå musiketnologien har placeret sig historisk i forhold til den vestlige musikvidenskab og kulturæstetik.

Efter det store paradigmeskift omkring 1960, hvor den sammenlignende musikvidenskab blev erstattet af den nye musiketnologi, *Ethnomusicology*, stod to store teoretikere i princippet med hver sin holdning

til disciplinen.<sup>6</sup> På den ene side var Alan P. Merriam, som gennem sine teoretiske overvejelser om det sociologiske og kontekstrelaterede musikstudium løftede musiketnologien ud af dens tornerosesøvn i afdelingen som udelukkende en systematisk musikdisciplin.<sup>7</sup>

På den anden side stod Mantle Hood, som gennem sin insisteren på det musikalske materiale, kom til at danne en modpol til Merriams tese om, at musiketnologien fra da af skulle defineres som “the study of music in culture”.<sup>8</sup>

I praksis var der ofte tale om en slags arbejdsdeling mellem musiketnologer og musikhistorikere. Denne forklares af Bruno Nettl på en sådan måde, at han adskiller arbejdet med indholdet (‘content of change’), som varetages af musikhistorikerne, fra arbejdet med forandringsprocesserne (‘processes of change’), som varetages af musiketnologerne.<sup>9</sup>

Men gennem Merriams teorier var også den vesterlandske kunstmusik blevet udråbt som et muligt undersøgelsesområde, men konsekvensen af denne position har ikke udmøntet sig i meget konkret arbejde, og det er først 1990erne, at vesteuropæisk musik er blevet genstand for egentlige musiketnologiske studier.<sup>10</sup>

Det kan der findes flere forklaringer på. For det første har den såkaldte historiske musiketnologi<sup>11</sup> en række problemer omkring materialets overleveringsform. Den klassiske musikhistorie tager udgangspunkt i den skriftligt formidlede musik, mens størstedelen af verdens andre musikkulturer viderefører traditioner og viden gennem orale eller motoriske teknikker. Den ældre europæiske musik, som også i nogen grad har været mundtligt overleveret, og hvis notation først kom til efter at musikken havde lydt, kan minde om musiketnologiens felt, men adskiller sig dog herfra, idet man ikke kan anvende et af disciplinens vigtigste arbejdsredskaber, det synkrone feltarbejde.

Fordi den skriftlige formidlingsform gennem den autonome musiks historie er blevet et kvalitetstræk og en slags garant for en vis lødighed i musikken, må vi se i øjnene at denne parameter også har været anvendt til at rubricere musikkulturer som henholdsvis høj og lav. Derved er overleveringsformen altså ikke længere kun et spørgsmål om midler til videregivelse, men tillige om en metode til værdimæssigt at klassificere musikken. Men denne skriftlighedens værdinorm kan man også stille spørgsmålstegn ved: Det er således interessant, at musikken skifter karakter og valeur, hvis det opdages at et stykke, som har været tilskrevet

Beethoven, istedet faktisk er skrevet af Maren i Kæret eller en anden mindre ånd. Det er ikke helt det samme stykke musik længere – også selvom partituret er nøjagtigt det samme.<sup>12</sup>

Den anden grund til den manglende anvendelse af musiketnologi i forbindelse med den vesterlandske musikkultur skal findes i disciplinens historiske afgrænsninger og kan spores så sent som i 1996:

*Vi havde jo ellers vænnet os til, at antropologi handlede om de andre, om det fremmede og det eksotiske, eller til nød om enklaver hos os selv, der med større eller mindre ret blev opfattet som uberørte af moderniteten. Men tilsyneladende er europæisk højkultur nu blevet så tilpas fremmed for sig selv, at den gør sig til genstand for etnografisk arbejde. (Sørensen 1996/97: 175)<sup>13</sup>*

Citatet er hentet fra en anmeldelse i Dansk Musiktidsskrift af Georgina Borns bog 'Rationalizing Culture' fra 1995, og det skriver sig således ind i en tolkning, som afspejler et i antropologiske kredse noget anti-kveret billede af antropologiens felt og vel også af dens formåen. Selvom han tager udgangspunkt i den ofte anvendte musiketnologiske praksis, refererer Sørensen ikke desto mindre til en opfattelse, som faktisk ikke tager højde for Merriams teorier. Det går galt, fordi fremmedhed i Sørensens forståelse bliver lig med fremmedgørelse, men han kommer derved til at forveksle den faktiske kulturelle 'virkelighed' med musiketnologien som metodisk position.

Det er rigtigt, at fremmedhed ofte anvendes som en definerende faktor, men det antropologiske begreb 'otherness' indeholder mere end en problematik om, hvem der er inde eller ude i en kultur (insiders-outsiders). I nutidig videnskabsforståelse er musiketnologi i dag en metodisk-teoretisk indstilling til et givent materiale, og ikke længere en disciplin defineret af sit materiales herkomst.

For at forstå, hvad denne nye fremmedhed består af, kan man anvende Nettls superetnolog: manden fra Mars, der står som indbegrebet af den absolutte fremmede, og derved en for jordboer uopnåelig position (Nettl 1989:3). Dette er også beskrevet af antropologen Kirsten Hastrup, der med begrebet "becoming" forsøger at beskrive en tilgang, hvori man på en gang forsøger at blive del af den studerede kontekst, vel vidende at det aldrig kan lade sig gøre.<sup>14</sup>

Det som visse forskere gør, når de arbejder med historisk musiketno-

logi, er altså at sætte fremmedheden ind på en anden måde: Man lige-stiller afstand i kilometer (geografi) med afstand i tid.

Bruno Nettl fortsætter imidlertid Merriams tanker, og i 1983 slår han endnu en gang fast, at musiketnologien omfatter studiet af alle verdens kulturer. Derved afviser han, at musiketnologien er genstandsdefineret – geografisk, historisk eller genremæssigt – og påpeger i stedet dens konturer som en metodisk mulighed.

Tolkning af musik og den kultur, den befinder sig i, bliver central, og det afgørende spørgsmål for musiketnologien er derfor stadig:

*The central question of ethnomusicology, it seems to me, is why a particular society has its particular music and musical culture.*<sup>15</sup>

Det kan blive særligt spændende at anskue sin egen kultur på denne måde – med alt hvad vi har af sammenblandinger – og derfor er det også helt i konsekvens af Merriams arbejde, at disciplinen i dag under hensyntagen til de ovenfornævnte problemer også føres som “Ethnomusicology at home”.

## **Musiketnologi i egen kultur**

Nettl indleder sin bog “Heartland Excursions” med nogle betragtninger om musiketnologiens rolle, og dette navnlig med henblik på anvendelsen af musiketnologi i egen kultur. Det efterlyses således, hvad der er det specifikke ved den etnologiske tilgang; det som ikke andre ville have kunnet bidrage med, og Nettl har følgende svar:

*Ethnomusicologists have contributed to the understanding of the classical music culture of our century in several ways: They try to comprehend the musical culture through a microcosm, to provide an even-handed appraisal without judgement, to look as well as possible at the familiar as if one were an outsider, to see the world of music as a component of culture in the anthropological sense of that word, and to view their own music from a world perspective. (Nettl 1995:2, min fremhævelse)*

For mig er den fremhævede passus af afgørende betydning. Den understreger nemlig, at sammenligningen ikke har til hensigt at opstille kanoner eller på anden måde udsige nogen rangordning i materialet. I stedet interesserer man sig for det snævre samspil mellem den musik, som

spilles, og den betydning, den tillægges. Dette omfatter, som jeg senere skal komme tilbage til, både meget tætte musikstudier og bredere samfundsrelaterede analyser, og det indebærer, at man kan arbejde med musik – på trods af – eller på tværs af – hvad man selv finder ‘godt’.

Det særlige i den musiketnologiske metode er så at sige, at man lader ‘materialet’ tale for sig selv. Hvor en musikhistoriker nok ville søge efter en eller anden form for sandhed på det store plan, så forsøger etnologen at tage de oplysninger, som fås gennem feltarbejde og direkte møde mellem de pågældende musikere og publikummer og forskeren for en ligeså gyldig sandhed. På denne måde afspejler etnologien så udmærket det postmoderne samfund og dets vidensforhold: de store fortællinger gives ikke længere, men en hel række små sandfærdige beretninger. Måske er dette bl.a baggrunden for den øgede interesse for at anvende musiketnologi.

## **Kritik og modkritik**

Det er imidlertid ikke alle musikforskere, som finder musiketnologien eller antropologiske arbejdsmetoder anvendelige i studiet af alle former for musik. Fælles er dog en stigende interesse og en vilje til delvist at anvende disciplinens styrker også i studiet af visse dele af vores egen partiturmusik, og selv inden for jazzforskningen er der i løbet af de sidste 10 år kommet flere fremstillinger, som bygger på musiketnologiske metoder.<sup>16</sup> For at kunne diskutere artiklens overordnede emne er det vigtigt at få præsenteret baggrunden for disse kritikpunkter, samt de forskellige måder, hvorpå de imødegås.

Musikhistorikeren Joseph Kerman finder, at middelaldermusikken i kraft af sin mundtlige overleveringsform og sit modusbaserede tonalitetforhold er et emne, der med stor sandsynlighed kan drage fordel af en anderledes granskning i form af musiketnologiske metoder.<sup>17</sup> Gennem et fornyet kendskab til omverden og dens forhold til musik, som f.eks. den arabiske verdens, har man således via musiketnologisk viden indhentet i 1900-tallet kunnet korrigere nogle af de historiske fejlslutninger, som har præget vores holdninger til f.eks. kulturpåvirkninger og kulturmøder.

Til trods for Kermans anbefaling af at bruge musiketnologi til at løse nogle væsentlige sorte huller i den vestlige musikhistorie, er han imidlertid meget skeptisk overfor den generelle anvendelse af disciplinen, og han foreslår at man i stedet bruger betegnelsen ‘cultural musicology’

som en slags parallel til ‘cultural anthropology’, som han definerer som “centrally concerned with the construction and symbolic expression of meaning in every dimension of human activity”.<sup>18</sup>

Dels mener han, at musiketnologi på nogle punkter principielt er uforenelig med musikvidenskab, fordi denne traditionelt har tilhørt den humanistisk-tolkende gren af videnskabens verden, hvorimod musiketnologi jo tydeligt finder inspiration i samfundsvidenskaben og sociologien. Til dette må man konstatere, at skellet i dag ikke længere kan opretholdes, og at både sociologi og samfundsvidenskab er blevet vigtige faktorer i mange humanistiske fag, ligesom humanistiske synsvinkler har påvirket den anden vej.

Dels tager Kermans tvivl udgangspunkt i musiketnologiens egen ‘selv-reflektion’: “Merriam’s famous definition of ethnomusicology as ‘the study of music in culture’ carries with it a collorary saying what ethnomusicology is not. It is not the study of music or musics as autonomous systems or structures” (Kerman 1985:164). Hertil kan man med en vis ret indvende, at det jo også er en diskussion værd i hvilken grad man faktisk kan tale om – eller om hvorvidt det overhovedet giver mening at tale om musik som autonom størrelse. Som en parallel til denne diskussion kan nævnes musiketnologiens fokus på ikke skriftlige former for formidling. Her er det indlysende, at visse elementer af selv den mest noterede musik altid har været og vil være overleveret mundtligt. Og med hensyn til den autonome musik i denne vores postmoderne samtid gælder denne insisteren på autonomi-begrebet næppe. Hverken i de folke- eller populærmusikalske genrer eller i partiturmusikken.

Derfor finder jeg, at Kermans kritik er baseret på et historiesyn, som er lidt gammeldags og som mangler visse forståelselementer. Han tager ikke højde for, at nutiden og samtiden ikke kun kan forstås som samtidig eller nutidig skabt musik, men også som ‘Beethoven i dette århundrede’, altså en slags receptionshistorisk tilgang. Navnlig i relation til andre metadiskussioner om historiefortællingens – både den skriftlig og den mundtliges – egenskaber som både fortidigt og nutidigt fænomen, bliver dette vigtigt. Erlmann beskriver i sin artikel fra 1993, hvordan disse kulturtilstande i stedet for må betragtes som ‘numerous loops’.<sup>19</sup>

En kritik som den ovenfor nævnte afspejler en vis holdning til musikens betydning, og for at præsentere et modsvar til dette vil jeg dels referere til Bruno Nettls opfattelse af musikkens formåen, dels fremhæve

det arbejde, som visse forskere indenfor bl.a. 'cultural studies'<sup>20</sup> har gjort for at ophæve modstillingsparrene center-periferi, populær-kunst (U – E), køn og samfund osv.

Nettl opfatter musik som et fænomen, der kan bidrage til den totale kulturelle process, som kan afspejle det, som foregår i den konkrete kultur og som kan kommentere eller kritisere den pågældende kultur. (Nettl 1995:8) Hermed lanceres et syn, som på væsentlige punkter afviger fra tanken om den autonome musik, selvom det ikke udelukker den.

Musikforskere som Susan McClary og Janet Wolf har via feministiske og populærmusikalske studier også været med til at føre denne diskussion. Navnlig har deres arbejder været medvirkende til en opblødning af den statiske opdeling af musik mellem såkaldt U + E musik, altså populærmusik over for kunstmusik.

Etnologer har i gamle dage haft modvilje mod sammenblandinger, men da tilstedeværelsen af populære musikformer i de traditionelle musiketnologiske lokaliteter ikke længere kunne lades ude af betragtning, fik de nye musiketnologers arbejde stor betydning for teori og metode i vestlig populærmusikforskning.

'Cultural studies' må ses som et opgør med og et forsøg på en aflivning af den kulturelle etnocentrisme, som den vesterlandske tradition generelt har været udtryk for. Bruddet, der var en følge af øget politisk mobilitet i 1970'erne, skete både for at overskride race- og kønsmæssige barrierer i kultur- og musikforskningen og satte Vestens kulturelle og æstetiske førerstilling til debat.<sup>21</sup>

Som metodisk tilgang vægtes reception fremfor produktion, og på denne måde bliver modtagelsen af musikken, samt vurderingen og indplaceringen af den, vigtigere end studiet af de vilkår, hvorunder den er skabt. I den del af musikvidenskab, som er påvirket af 'cultural studies', svækkes interessen for skabelsen af værket til fordel for interessen for publikummet og for hvilken funktion, musikken har eller har haft som klingende del af nuet.

I musikkens verden bliver dette opgør navnlig til et opgør med den traditionelle musikhistoriske kanon, som anser den vestlige – fortrinsvist mellemeuropæiske – musik fra det 18. og 19. århundrede som universel, bedst eller ligefrem naturligst. Det er netop denne kanondannelse, som musiketnologien i følge Nettlcitatet på s. 117 kan modgå.

I 'Feminine Endings'<sup>22</sup> afdækker Susan McClary et 'genderlag' i mu-



sikvidenskaben ved at tale om 'the feminine other'. Det er tydeligt, at inspirationen fra musiketnologien og antropologien her er til stede i kraft af brugen af begrebet 'Otherness'.<sup>23</sup> I sin søgen efter nye metoder til at nævne det unævnelige om musikken og dens betydning, siger McClary:

*Like any social discourse, music is meaningful precisely insofar as at least some people believe that it is and act in accordance with that belief. Meaning is not inherent in music, but neither is it in language: both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency. Music is always dependent on the conferring of social meaning – as ethnomusicologists have long recognized, the study of signification in music cannot be undertaken in isolation from the human contexts that create, transmit, and respond to it.*<sup>24</sup>

McClary kredser omkring det masculine eller feminine udtryk i musik, og hæfter sig navnlig ved at musik ofte bliver opfattet som noget feminint og derfor som en utiltrækkende størrelse i forhold til mænds traditionelle karakteregenskaber. Hun gør sig lidt munter over, at mandlige musikforskere for at undgå denne 'bløde' side gennem store dele af disciplinens historie har forsøgt at gøre studiet naturvidenskabeligt, nøgtern og teknisk, ja, faktisk objektivt. Samtidig kan man se, at de udføre af mandskøn, som har befolket historien og stadig gør det, ofte er under mistanke for at være kvindagtige – grænsende til homoseksualitet og transseksualitet.

McClary har en vidunderlig indledning om det sanselige i musikken som tager udgangspunkt i Judith og Blåskæg i Bartoks opera, og som opremser, at forskellige former for musik kan opfattes erotisk eller sensuelt. Som eksempler vælger hun Tristan-forspillet, En Fauns eftermiddag og til sidst en duet mellem Madonna og Prince. Alle tre eksempler er sanselige, men det er nok de færreste som finder alle tre virksomme. McClary skriver, at de fleste mennesker ville forkaste mindst en af de omtalte eksempler og leverer her et argument for at bruge en differentieret metode – som musiketnologi eller cultural studies, hvor den enkeltes opfattelse af musikken er i fokus. På denne måde slår hun til lyd for, at musik er en konstruktion eller invention eller ligefrem 'imagined' – alle begreber som kendes fra den musiketnologiske diskurs og som ophæver forståelsen af musikken som objektiv eller naturlig.

Det kunne selvfølgelig se ud til at være i modsætning til nogle musiketnologers – f.eks. John Blacking<sup>25</sup> og andres – projekter, som søger at opstille nogle universeller for musik. Jeg tolker imidlertid deres arbejder sådan, at der hos dem er tale om en anden slags universalisme end den som kendes fra den traditionelle musikvidenskab; en universalisme som anerkender mangfoldigheden i den universelle medie musik.

## **Feltarbejdet i de postmoderne musikkulturer**

Hegemoniet i den globale mediesituation er medvirkende til at intensivere diskussionen af diversitet overfor homogenisering. Den spredning og gennemslagskraft, som de moderne medier besidder, er skildret hos Clifford, og den har været analyseret gennem flere store værker af Kristian Malm og Roger Wallis.<sup>26</sup>

På grund af disse forhold har den fremmedhed, som Sørensen brugte som definition af musiketnologien, i den nye kultursituation taget en anden form. Der er hele tiden både noget ukendt og noget meget kendt, som f.eks. massemedieproblematikken koblet med en traditionel musik. Derude kender de også vores verden, og samtidig synes vi f.eks. at sort amerikanske populærmusik er 'vores' musik. Det rejser for alvor spørgsmålet om, hvem der er udenforstående i dag. Er den fremmede, der studerer sin egen musik, etnolog eller er han musikhistoriker?

Den kultursituation, som vi befinder os i karakteriseres af betegnelsen 'de komplekse kulturer' netop, fordi vi meget sjældent befinder os i hverken rigtig fremmede/ude musikkulturer og heller ikke i rigtig kendte/hjemme. Det stiller store krav til det metodisk-teoretiske overblik for den enkelte forsker, og det stiller desuden spørgsmålstejn ved målet for de enkelte arbejder.

Man må samtidig forstå den kulturelle situation som en heroisering af 'otherness', og at diversitetet derfor tilsyneladende er medvirkende til at undergrave den truende homogenisering. (Erlmann 1993:5) På det globale plan tilbyder den musikalske æstetik et økumene: "... a possible totality long deemed lost by contemporary critical thought" (Erlmann 1993:7), men det er et simulakrum for som Baudrillard siger: "We simulate and dramatize in an acrobat act, the absence of the Other".<sup>27</sup> Det er en artificiel dramaturgi og subjektet bliver i kraft af simulakret netop 'the other of nobody'. Det bliver værdier uden nogen form for reference, og opnår dermed blot en fraktal værdi.

Et eklatant eksempel på betydning og musik forstået som iboende og

national-kulturelt betingede fænomener opridses af Clifford i hans beskrivelse af en musikerfamilie fra Hawaii, som gennem flere generationer har rejst verden tynd med såkaldt autentisk hawiansk musik. Med rette stiller Clifford spørgsmålstejn ved repræsentativiteten i denne families virke, fordi de netop i kraft af deres omrejsende karriere stort set aldrig befinder sig i Hawaii. (Clifford 1993:25ff)

Noget af det, som har optaget mig meget i denne sammenhæng, og som ligger i forlængelse af den gamle modsætning mellem Merriams og Hoods metoder, er endelig forholdet til 'musikken selv'. Dette udtryk, som jeg opfatter som en anakronisme i forhold til vores nuværende viden om musikkens 'stade', var også et væsentligt kriterie i Sørensens kritik af Borns musiketnologiske studie af IRCAM. Sørensen priser på den ene side detaljeringsgraden i undersøgelsen og de mange vigtige detaljoplysninger, som den bringer, men på den anden side er han tvivlende over for projektet på et mere generelt niveau, fordi det ikke fortæller os noget nyt om musikken. Han mener, at bogen indeholder en 'blindhed' over for væsentlige elementer i forståelse af den vesterlandske kunstmusiks basalt aporetiske, brudte og modsigelsesfulde karakter, og derfor siger for lidt om 'musikken selv':

*Georgina Born har ladet sig uddanne i en forskningstradition, der har forfinet hendes følsomhed over for forholdet mellem mennesker, styret som det i mange henseender er af sæere kulturelle mønstre og stramme diskursive spilleregler. Og efter hendes bog ved vi meget mere om, hvad der er på færde i IRCAM i Paris, og vi er vel også blevet lidt klogere på finkulturelle musikinstitutioner i almindelighed. Men vi ved ikke noget nyt om den musik, der produceres dernede. Til studiet af den rækker hendes metode ikke. (Sørensen 1996/97:176)*

Jeg finder, at dette problem må anskues i et kontinuum sådan at forstå, at dettes yderpunkter er hhv. **Musik er klang** – altså målbare, i næsten naturvidenskabeligt forstand objektive fakta som svinginger, lydstyrke, ambitus eller overtonespektre. Disse ting kan ofte nutildags måles via computere eller anden teknisk maskineri.

Heroverfor står for mig at se **Musik som betydning**, og dette referer til at 'klangen' i ovennævnte forstand først bliver musik, idet den tolkes og opfattes sådan af et publikum.<sup>28</sup>

Et godt eksempel kunne være ensemblet STOMP, som i august 1999

besøgte Danmark. Ensemblet spiller på hverdagsting: koste, spande, tændstiksæsker, og lyden bliver først til musik i det øjeblik publikum og “omverden” vælger – for jeg mener der er tale om valg – at opfatte denne klang som betydende og dermed musik. Det, som bliver et spændende element for forskere at afdække, er derfor, hvornår og under hvilke vilkår gadestøj, hverdagslyde og tilfældig klang skifter karakter og bliver til musik. Det kan være noget med strukturering – i Stomps tilfælde så ganske entydigt den rytmiske affinitet og prægnans – eller det kan være den særlige ikklædning, som f.eks. koncertsituationen kan give. Man kunne principielt forstille sig, at et lydligt fænomen ville blive overhørt i en hverdagsituation, hvorimod selve koncertinstitutionen ville kunne fremhæve samme klang som musik.

Vi bliver simpelthen nødt til at arbejde med en dobbelthed i vores analyse og arbejdsmetoder, som både tager højde for de snævert-musikalske forhold og de mange elementer og fænomener af forskellige karakter, som er med til at definere den klanglige dimension som netop musik og ikke støj.

Et andet punkt, som det er vigtigt for mig at slå fast, er at jeg ikke ser kontinuumet “klang – betydning” som en mulighed for, at der kan skabes musik med enten den ene eller den anden ende alene.

Modtagernes tolkning er tilstede i selve skabelsen. Dels fordi komponisten eller autoren skal sælge sin musik, dels fordi han ofte selv er indlejret i den kulturelle kontekst, som han skriver musikken for.

På samme måde er selv det mest modtagerobservante arrangement nødt til at have ‘musikken selv’ med i spillet. Der skal jo være en klang – måske lige med undtagelse af et værk som John Cages “4.33” – selvom dette har sin egen og for mig at se tesebekræftende betydning. På denne måde er der altså en klar affinitet mellem det internt musikalske og det eksterne.

At det så er ubestrideligt rigtigt, at de sidste 30 års musikforskning i nogen grad har været for voldsomt optaget af de sociologiske, historiske eller på anden måde eksterne forhold, betyder blot, at den fase vi nu befinder os i må have som formål at kombinere på vederhæftig vis erkendelsen af, at musikken må forstås ud fra alle disse vikler – i hvertfald i det idelle studie. På denne måde er den tilsyneladende modstilling mellem Merriams og Hoods opfattelser derved også ophævet, og pendulet kan svinge mod en bedre balance.

Lad os se på den konkrete musik i den nye kulturelle situation: den postmoderne overskridelse af de kendte rammer i musikken.

Den norske sangerinde Kirsten Bråten Berg er interessant i denne sammenhæng, fordi hun bruger sin folkemusikalske baggrund som afsæt for en stor række af produktioner, hvor hendes 'norske' identitet blandes med fremmede toner både genremæssigt – f.eks. med jazz og rock – og geografisk, hvilket er mest tydeligt i form af et bemærkelsesværdigt samarbejde med senegalesiske musikere. På pladen "From Senegal to Setersdal" (Grappa 1997) optræder Bråten Berg sammen med sin landsmand Bjørkulv Straume i et helt uimodståeligt musikalsk kulturmøde. Hele vejen gennem pladen kobles eller sammenstilles – om man vil – norske sange og melodier med vuggeviser, historiske og religiøse sange fra Vestafrika. Der er i begge lokaliteter tale om ældre sange, som er videreført mundtligt gennem mange generationer (de norske dog med angivne informanter på ægte musiketnologisk vis). Klangen af de to stemmetyper er tydeligt adskilt, og man hører både den markante norske kvindestemme-klang med de særlige forsiringer og den afrikanske mandsklang med den lidt hæse – en anelse nasalerede – vokalstil. Sprogene, som jo er tydeligt klangbærende i denne sammenhæng – skifter mellem norsk og mandingo og andre afrikanske sprog. Ind i mellem synger de norske aktører med på de afrikanske melodier – og man hører tydeligt, at klangen herved ændres. Det helt ekceptionelle – sådan som jeg hører det er, at de to former for musikalsk tradition står uformidlede overfor hinanden. Jeg ved ikke, hvor meget der er blevet gjort, for at de to idiomer skal kunne passe sammen tonalt og melodisk, men der er ingen tvivl om, at vi som publikum bliver sat i en position, hvor vi må tro, at vi hører to autentiske musikstykker.

Det egentligt sammenføjende fremgår af de ledsagende kommentarer. Det er mundharpen (jødeharpen) som påstås at være kendt i både Norge og Senegal. Instrumentet dominerer lydbilledet i adskillige numre – og har i øvrigt den samme bordun-agtige funktion, som man støder på i mange andre cross-over produkter. I det hele tager fejrer denne musik et ikke diatonisk ideal. De øvrige instrumenter er *djembe* (tromme), *kora* (strenginstrument) mundbue samt mundharpe.

Man må spørge sig, hvad der egentligt er dette albums ærinde. Er det meningen, at vi skal undres over denne tilsyneladende tilfældige samklang mellem to alligvel skarpt adskilte musikformer, eller er det snarere meningen, at vi på et mere generelt plan skal mindes om de uni-

verselle elementer i musikformer uden for den vestlige kompositions- og kunstmusiks ensrettende og dominerende omfavelse. Jeg tror det sidste, og det giver baggrund for en diskussion af muligheder og problemer i denne specifikke kultursituation.

“From Senegal to Setersdal” må anskues som et cross-over produkt, og hermed er jeg nået frem til en præsentation af de særlige gråzone-tendenser, som findes i vores nutidige musikunivers og den betydning, musiketnologien kan have for studiet af dem.

Hvad betyder det at bruge fremmed musik i vores kultur – og har den ikke altid været der? Det kan være svært at afklare præcist, men i gråzonen forstået som sammenblanding af tilsyneladende uforenelige størrelser af sort og hvidt eller af højt og lavt, møder vi måske tydeligst af alt nogle af disse problematikker. Her bliver jo på godt og ondt grænsen mellem det fremmede og det kendte ophævet.

En vigtig brik i dette billede er den kulturelle og musikalske pluralisme, som vi er nået til bl.a. gennem de forskellige postmoderne konstruktioner som f.eks. ‘the imagined communities’ og ‘den globale landsby’. Det er vigtigt at forstå, at dette kulturmøde sker gennem, hvad Erlmann kalder en ‘total vareliggørelse’ af vores kultur, sammenholdt med en ‘bevægelighed uden fortilfælde’. (Erlmann 1993:4)

*How do we account for the fact that we can no longer meaningfully talk about the music of a West African village without taking into consideration the corporate strategies of SONY, U.S. domestic policy and the price of oil? (Erlmann 1993:4)*

Nicheproduktionen vinder frem og afliver endegyldigt 70’ernes skræk for kulturelt ‘grey-out’, forstået som en total homogenisering eller som Robinson et al. har udtrykt det; ‘a Michael Jackson World take over’.<sup>29</sup>

Derfor befinder vi os i en situation, hvor de to begreber homogenitet og diversitet stadig brydes.

## **Det postmoderne kunstværk**

Det får ganske store konsekvenser for den musik, som spilles og skabes. Andreas Huyssen konstaterer i bogen “After the great divide”, at der siden i hvertfald midten af det 19. århundrede har eksisteret en fast modstilling mellem modernitet og popularitet.<sup>30</sup> Men det postmoderne repræsenterer i følge Huyssen ikke en afstandtagen fra det moderne,

men derimod en ophævelse af den nu falske modstilling mellem høj-lav og moderne-traditionel. Det har musikken vist gennem de sidste 20 år mindst, og det er nu på tide, at videnskaben også fanger denne pointe.

I vores sammenhæng betyder det, at grænser udviskes mellem populærmusik og kunstmusik, mellem genrerne som f.eks. jazz og rock og mellem vores verden og resten af verden, hvorved inspiration og indarbejdelse af fremmedartede eller ligefrem eksotiske musiktræk blive mulige.

De to forskere Veit Erlmann og Mark Slobin enes om analysen af disse globaliserede træk et langt stykke hen ad vejen, men er alligevel uenige om visse forhold. Hvor Erlmann med baggrund i Fredric Jamesons neo-marxistiske tolkning af kulturen ser processen som systemisk og derved determineret af kraftfulde markeds kræfter, der selvom det fejrer forskelligheden alligevel reproducerer systemet selv, så ser Slobin en langt større grad af tilfældighed i processen.<sup>31</sup>

Den musik, som er del af denne nye situation, kan sammenfattende betegnes cross-over eller gråzone-musik. Cross-over refererer i praksis imidlertid til to krydsninger. Den første handler om ophævelsen af den racemæssige adskillelse af sort og hvid musikkultur i USA i 1960'erne; den anden om en mere gennemgribende overskridelse af høj-lav dikotomien, forstået som en sammensplejsning af førhen uforenelige kategorier og størrelser.

Gråzonefænomener går altså på kryds og tværs af de forskellige grænsedragninger i musikverdens store spekter, men det er vigtigt at slå fast, at bevægelsen går begge veje. For ligesom der kan findes 'høje' eller kunstneriske elementer i såkaldt rytmisk musik og populærmusik, så kan der nu klart påvises populære tendenser i kunstmusikken.

Til de sidste hører klart den popularisering, som f.eks. operaen i kraft af stadionkoncerter – i stil med 'de tre tenorer' – har gennemgået, og de gentagne indspilninger af de store klassikere. Hertil kommer, at der gennem de elektroniske medier er blevet mulighed for at etablere en 'standardversion' i kraft af særligt fejrede 'master'-indspilninger.

I populærmusikkens verden har der gennem længere tid været forsøg på at indføre et egentligt værkbegreb. Ikke blot har retorikken været koncentreret om 'kunstnere', som er den foretrukne betegnelse for populærmusikere, og 'genitænkning og legendegørelse', som bliver adskillige rock- og popmusikere til del. Også fænomener som konceptalbums, tema- eller dramakoncerter, samt en stigende og meget romanti-

seret interesse for autoren – her forstået som mere end komponist og altså aktør i bredest mulige forstand – er alle eksempler på, at kunsttendenser eller ligefrem kunstliggørelse langsomt er trængt ind i populærkulturens verden.<sup>32</sup>

Hvis 80ernes ideal og ånd var pluralisme, kan man måske forsigtigt definere 90ernes gråzone som forsøget på at bringe de forskellige musikalske stiltræk sammen i en ny form for syntese.

Der er ikke længere tale om fusion men snarere fission. Ovenfor har jeg nævnt Kirsten Bråten Bergs samarbejde med senegalesiske musikere, og jeg har tolket det som et klart eksempel på et sådant ufordøjet møde mellem to vidt forskellige musikformer. Alligevel hænger musikken sammen, og dette kan enten tydes som en konstatering af mere grundliggende fælles træk, f.eks. i modalitet og udtryksmåde, eller det kommer på denne vis til at udgøre en godt omdrejningspunkt for den fortsatte diskussion af universalismen i den menneskelige omgang med fænomenet musik. Samtidig viser et 'produkt' som "Fra Senegal til Setersdal" klart tilbage til den 'cultural studies' tilgang, som jeg beskrev ovenfor, og som jo netop forudsætter, at det er i den enkelte modtagers reception at den egentlige dannelse af kunstværket eller mere beskedent musikstykket finder sted.

1980erne og 1990erne udgør samtidig den periode, hvor interessen for etnisk inspiration eller den ligefremme integration af etnisk musik i både populær og partiturmusikken er vokset kraftigt. Dette ses f.eks. i de mange meget 'postmoderne' produkter, som i sen 90erne strømmer ud af musikbranchens mange døre. Vi må konstatere, at langt ind i mainstream spores denne nyretning mod noget fremmed og eksotisk, mod en 'other', hvilket understreges rent billedmæssigt i Madonna's 1998-album med hittet Frozen, som spiller på mellemøstlige og indiske associationer både i scenografi og musik.

Samtidig ses en klar sammenblanding af tre forskellige niveauer: det klassiske, det etniske og det elektroniske: Nummeret indeledes af en fed 'klassisk' strygerlyd i roligt tempo, som brydes først af indiske tablas, som peger mod det etniske element og senere af tydeligt digitaliserede lyde, som udgør det elektroniske niveau. I verset fortsættes dette med strygerklang, diskrete og uregelmæssige *tablas* og et markant elektronisk 'udsagn' i tekstens huller. Først i omkvædet sætter en gennemskuelig rytme ind, og samtidig er den vokale linie mere 'etnisk' og refe-



rer ved hjælp af en kort melisme med brug af halvtoneskridt til det indiske ideal, som ligger under hele nummeret. Ved næste vers stoppes rytmen igen, og vi skal hen til mellemspillet før de smægtende violiner i mellemøstlig, unisont heterofoni lader musikken kulminere ved at afslutte på nummerets højeste tone.

Det er også markant, at der er en tydelig paradoksal bevægelse mellem det tilsyneladende rytmisk kraftfulde akkompagnement og Madonnas meget tilbagelænedede vokal, som ligger let sløret og tydeligt overdubbet i lydcollagen. Virkninger er, at nummeret uafsladeligt stopper. Der panoreres med stereolyden, og det store arsenal af forskellige samlede og elektroniske lyde 'taler imod' den klassisk-orkestrale lyd, som i øvrigt bevæger sig i sammen tempo som vokalen.

På denne måde kunne man tolke nummeret som en kamp mellem to niveauer eller bevidsthedsplaner, hvilket også demonstreres i sangens tekst: "You only see what your eyes what to see – you're frozen when your heart's not open".

Ellers er der at sige om Madonnas album, at denne tolkning ikke står alene. Der eksperimenteres hele vejen igennem – f.eks. i nummerets Shanti, hvor Madonna endog synger på en slags indisk.

Også i videoen udfoldes dette motiv og denne visuelle side af det fremmede spiller i det hele taget en stor rolle for hele det forestillede omkring musikken. På denne plade, som på så mange andre kan man virkeligt tale om, at periferien giver svar; at den taler tilbage.

Det nye album fra den engelske bassist Sting bærer også klare vidnesbyrd om tendensen til at indføre det fremmede i mainstream.

På det nyeste album "Brand New Day" accentueres mødet mellem det fremmede og det kendte, bla. ved inddragelsen af gæstemusikere og sangere som rai sangeren Cheb Mami, som medvirker på nummeret "Desert Rose".

Sting har konsekvent i hele sin karriere været udadvendt og har hentet inspiration i 'de fremmede' musikstilarter, og f.eks. var hans gamle band, Police, et reggaeband for så vidt, at de arbejdede med en klar sammenstilling af reaggerytmer og britisk melodiføring og stemmeklang.

Nummeret "Desert Rose" indledes med elektronisk lyd, stereopano-  
ring, og en tydelig arabisk vokal fungerer som brud. Herefter følger en hurtig, inciterende rytme, som ikke er helt ulig Madonnas, og det

arabiske melodimateriale optages i selve verset, som først synges af Cheb Mami på arabisk med heterofoni mellem sang og violin akkompagnement og med stærke melismer og ornamentik.

Herefter tager Sting over i forgrunden, og der synges på engelsk. Der arbejdes stadig ud fra den melodiske grundfigur: frasen "e ley eley", som hele nummeret er bygger over, men rytmen bliver mere og mere domineret af trommesæt med grundslag på 1 og 3 lilletrommeslag på 2 og 4 og med hurtige 16-dele på hi-hat. Mellemspillet er igen domineret af Mami og med populær arabisk strygermelodi, hvorunder man svagt hører håndtrommer. Under mellemspillet og stigende mod slutningen høres tillige en bordunbas.

Som Madonnas er denne plade i det hele taget viet til diversiteten: Der er numre med en tydelig bossaklang i akustisk guitar og clavesrytme, der er et jazz-rock agtigt nummer som indledes med en Miles Davis-ligende trompet-intro, og endelig et helt utroligt countrynummer.

Denne brug af den fremmede musik siges af nogle at være en reaktion på rockens stagnation; andre mener, at der findes politiske og ideologiske bevæggrunde.<sup>33</sup> I denne sammenhæng vil jeg nøjes med at konstatere, at det er interessant, at der også i disse superstjernes produkter kan spores tendens til at sammensætte klart modsatklingende musikalske elementer, sådan at forskelligheden opretholdes også i det samlede billede.

Også partiturmusikkens komponister søgte i perioden andre græsgange og begyndte herved en raid mod værk og kunstbegrebet. I indiske ragas, afrikanske rytmesystemer og interessen for klang fandt de inspiration, som kunne anvendes.

Denne gråzone i kompositionsmusikken har et næsten ikonagtigt værk i Philip Glass minimalistiske album "Songs from Liquid Days" fra 1986, som til og med i coverets gråtonede og brudagtige billede af komponisten signalerer 'cross over'.

"Songs from Liquid Days" er både i stilistisk og i markedsmæssig forstand et gråzone produkt. Teksterne til sangene er hentet fra de postmoderne 80er pop-stjerner som Laurie Anderson, Susanne Vega, David Byrne og Paul Simon, som alle klart tilhører den elitære omend populære avantgarde i rock- og popmusikken.

Musiken er tilgængelig helt klart Philip Glass. Med sin nye enkelthed, sin repetitive struktur og sin eklektiske brug af pasticher i form af musi-

kalske emblemer eller markører, er denne musik et eklatant eksempel på den nye enkelthed, som findes i det postmoderne minimalistiske univers.

I den moderne danske kompositionsmusik finder vi Lars Klits “Den Sidste Virtuos”, en gyser-opera med ledemotiver, anvendelse af Jimmy Hendrix klange og modernistisk strukturalisme.

Operaen – eller musikteateret, som Lars Klit selv ynder at kalde det – er komponeret i 1991/94 og har libretto af Sanne Berg. Den er førsteopført i 1995, og har siden været genopført med en for moderne opera meget stor publikumssucces.

Klit tager udgangspunkt i en klanglighed, som han sidestiller med den ‘ambience’, man kender fra den populære musik. Han er som sagt inspireret af både Hendrix og dodekafoni, som han ser som improvisation over for struktur. Desuden lader Klit sig også inspirere af musikken til TV-gyseren Twin Peaks, og denne musiks lyd af råddenhed bruges dramatisk i operaen og kaldes af Klit for farvet stilhed.

I operaen arbejdes der derfor bevidst med rækken fra Alban Bergs violin koncert, med et Hendrix-inspireret d-mol groove og med klangstrukturer hentet fra Twin Peaks musikken. Hertil kommer en udpræget brug af ledemotiver, hvilket f.eks. høres, når virtuosen introduceres med violin arpeggioer. I personal-skildringerne af de enkelte roller trækkes der ligeledes på musikalske karakteristika: Violin byggerens stemme refererer til et klassisk operaideal, mens den unge mand synger i en blanding af falset med indbyggede knæk, talesang og desuden i første halvdel en smule ude af stemning i forhold til resten af ensemblet. Bogholdersken bruger talesang og hvisken, mens den unge piges syngestil er mere modernistisk. Virtuosen selv er belcanto-agtigt, hvilket dramaturgisk understreges ved utallige gentagelser af sætninger som f.eks. : ‘Mindst af alt virtuouser’ bragt med virtuous variationsteknik.

Emnet for operaen om den sidste virtuous, har med sine trivialagtige referencer til TV og sin filmagtige anvendelse af ledemotiver klare populærmusikalske træk. Alligvel handler det hele om kunstens betingelser, og om hvad der skal til for at frigøre musikkens kræfter. Dette ses i tekstbidder som “Denne violin er jo kun en violin – kan de give den det sidste”, “Lad Dyret erkende Gud” og “Der er musik og virkelig musik”.

Midtvejs i operaen sætter en kontinuerlig rytme på trommesæt ind, samtidig med at drengen erkender sammenhængen i historien og begynder at synge rent omend stadig med lidt falsk og knæk. På dette sted er musikken klart jazzet, og referencerne til Hendrix forvrængede guitar signalerer tematisk violinbyggerens forhold til sin søn. Det lange groove fortsætter med enkelte korte undtagelser indtil slutningen af operaen, hvor en spinkel violinsolo afslutter handlingen.

Der er i denne opera vendt op og ned på de faste forestillinger om lyd, klang og handling; teknik, musikalsk pluralisme og udvekslings og forandringsmønstrene har gjort op med den falske dikotomi mellem høj og lav og mellem pop og partitur.

### **Verdensmusik som en trope på denne situation**

Verdensmusik er på en gang middel og virkning af den musikindustrielle/Gråzoneagtige mediesituation. Det har de etniske overtoner og det forholder sig til en æstetisk diskussion af høj/lav, samt tendensen til at eksotificere musikken (romantisk).

Derfor bliver verdensmusik begrebet ofte blandet sammen med eller forvekslet med cross over (gråzone).

Et eksempel på en sådan postmoderne, grænseoverskridende form for verdensmusik kan findes i pladen "Tranzania" med den norske techno-gruppe Acid Queen, der gennem et ophold i Tanzania og samarbejde med den kendte *taarab* gruppe Egyptian musical Club har skabt et andet klart cross over produkt. Der er tale om en ganske rå sammenstilling af taarab sange, nogle endda med den sagnomspundre sangerinde Siti Binta Saad som ophavsmand, og moderne technolyde. Tonalitet, vokalklang og tekstudtale behandles 'hensynsløst' og pladen fremstår både uegal og lidt mærkværdi. I Erlmanns teori ville pladen være omfattet af diskussionen af forskellighed overfor enshed. Store verdensmusikalske begivenheder som Womad og for den sags skyld også det danske world.dk illustrerer dette. På en måde så fejrer disse begivenheder forskelligheden, men "...beyond this, the celebration of difference in such festivals, mediated by technology as it is, also conceals as at rests on a more fundamental "sameness". (Erlmann 1993:7).

Høj-lav dikotomien fordeler sig ganske tydeligt helt anderledes i verdensmusikken end i den vesterlandske kulturkreds. Hvor den vesterlandske kunstkultur sætter en stor grad af kompleksitet og udvikling

højest, er tendensen inden for verdensmusikken, at jo mere rendyrket – forstået som gammel eller oprindelig – jo bedre eller højere rangerer den. Derfor får miljøet og selve begrebet en uheldig statisk og konserverende indflydelse på de levende musikkulturer. Forudsætningen for et produkt som “Fra Senegal til Setersdal” er jo netop den forestillede antagelse af at det, vi hører er ‘den ægte vare’. På denne måde er det meningen, at musikken kommer til at medvirke til en fejring af det økumeniske eller mellemmenneskelige indhold i kulturen og dermed antyder noget om universalisme på et helt konkret niveau.

Dette ligger meget nær på den nostalgiske pastiche, som er beskrevet af Veit Erlmann: “I take pastiche and its central role in the postmodern global culture as an index of the rapid loss of referentiality” (Erlmann 1993:11) Her er vi tæt på det Baudrillardiske simulakrum igen, og det er da også tydeligt, at f.eks. et fænomen som Sorten Muld med sine referencer til middelalderballader og dansk folketradition henter sin eksotiske inspiration fra den fortid, som i følge Erlmanns analyse er typisk postmoderne nostalgi.

Der er derfor stadig vigtigt at slå fast at hverken cross-over fænomenet eller verdensmusikbegrebet og den postmodernisme, som den er en del af, kan opfattes som en stil. Alle kategorier er samlebetegelser for en kulturel tilstand.

Musiketnologiens rolle i denne sammenhæng bliver da at udforske netop denne spænding mellem totale systemer og lokale kulturelle praksisser.

*Consequently, musical ethnographies will increasingly have to examine the choices performers worldwide make in moving about the spaces between the systems and its multiple environments. (Erlmann 1993:6)*

## **Julio Iglesias på Zanzibar**

Da jeg besøgte Zanzibar i efteråret 1998 blev denne interaktion mellem det lokale og det globale sat i relief af en tilsyneladende helt tilfældig række af begivenheder. Sangeren Mohammed Ilyas, som er en elsket sanger med en fortid i et af de store orkestre i Zanzibar, *Ikhwani Safaa Musical Club*, har en meget blød og indsmigrende stemme. Den musik han spiller og synger regnes både af ham selv og hans publikum for at være den ‘rigtige’ taarab og på det seneste har han sammen med en

gruppe af ældre og meget dygtige musikere ovenikøbet dannet en rent akustisk gruppe med det formål at spille sådan som man gjorde i 1950erne.<sup>34</sup> Jeg har også undret mig over den fine klang i Mohammeds stemme, og jeg har sågar interviewet ham adskillige gange. I efteråret 1998 kørte jeg en del rundt med ham i hans bil for at komme ud til gruppens øvested og efter et par ture blev jeg opmærksom på at Mohammed altid havde sin bilkassette igang. Jeg blev opmærksom på at det igen og igen var den spanske smørtenor Julio Iglesias, som var på, og da jeg spurgte Mohammed forklarede han mig at det ikke var så mærkeligt, for Julio havde altid været hans idol, og han lyttede til pladerne netop for at få fat i den særlige bløde klang.

Der sad jeg så; hvordan skulle jeg have kunnet regne ud at en lokal sanger på en lille meget smuk og eksotisk ø ud for Østafrikas kyst via den kommercielle medieverden og dens spredning af kassettebånd, havde udviklet en sangstil, som med baggrund i en europæisk slagerstjernes sensuelle klang havde påvirket syngemåden i et strengt muslimsk samfund og derved flyttet lidt på stilens kendetegn. Det hører med, at netop Mohammed Ilyas ofte er blevet optaget og indspillet af vestlige pladeselskaber, fordi han er så populær og god.

Kun gennem den konkrete tilstedeværelsen og den åbenhed overfor materialet som jeg forsøger at have når jeg er afsted, kan jeg nu bidrage med en lille, men antagelig vigtig oplysning om udveksling og integration af musikalske karakteristika.

Udvekslingen har altså utroligt mange facetter, og det er ikke nogen enkel sag at afdække dens historie. Derfor er det nok også en vigtig pointe, at meget af det, som bliver sidestillet i de postmoderne og cross over lignende produkter, ikke er "autentiske" genrer, men at de er historiske i den forstand, at de hver især har gennemgået og gennemlevet en voldsom udveksling med 'omverden'.

Derfor kan jeg tilslutte mig Erlmanns udsagn om, at

*... if an ethnomusicology of the modern world system is to be formulated, it will have to be sensitive to both the macro processes of state formation, flows in financial capital, media networks and to the micro level of individual experience within these structural coordinates. " (Erlmann 1993:7)*

Musiketnologien kan ikke løse vores forståelsesproblemer omkring universalisme og simulakrum, men ved at opfatte den som en metodisk tilgang fremfor en geografisk eller genremæssig afgrænset disciplin, kan den via et tværfagligt samarbejde og upartisk evaluering bidrage til en mere detaljeret forståelse af vor tids omgang med musikken.

## Discografi over album som belyser den nævnte problemstilling

Kirsten Bråten Berg;	From Senegal to Setersdal, 1997
Taj Mahal & Toumani Diabate;	Kulanjan, 1999
Sting;	Brand New Day, 1999
Madonna;	Ray of Light, 1998
Ali Farka Toure & Ry Cooder;	Talking Timbuktu, 1994
Philip Glass;	Songs from Liquid Days, 1986
Lars Klit;	Den sidste virtuos, 1996
Acid Queen featuring	
Egyptian Musical Club;	Tranzania, 1999

## Noter:

1. Erlmann, Veit, The Politics and Aesthetics of Transnational Musics, i *The World of Music*, 35 (2), Berlin 1993, s. 4.
2. Clifford, James, Travelling Cultures, i *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, 1997.
3. Vedr kreoliseingsbegrebet se f.eks. Hannerz, Ulf, The social organization of Creolization, i *From Post-Traditional to Post-Modern? Interpreting the Meaning of Modernity in Third World Urban Societies*, Occasional Paper no. 14, Roskilde University 1995.
4. For de nyeste trends i denne diskussion se Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, Theorizing Heritage, i *Ethnomusicology* vol 39, no.3, efteråret 1995 og Tamara E. Livingston, Music revivals: Towards a General Theory, i *Ethnomusicology*, vol. 43, no 1 winter 1999.
5. Erlmann, Veit, The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s i *Public Culture* no 8, 1996.
6. For en nøjere udredning af dette forhold se Christensen, Dieter, Musikethnologie, i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1996 spalte 1271.
7. Dette refererer til den gamle opdeling af faget i hhv en historisk og en systematisk musikvidenskab. Se f.eks. Poul Røvsing Olsen *Musiketnologi*, København 1974.
8. Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
9. Nettl, Bruno; *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine issues and Concepts*, Urbana & Chicago, 1983 s. 172ff.
10. Se f.eks. Peter Jeffery *Re-envisioning Past Musical Cultures; Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago 1992, Born, Georgina *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalisation of the Musical Avant-*

- garde, Berkeley 1995, samt temanummeret af *Early Music*, Richard Widdess (red.) 24/3 1996.
11. Henvisning til Kirkegaard, Annemette: Musiketnologi og musikhistorie, i *Dansk Årbog for musikforskning*, 1997.
  12. Nettl, Bruno: Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture, i *Yearbook for Traditional Music*, 21, 1989 s. 5.
  13. Sørensen, Søren Møller, IRCAM undersøgt af antropolog, anmeldelse af Georgina Born: Rationalizing Culture, IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the Musical Avant-Garde, 1995 i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 5 feb., 1996/97.
  14. Hastrup, Kirsten: The ethnographic Present, i *Cultural Anthropology* Vol. 5, 1, 1990.
  15. Nettl, Bruno: *Heartland Excursions, Ethnomusicological Reflection on Schools of Music*, University of Illinois Press, 1995, s. 8.
  16. F.eks. kan nævnes Per Reinholdssons doktordisputats *Making Music Together, An interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*, Uppsala 1998, Paul Berliner, *Thinking in Jazz; The Infinite Art of Improvisation*, Chicago & London 1994 og Ingrid Monsons *Saying Something; Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago & London, 1996.
  17. Joseph Kerman: *Musicology*, 1985, navnlig kap. 5 Ethnomusicology and 'Cultural Musicology'.
  18. Citat fra William J. Bouwsma "Intellectual History in the 1980s", *Journal of Interdisciplinary History* 12 (autumn 1981) p 279-91, s. 178.
  19. Veit Erlmann, The Politics and Aesthetics of Transnational Musics, i *The World of Music*, 35 (2) 1993, s. 6.
  20. Da det er svært at finde en dansk oversættelse, som er dækkende, anvender jeg den engelske betegnelse.
  21. Teorier diskuteres stadig i musiksammenhænge, se f.eks. Leo Treitler: "Towards a Desegregated Music Historiography", *Black Music Research Journal*, vol 16, no.1 1996 s. 3-10 og Marcia Citron: "Gender and the Field of Musicology", *Current Musicology* nr. 53, 1993, s. 66-76.
  22. McClary, Susan, Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle, i *Feminine Endings; Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota 1991.
  23. Otherness – eller fremmedhed – er en vigtig metodisk-teoretisk position, som indtages af den deltager-observerende etnolog under feltarbejdet.
  24. McClary, Susan, *Feminine Endings*, Minnesota, 1991 s. 21.
  25. Blacking, John: *How Musical is Man?* 1973. Heri leder Blacking efter nogle fællesmenneskelige træk, og dette sker bla. gennem en fri fleksen mellem eksempler fra hhv. vanda-kulturen i Sydafrika og Beethoven og Mozart musikeksempler.
  26. Se f.eks. Malm, Krister & Roger Wallis *Big Sounds from Small Peoples* 1979 og *Media and Society* 1992.
  27. Citeret fra Erlmann 1993.
  28. se f.eks. Stockmann, Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden, i *Acta Musicologica*, lii/2, 1979, s. 211.
  29. Denne pluralisme spores også i selve mediets udvikling.  
Cd'en bliver introduceret i 1980'erne – langsomt, men alligevel sikkert. Først troede man at det ville 'ødelægge' markedet og i DK var de f.eks. meget dyre i starten: Musikkassetten og nu også cd'en regnes for at være nogle 'demokratiske' medier fordi de er relativt ukomplicerede. I modsætningen til LP produktion – som f.eks. var for kompliceret til at den kunne udføres i DK.
  30. Huyssen, Andreas, *After the Great Divide; Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986.
  31. Monson Ingrid, Riffs, Repetition, and Theories of Globalisation, i *Ethno-*



*musicology*, vol. 43, no 1, vinteren 1999.

32. En musiker som David Bowie er næsten synonymt med disse bevægelser, og har i kraft af sin Artschool-uddannelse haft held med at lancere sig selv som 'kunst'.

33. Se f.eks. forfattere som Jocelyn Guil-

bault, Veit Erlmann og Peter Manuel for de forskellige holdninger.

34. Disse år regnes af kenderne for at være den periode hvori den fineste balance mellem de forskellige musikalske elementer i taarab var tilstede. Interview med Seif Salim Saleh, Zanzibar 1994 og 98.

## **Summary:**

The present article discusses the notion of "otherness" in music and its negotiation of meaning and identity. The theoretical framework is based on an ethnomusicological understanding of the interplay between difference and homogeneity, and the issues discussed range from oral traditions of earlier musics to the postmodern cross over situation in the musical soundscapes of the late 20th century.

A recurring theme debated is the idea of universalism in music on the one hand and the specificity of the actual 'locale' or context on the other.

It is the claim of the article that the use of an "ethnomusicology at home" as described by Bruno Nettl enhances the quality of this particular discussion and that it further provides a needed and profitable addition to musicology as such.