

# Tradition og fornyelse

## Overvejelser over studiet af populærmusik i Afrika

Annemette Kirkegaard

I sommeren 1992 havde København for første gang besøg af sangeren, komponisten og orkesterlederen Tabu Ley – også kaldet Seigneur Rochereau. Han var her sammen med den yppige sangerinde Mbilia Bel, og sammen udgør de to nok toppen af den populære afrikanske musikscene. Taby Ley, som er født i 1940, har en lang og glørværdig karriere bag sig – et forhold som klart viste sig i sammensætningen af publikum ved den københavnske koncert. Det var stort set på hjemmebane han spillede; afrikanere fra hele kontinentet og af meget forskellig social status var mødt op for at nyde og beundre deres superstar.

Endnu en gang, som ved alle store musikalske besøg fra det moderne Afrika, satte musikken, begivenheden og det sociale liv omkring den tanker igang om forskellighed, forandring og tradition.

Denne nye afrikanske samtidige musik eller populærmusik, som jeg i det følgende vil kalde den, volder musikforskere store problemer. Hvordan skal den behandles, forstås og analyseres? Hører den til i den musiketnologiske forståelsesramme, i den transkulturerede eller er den en selvstændig adækvat musikform?

Spørgsmålene er mange, men det er dog besvaret på forhånd: Der er tale om den mest udbredte musikform i det moderne Afrika og en musikform, som både i sin tilblivelseshistorie og i sin nuværende form har et meget stort berøringsfelt med den europæiske og amerikanske populærmusik. Samtidig har musikken gennem de sidste 30-40 år gennemgået en kulturel forandringsproces, hvor den snarere end at nærme sig faktisk fjerner sig fra den vestlige og europæiske tradition.

Baggrunden for den store rådvildhed omkring udforskningen af den afrikanske populærmusik er for mig at se dels en følge af den traditionelle musikvidenskabs lidt stedmoderlige behandling af populærmusik generelt set, dels den manglende forståelse for de kulturelle forandringsprocesser i Afrika, som kan spores tilbage til tidligere tiders videnskabelige holdning til studier af de fremmede kulturer både i antropologien og i den egentlige musiketnologi.

I det følgende vil jeg derfor først opridse de dele af den historiske baggrund for musiketnologien og antropologien, som er interessant for studiet af den

afrikanske populærmusik. Dernæst vil jeg gennemgå nogle teorier om kulturelle og sociale forandringsprocesser både fra musikkens verden og fra en række beslægtede fagområder. Efter en kortere redegørelse for den afrikanske populærmusiks historie og konkrete musikalske struktur, vil jeg tilsidst diskutere, hvad disse nye teorier betyder for studiet af den moderne samtidige musik i Afrika.

## **1. Studiet af musik i andre kulturer**

### **Videnskabshistorisk baggrund**

Den tidlige antropologi var en naturvidenskabelig forskningsgren: Man skulle trænge ind i de fremmede kontinenter for at finde så mange empiriske oplysninger som muligt om det, man mødte. Empirien skulle indpasses i et opstillet ordenssystem, som blev opfattet som sandheden om folkene. Mennesker blev registreret og katalogiseret som planter eller dyrearter, og ligesom biologien byggede antropologien i bund og grund på et evolutionistisk tankesæt.<sup>1</sup> Efterhånden fandt man dog ud af, at de andres verden ikke var mindre subtil og reflekteret end vores, og at den blotte registrering næppe gav svar på de mange forståelsesspørgsmål. Det gav sig udtryk i nye arbejdsmetoder og teorier. Sandheden unddrog sig blikket og kunne ikke længere afdækkes alene gennem empiriske analyser – den måtte konstrueres. Dermed ser vi begyndelsen til kulturvidenskaben, hvor man altså går fra at opdage til at definere. Samtidig begynder opgøret med positivismen, som blandt andet indebærer, at man gradvist forlader det objektive verdensbillede til fordel for et mere subjektivt.

*Der er ingen mulighed for kontekstfri viden om den ydre verden. Opdagelse kan ikke adskilles fra definition ... Der er en fundamental kontinuitet mellem verden og videnskaben om den.*<sup>2</sup>

Positivismen opfattede kulturen som en empirisk størrelse, men nu hvor man har gjort op med de naturvidenskabelige idealer, er kulturen ikke længere 'former', men relationer. De enkelte fænomeners betydning ligger ikke i fænomenerne selv, men i relationerne mellem dem – og de er usynlige.

*Kulturen er et implikationsrum, det sæt af relationer mellem relationer, som giver samfundet mening. Meningen er evigt foranderlig, fordi enhver individuel handling potentielt er en samfundsændring ...*<sup>3</sup>

### **Musiketnologiens særlige status/historie**

Musiketnologien blev til en selvstændig videnskab i forrige århundrede – stort

set samtidig med den spirende industrialisme og den begyndende kulturnationalisme i Europa. Man studerede og indsamlede ivrigt den gamle og – mente man – vigende folkemusik, og indsamlere som vor egen Evald Tang Kristensen, drog rundt for at nedskrive de gamle sange og den levende dansemusik. Studiet af det fremmede og eksotiske var stort set begrænset til allerede eksisterende afhandlinger om kunstmusikken i primært det arabiske musikunivers, som havde en lang og selvstændig videnskabstradition bag sig – det levende fremmede kunne man ikke magte med datidens hjælpemidler, som udelukkende var blyant og nodepapir. Det egentlige gennembrud kom, da Edison i 1877 opfandt fonografen, hvorpå man kunne fastholde det klingende lydbillede.<sup>4</sup> Det var faktisk et gennembrud for studiet af al mundtlig overleveret musik.

Analogt med den evolutionistiske tankegang, som prægede perioden, udforskede man i musiketnologiens tidlige år de basale musikalske strukturer med det formål at afdække tidligere stadier i eller eventuelle urformer af den civiliserede europæiske musik. Studiet beskæftigede sig udelukkende med skalaer, tonesystemer, stemning og melodianalyse,<sup>5</sup> hvilket gjordes muligt af det dobbelte værktøj, som fonografen og cent-systemet<sup>6</sup> i fællesskab dannede.

Den evolutionistiske opfattelse af musikken blev forkastet indenfor de første årtier af dette århundrede og blev under indflydelse af de teorier, som blev dominerende inden for antropologien, afløst af en kulturelrelativistisk teoriramme. I samme periode defineres den sammenlignende eller komparative musikvidenskab, som havde følgende syn på forskellen mellem musikhistorien og den nye videnskabsretning.

*Im Gegensatz zur Musikgeschichte fragt also die vergleichende Musikwissenschaft nach der biologische Quellen der musikalischen und musikhistorischen Phänomene ... Der Musikhistoriker fragt nach dem Was? und Wie?, der vergleichende Musikforscher dagegen nach dem Warum? Woher? Wohin? Wozu?, der Musikhistoriker danach, was und wie ein Tongebilde (historisch) geworden ist, der vergleichende Musikwissenschaftler danach: warum es so werden musste ...<sup>7</sup>*

Fra at have behandlet og analyseret musikken som et frit i luften svævende fænomen med egne lovmæssigheder og et eget liv, overgik man til et dobbeltstudie af både musikken selv og det samfund, den udspandt sig i. Omtrent samtidig forsvinder betegnelsen komparativ musikvidenskab, og den nye musiketnologi,<sup>8</sup> som disciplinen nu kalder sig, finder sine varmeste fortalere i forskere som Eric von Hornbostel (1877-1935), Jaap Kunst (1892-1960) og ikke mindst Alan P. Merriam (1923-1980). I 1960 konstaterede sidstnævnte

*It is considerations such as these, then, which lead me to a proposal of a definition of Ethnomusicology, not as the study of extra-European music, but as »the study of music in culture«. In other words I believe that music can be studied not only from the standpoint of musicians and humanists, but from that of social scientists as well, and that, further, it is at the moment from the field of cultural anthropology that our primary stimulation is coming for the study of music as a universal aspect of man's activities. To define ethnomusicology in this way is in no way to deny its primary connection with the aesthetic and the humanistic, but it is to say that our basic understanding of the music of any people depends upon our understanding of that people's culture, the place music plays in it, and the way in which its role is played.<sup>9</sup>*

I samme artikel fralagde han sig også de gamle regionale afgrænsninger af musiketnologien.

*If we accept the outline of field study given above, then it is clear that ethnomusicology is in no way restricted to the study of particular geographic areas, or supposed kinds of societies, but rather, is applicable to any body of music in any society.<sup>10</sup>*

Merriams efterfølgende hovedværk »The Anthropology of Music« fra 1964 er stadig et standardværk for alle, som beskæftiger sig med studiet af den fremmede musik – ikke mindst i kraft af dens klare påpegning af, at ingen af de to sider – musikken eller samfundet – kan udelades af analysen.<sup>11</sup> Som en logisk konsekvens af dette dobbeltsyn består arbejdsmetoden ikke længere udelukkende af indsamling af musikalske data, men inddrager i vid udstrækning det antropologiske feltarbejde.

Kulturrelativismen og opgøret med den positivistiske tankegang betyder, at man tager forskellen mellem studieobjektets, det vil sige de fremmede kulturers, og forskerens egen kulturelle baggrund alvorligt og på denne måde fastholder både dem og os i en samtidig etnografisk anderledeshed.<sup>12</sup>

Dette får særlig betydning for to centrale begreber i musiketnologien. For det første selve forholdet omkring musikalsk og kulturel fremmedhed og for det andet opfattelsen af den traditionelle kultur.

### **Forholdet omkring det fremmede**

Et af de store diskussionspunkter i musiketnologien – og for den sags skyld også i antropologien – har været forholdet omkring 'det fremmede'. Metoder og teorier er blevet etableret med den forudsætning, at man skulle beskæftige sig med en musikkultur, man ikke var født eller opvokset i. I diskussionen har været nævnt musiketnologiens og antropologiens medfødte eurocentrisme,<sup>13</sup> og

man har diskuteret subjektivitet overfor objektivitet hos de forskere, som pludselig befandt sig i den fremmede hverdag.

Inden for antropologien diskuteres stadig, hvilke metoder, der skal anvendes, men et bud er følgende:

*Antropologiens særkende blandt de humanistiske og samfundsvidenskabelige discipliner er dens globale perspektiv. Dette perspektiv fastholdes og uddybes gennem de stadige undersøgelser og sammenligninger af fremmede kulturer. Antropologien beskæftiger sig principielt med alle samfund på kloden, og selv når antropologer studerer deres egne samfund, er »fremmedheden« en forudsætning. Det indebærer, at der ikke er noget, der kan tages for givet. Der er ingen betydning, som på forhånd antages at være kendt. Udgangspunktet for enhver kulturanalyse er derfor en ikke-viden, som først i analysens forløb erstattes af en viden om kulturens skjulte sammenhænge.<sup>14</sup>*

Efter at de fleste afrikanske lande opnåede deres selvstændighed i slutningen af 1950erne og begyndelsen af 1960erne, er forskere fra de pågældende kulturer i stigende grad begyndt at udforske deres egne kulturer. Dette rejser et principielt problem for etnografien – og inden for musikkens verden spørgsmålet: Er der tale om musiketnologi eller er det »afrikansk« musikvidenskab. Artur Simon udtrykker det således:

*1. Ist der afrikanische Musikwissenschaftler, der die traditionelle Musik der Kultur untersucht, in der er aufgewachsen ist, ein Musiketnologe? 2. Ist der japanische Musikwissenschaftler, der sich mit Beethoven beschäftigt, ein Musiketnologe? 3. Ist für einen Inder die Musik Beethovens in erster Linie »ethnische Musik«, weil er jene zuallererst mit der deutschen Kultur verbinden würde?<sup>15</sup>*

Det er efterfølgende Simons pointe, at det ikke længere er hvem, hvad eller hvor, men hvordan man undersøger – altså de metodiske overvejelser, som lægges til grund for studiet – som er afgørende.

### **Det traditionelle**

Ideen om at det afgørende altså ikke er, hvad man undersøger, men hvordan man gør det, får også betydning for forståelsen af det musiketnologiske studies objekt. Disciplinen udforskede folkemusikken primært på landet og selv i dag er langt den største del af de musiketnologiske studier, som udføres, koncentreret om den traditionelle musik. Det er derfor vigtigt, at klargøre hvordan man i den nyeste forskning opfatter »den traditionelle musik«.

Fejlagtigt har man i den tidlige forskning – og sågar i dag i mere popularise-

rende sammenhænge – haft den opfattelse, at musikken i de rurale områder i den 3. verden har været statisk og ahistorisk. I realiteten tyder meget på, at der konstant sker innovationer i kulturelle og sociale omgangsformer, således også i den traditionelle musikkultur. Som et elementært eksempel kan nævnes, at indoptagelsen, brugen eller forkastelsen af instrumenter uvægerligt giver sig udslag i den musikalske frembringelse.

Selv om begrebet traditionel altså er belastet på denne måde kan man alligevel dårligt undvære et ord for den musik, som knytter sig til det rurale liv. Det er derfor vigtigt at slå fast, at traditionel musik i dag snarere må forstås som en musik indenfor traditionen, der ligesom alle andre former for musik ligger i en konstant interageren med det samfund, som omgiver den, og som den er en integreret del af.

Misforståelsen af det traditionelle kulturrum har uden tvivl en tæt sammenhæng med den forholdsvis ringe interesse for forandringsprocesser, som både antropologien og musiketnologien har tradition for. Inden jeg vender mig mod den populære musik, vil jeg derfor inddrage nogle tekster og teorier om forandring, som jeg synes kan bruges i forhold til studiet af den musik, som er artiklens emne.

## **2. Forandringsprocesser – nogle udvalgte tekster**

Både den antropologiske og den musiketnologiske teori og metode har haft problemer med at forklare, ja, sågar beskrive forandringer i de studerede samfund og deres kulturelle og musikalske udtryk. Det skyldes til dels den synkrone arbejdsmetode, hvor forskeren alene forholder sig til det, som kan observeres direkte gennem det antropologiske feltarbejde. Den afgørende vanskelighed ved denne metode har været at afdække drivkraften bag forandringsprocessen. Jeg skal i det følgende eksemplificere dette.

### **Forandringsprocesser i kulturelt perspektiv**

Indtil midten af dette århundrede blev den afrikanske kultur opfattet som statisk og udifferentieret. Generaliseringer var almindelige og musikken blev opfattet som primitiv, uciviliseret og monoton. Samtidig beklagede musiketnologer og antropologer næsten enhver forandring og især advarede de mod påvirkninger fra den vestlige verden. Hvis man i et stykke musik pludselig hørte genkendelige elementer – for eksempel europæiske harmonigange<sup>16</sup> – opfattede man det som tab eller forringelser i det musikalske univers. Man havde altså en forestilling om, at den traditionelle musik var et »ægte« afrikansk

kulturudtryk og forandringer kunne derfor kun opfattes som ødelæggende for musikalske og kulturelle værdier. På den baggrund var Bascom og Herskovits' arbejder<sup>17</sup> i slutningen af 1950'erne vigtige skridt på vej mod en mere differentieret forståelse af den afrikanske musik og kultur.

I artiklen »The problem of Stability and Change in African Culture« slår de to forfattere en hel række vigtige fakta om stabilitet og forandring fast. De pointerer, at ingen kultur er statisk, og musik og kultur skal ses som adækvate udtryk for et givent socialt behov. Innovationer sker kontinuerligt, de er selektive, og i de fleste tilfælde også additive. Det betyder, at indoptag er udtryk for valg, samtidig med at de nye elementer altså ikke nødvendigvis indtræder som substitut for andre kulturtræk.<sup>18</sup> Erkendelsen af, at kultur er noget foranderligt, betyder at den komparative metode, hvorunder man laver en synkron analyse, ikke længere kan stå alene. Tidsfaktoren og den historiske dimension må inddrages. Samtidig kan man se artiklen som et opgør med den akkulturationsteori, som hidtil havde hersket. I akkulturationsteorien, som har klare evolutionistiske træk, tænkes der i dominerende og dominerede kulturer og tanken er, at en svagere kultur, her den afrikanske, tilpasser sig til den stærkere, den europæiske.<sup>19</sup> Bascom & Herskovits ser ikke den afrikanske kultur som svag og fremhæver, at selvom den har været udsat for pres fra for eksempel Islam og arabisk kultur i århundreder, så er den stadig stort set intakt. Yderligere konstaterer de, at der intet nyt er i innovationsprocessen i dagens Afrika – kun i mængden og intensiteten af de udefra kommende påvirkninger.

Den måske vigtigste konsekvens af deres arbejde var dog påvisningen af en enorm diversitet i den afrikanske kulturverden. Selvom man skal huske, at bogen er skrevet netop i selvstændighedens mest dramatiske år, hvor profileringen af de gryende nationalstaters egenartede kultur var politisk velkommen, holder argumentet om forskellighed stadig vand. Ud fra det historiske koncept, må kulturerne betragtes som forskellige – også selvom de samtidig indeholder nogle fælles grundtræk.<sup>20</sup>

Nutidige forskere tillægger stadig Herskovits stor betydning for forståelsen af forandringsprocesserne i den afrikanske kultur. Især fremhæver David Coplan, som netop arbejder med den moderne populærmusik i Afrika, Herskovits' tolkning af begrebet synkretisme,

*... in which innovative social actors blend materials from the cultures in contact into qualitatively new forms in response to changing conditions, needs, self-images and aspirations.*<sup>21</sup>

Synkretisme indeholder flere underbegreber, af hvilke det vigtigste nok er

reinterpretation, som af Herskovits defineres som en proces i hvilken gamle betydninger tilskrives nye elementer eller ved hvilken nye værdier ændrer den kulturelle signifikans af de gamle former.<sup>22</sup>

### **Religiøse forandringsprocesser**

Som et eksempel på en kulturel forandringsproces, som har været drøftet i en årrække og som berører de teorier, som har været nævnt i det foregående afsnit, skal her nævnes religiøse innovationer.

Indførelsen af kristendom og til dels islam har været opfattet som stærkt akkulturerende og derved en af hovedårsagerne til, at kulturen i de afrikanske samfund er blevet ødelagt. Det kan ikke bortforklares, at missionærer ofte har virket uheldigt ind på f.eks. musikudøvelse,<sup>23</sup> men samtidig vil en umiddelbar accept af denne religionens magt undervurdere den kraft og relevans, som de afrikanske kulturer har. På den måde kan missionærernes fadæser paradoksalt nok blive til apologi for den indfødte kulturs svaghed.

Sandheden er måske snarere – med undtagelse af virkeligt grelle eksempler – at de afrikanske folk selv har valgt hvilken retning, der passede til deres behov. Historikeren Terrence O. Ranger står centralt i denne diskussion. Han har studeret de uafhængige kirker i Afrika og udgangspunktet for hans arbejde har netop været en kritik af de antropologer, som har beklaget missionens dekulterende virkning. I de uafhængige kirker har mange antropologer set et fascinerende bevis på den afrikanske kulturs udholdenhed, for tilsyneladende benytter disse kirker sig af samme midler som den afrikanske religion, nemlig åndebesættelse, trance, healing og eksorcisme. Ranger mener, at det er udtryk for en forfejlet tolkning. Selvom de ydre tegn er nægt beslægtede påviser han, at de uafhængige kirker er meget mere påvirkede af for eksempel den europæiske pinsemission end af de traditionelle systemer. Samtidig understreger han, at man må skelne klart mellem adfærd og betydning: For de omvendte er det *ikke* længere traditionel afrikansk religion, men en ny religion, de er konverteret til.<sup>24</sup>

Ranger mener altså, at de uafhængige kirker var og er mindre afrikanske end vi normalt tror, og at den kristne kirke samtidig var meget mere »afrikansk« end normalt antaget. Han nævner blandt andet, at omvendelse på de egentlige kristne missionsstationer ofte foregik gennen åndebesættelser. Vigtigere er det dog, at afrikanerne ifølge Ranger tog positivt imod kristendommen – ikke fordi den voldeligt overmandede dem, men fordi den konkret tilbød nyttige forbedringer. Man kunne få praktiske problemer løst og man kunne lære at læse og skrive – behov som afrikanerne følte og som på dette tidspunkt kun kunne



opfyldes på missionsstationerne,<sup>25</sup> og i takt med den samfundsudvikling i retning af større enheder, som var i gang allerede fra forrige århundrede, kunne man anvende et monoteistisk gudsbegreb, som det kristne og islamiske.<sup>26</sup>

Dette står ikke umiddelbart – selv om det måske kan se sådan ud – i modsætning til Bascom & Herskovits, som konstaterede en udholdenhed i det kulturelle mønster. Det, som Ranger advokerer er, at den selektive og den additive innovationsproces på én gang er tilstede både i den kristne mission og i de uafhængige kirker.

### **Forandringen i hverdagen**

Antropologen Kirsten Hastrups artikel om udvikling og historie fra 1990<sup>27</sup> er et indlæg i diskussionen af udvikling og forandring, og et forsøg på at give et antropologisk bidrag til – eller måske forbehold overfor – udviklingsforskningen<sup>28</sup> og dens teoriramme.

Udviklingsforskningen har i Hastrups forståelsesramme en implicit opfattelse af, at de andre er tilbagestående eller underprivilegerede. Derved bliver udviklingsperspektivet et forsøg på at ophæve en ulighed.

Det antropologiske forskelsperspektiv, som går tilbage til kulturrelativismen, og udviklingspolitikens lighedsideal er blevet set som antagonismer, men dette ser Hastrup som en logisk fejl, der hænger sammen med, at man ikke har skelnet mellem forskel og ulighed, eller mellem enshed og lighed. Idealet for antropologen bliver da at ophæve ulighed med respekt for forskellen.<sup>29</sup>

### **Kontinuitet, historie – og katastrofe**

Kirsten Hastrup er inspireret af strukturalismen, og ser som ovenfor nævnt samfundet som værende skruet sammen i et system af usynlige relationer. Set i denne sammenhæng er det vigtigt at slå fast, at der ingen modsætning er mellem de konkrete begivenheder og det underliggende system. Begivenheden er en hændelse af social betydning, og begivenheden er systemets empiriske form.

Det er med andre ord i de konkrete begivenheder, de usynlige relationer anskueliggøres. Derfor bliver det også i hverdagen – i de konkrete begivenheder – forandringer udkrystalliseres, og Kirsten Hastrup ser ingen adskillelse mellem stabilitet og forandring!

*Enhver begivenhed er på én gang realisering og forandring af implikationsrummet, og derfor er menneskers individuelle handlinger potentielle samfundsændringer. In-*

*gen sociale begivenheder er præcise gentagelser af foregående begivenheder; repetition er umulig.*

...

*Men på grund af kontinuiteten mellem system og begivenhed, ... er strukturen hele tiden under risiko fra praksis. Gennem sine handlinger sætter mennesket kulturen på spil. Reproduktionen rummer kimen til transformation.<sup>30</sup>*

Herefter behandler Hastrup historie specifikt i forhold til kultur. Kulturen er ikke kun forandring, men også kontinuitet. Den er en syntese af stabilitet og forandring, fortid og nutid, diakron og synkron.

Endelig kan så katastrofen eller den katastrofale situation indtræffe. Katastrofen er for Kirsten Hastrup bruddet med eller ophøret af relationernes betydning. Tingene giver ikke længere mening og begivenheden har mistet sin genkendelighed.<sup>31</sup>

### **Gentagelse og variation**

Kirsten Hastrups teorier kan føres videre til den kulturelle eller musikalske begivenhed: Idet vi gentager forandrer vi, og i dette ligger dybest set meningen med al ritualisering. Ritualer er ikke minutiøse gentagelser af en tidligere ceremoni, men genopførelser, som i kraft af personer, tid og historie får en ny dimension, hver gang de udføres.

Dette kan for eksempel illustreres ved forholdene omkring improvisation og variation i den mundtlige afrikanske kulturtradition.<sup>32</sup> Her er forholdet mellem »den originale komposition« og variationen interessant. Improvisationen foregår oftest som variation over et kendt forlæg. Tekstligt og musikalsk kan sangen aktualiseres ved at strofer eller melodier ændres en smule, eller ved at nye strofer, vers eller soli tilføjes. Graden af innovationer er forskellig i forskellige genrer og kulturer: I nogle tilfælde er man tæt på en helt ny komposition, mens man i genealogiske genrer, som har til formål at kunne gengive den gamle fortælling temmelig nøjagtigt, holder sig tættere til forlægget. Selv hos de vestafrikanske historiesangere, *Jali'*erne, er selve opførelsen og betydningen af den pågældende historie dog nøjagtig ligeså nutidigt kommenterende som i alle andre genretyper.

Hovedsagen er altså, at der ikke er én autoriseret version, samtidig med at netop genkendeligheden idet som opføres er afgørende for den relevans begivenheden har for det pågældende folk.<sup>33</sup>

### **Forandringerne udefra – transkulturation og musikindustri**

Når Ranger snakker om de selektive innovationer og Hastrup taler om foran-

dringer i hverdagen, er vi så at sige på det interne plan, hvor kulturen forandres som følge af en indre dynamik. Men forandringer i kulturen sker også som følge af en række eksterne påvirkninger. Især i forholdet til populærmusik er eksterne forhold ofte de mest iøjnefaldende drivkræfter bag forandringsprocessen.

Drivkræfterne er i første række de produktionsforhold, som musikken er underlagt, samt de følger statsdannelse og kulturel nationalisme får for den musik, som skabes.

Musikken er også i Afrika blevet en vare, som er underlagt en række markedsmekanismer. Dette forhold er blevet behandlet af Krister Malm og Roger Wallis i deres undersøgelser af musikindustriens og medieverdenens betydning for den musikalske udvikling i små lande.<sup>34</sup> De opstiller en række modeller for kulturel forandring – vigtigst i denne sammenhæng er påpegningen af den globale transkulturation. Ved denne forstås, at den økonomiske og markeds-mæssige udvikling har frembragt nogle mega- foretagender, som i princippet har hele kloden som deres hjemmemarked. Da der imidlertid *eksisterer* kulturelle forskelle, forsøges der opdyrket en musik- og kulturform, som kan dække så bredt som overhovedet muligt. Denne overskridende kulturform, som hverken er national eller regional, er transkulturationen. Det særlige er, at den ud fra sit globale perspektiv interagerer samtidig med alle andre kulturer. Den betjener sig af de elektroniske medier og bruger reklame og »merchandizing« i form af logospækkede T-shirts, hatte, plakater eller lignende. Som et godt eksempel på en transkultureret musikalsk vare nævner Wallis & Malm 70ernes disco-musik. I dag kan man udmærket se Michael Jackson som en nutidig parallel. Helt bogstaveligt er hans image efterhånden blevet udarbejdet til hverken at være sort eller hvidt, mandligt eller kvindeligt, og hans musik formår at opfylde kravet om mindst mulige fællesnævner for så stort et marked som muligt.<sup>35</sup>

Hvis man skal vende tilbage til Rangers og Bascom & Herskovits' påvisning af selektion i forandringsprocessen, så er det i forhold til transkulturationen vigtigt at inddrage det forhold mellem ideologi og pragmatisme, som Dahl henviser til i sin artikel om udviklingsaspektet i kulturen.<sup>36</sup> Det kommer i den musikalske sammenhæng til at betyde, at musikere aktivt ønsket at benytte de nye teknologier og instrumenttyper, hvis det er mest hensigtsmæssigt for dem. Transkulturationens gennemslagskraft er altså ikke »total«. Ligesom al anden forandring slår den udelukkende igennem, hvis de rette betingelser og ønsker er tilstede.

Line Grenier & Jocelyne Guilbault er inde på lignende tanker i deres arbejde

med studiet af populærmusik.<sup>37</sup> De benægter ikke det transkulturerede verdensbillede, men de problematiserer effekten og især det totale resultat af den. Transkulturationen kunne se ud til at indeholde en fare for at alle verdens kulturer efterhånden bliver homogeniserede. Men forfatterne påviser den dobbelthed, som findes i, at en mægtig branche som musikindustrien, fastlægger nogle transkulturelle rammer – med lavest mulig fællesnævner – samtidig med at præcis denne fremgangsmåde *skaber* en ny mangfoldighed. Dette skyldes som ovenfor nævnt, at der interageres direkte med de enkelte regionale, nationale eller lokale kulturformer.<sup>38</sup> De differentieringer, som herved opstår, kan undersøges og afdækkes ved hjælp af et antropologisk orienteret studie. Men samtidig gør Genier & Guilbault opmærksom på, at den antropologiske forståelsesramme ikke alene kan løse populærmusikvidenskabens problemer. Dette sker ved at diskutere positionen ‘det fremmede’. Den antropologiske forståelse af ‘det fremmede’, som vi ovenfor kunne se hos Hastrup & Ramløv, kritiseres for ikke at kunne bearbejde et felt som den moderne populærmusik, fordi diskussionen af ‘det fremmede’ i forhold til nationen, som er et vigtigt element i populærmusikkens historie, normalt ikke er indeholdt i antropologien. Hermed lægges der op til en diskussion af teorierne om det kulturelle hegemoni, hvor det er bevægelserne mellem den herskende kultur, dens modkulturer og subkulturer, som tilsammen danner dynamikken indenfor et givent samfund.<sup>39</sup> Den moderne afrikanske populærmusik påvirkes, som jeg senere skal redegøre for, at de politiske bevægelser indenfor den unge nationalstat, og kan derfor også anskues ud fra teorien om det kulturelle hegemoni.

### **3. Den moderne populærmusik i Afrika**

Hvad betyder alle disse teorier for det konkrete studium af den samtidige musik i Afrika? Hvilke problemer kan vi nu forklare, og hvilke står tilbage?

Før jeg tager hul på diskussionen af forandringsprocesserne i forhold til den moderne samtidige afrikanske musik, vil det være nødvendigt at give et rids af dens mest karakteristiske træk, samt belyse dens mangesidige struktur.

#### **Den afrikanske populærmusik – struktur og historie**

Selvom man normalt snakker om *den moderne afrikanske populærmusik* under ét, dækker betegnelsen over mange forskellige musikalske retninger. Der er således stor stilistisk, klanglig og strukturel forskel på *mbalax* fra Senegal, *juju* fra Nigeria, *soukous* fra Zaire og *taarab* fra Zanzibar. Deres tilblivelseshistorie har også forskellige forløb, men for alle de forskellige musiktyper gælder der trods

alt fælles træk, som primært omhandler den sociale funktion, musikken har, og de økonomiske betingelser, den er underlagt. På det rent musikalske område er der derimod mere usikkerhed blandt forskere på, om man kan tale om nogle særskilte musikalske fællestræk.

Alle de større samtidige musiktyper har dog det tilfælles, at de er egentlige synkretiske musikarter, og derved, som Herskovits gjorde klart ovenfor, blander materialer fra andre kulturer til kvalitativt nye former. Musikken har en længere historie end man normalt har antaget og visse stilarter kan føres omkring 100 år tilbage i tiden.<sup>40</sup> Som årene er gået er det – netop i kraft af det synkretiske element – blevet populærmusikken der har etableret sig som national musikform i mange afrikanske stater.<sup>41</sup>

De nye stilarter i musikken er opstået som følge af et behov for en ny kulturel ramme omkring et liv under stærk social og økonomisk forandring. Det vigtigste socio-økonomiske enkeltfænomen af betydning for populærmusikken er den store migration fra land til by, som startede i midten af forrige århundrede, og som stadig pågår. Drivkraften bag denne migration til byen var behovet for indtægter, efter at pengeøkonomi og skattesystem var blevet indført af kolonimagterne. Tit var der tale om migration til miner og store plantager, som senere er vokset til egentlige byer. Det var mændene, som forlod landsbyerne, mens kvinderne blev tilbage for at passe både deres sædvanlige arbejde samt det, som manden ikke længere kunne varetage. Livet i byen var hårdt. Ofte var der tale om et meget opslidende fysisk arbejde, elendige levevilkår og en social og kulturel nødsituation. Sproget var fremmed for de nyankomne, hvad enten det var de hvides sprog eller det lokale samlingsprog som for eksempel swahili eller lingala, og de sociale omgangsformer, som på landet var sikret i en traditionsbunden kultur, eksisterede ikke.

I mineområderne ser det ud til, at det første og mest almindelige svar på denne kulturelle og musikalske nødsituation var at tilstræbe en musikform som lignede eller var identisk med kolonisatorernes.<sup>42</sup> I Zaire er det for eksempel den latinamerikanske rumba, som vinder indpas, og det at den fra starten bliver sunget på spansk, selvom musikerne i det daværende Belgiske Kongo intet havde med dette sprog at gøre, understreger dette forhold.<sup>43</sup> I Sydafrika ser man et andet vigtigt eksempel på dette. Her bliver den sorte, amerikanske jazzmusik og det engelske sprog hurtigt idealet, for musikalsk rekreativ udfoldelse, selvom der her er tale om ganske andre årsagssammenhænge.<sup>44</sup>

Musikken er også i vore dage en samlende faktor i et liv, som stadig finder sted på mere eller mindre usle betingelser. Migrationen er ikke stoppet – tværtimod; med den befolkningstilvækst, som de afrikanske lande har og de

vanskeligheder, folk har med at klare dagen og vejen, er presset på byerne blot blevet stærkere. Samtidig er chancerne for at klare sig derinde og vende hjem med et udbytte, som det er forventet, blevet endnu ringere. Det betyder, at det, som af mange egentlig er startet som et midlertidigt ophold, langsomt men sikkert bliver til en permanent tilstand og en tilstand, som kun de som lever i den, forstår. Samtidig længes mange hjem – de er kede af deres nye liv i byerne, og i denne sammenhæng bliver musikken af afgørende betydning for deres kulturelle overlevelse og selvforståelse.

På trods af dette udgangspunkt er den afrikanske populærmusik langt fra trist. Der er intet over pop-musikken, som minder om den sorte, amerikanske blues. Tværtimod er det en meget livsglad musik, og dansen indgår med stor og selvfølgelig styrke i de musikalske arrangementer. Selv store orkestre spiller ikke koncerter – de spiller til bal.

Denne tilknytning til dans og bevægelse er et træk, som også findes inden for den traditionelle musikkultur.

### **Populærmusikkens forhold til den traditionelle musik**

Selvom mange af de nye musiktyper altså har deres udgangspunkt og til dels forbillede i »fremmede« genrer, er det ligeså vigtigt at anskue musikkens forbindelser til de kulturelle, afrikanske rødder.

En iøjnefaldende faktor er som nævnt forholdet mellem dans og musik. I den traditionelle kultur findes begrebet musik ikke som selvstændigt element. Musikken indgår sammen med drama, tekst, påklædning og dans i en helhed, som tilsammen udgør den kulturelle begivenhed.

Elementer af dette kan man se overført til den nye musik. Udsmykning, frisurer og påklædning spiller en stor rolle, hvilket for eksempel ses helt markant hos de såkaldte *Sapeurs* i Kinshasa, Zaire.<sup>45</sup>

På den tekstlige side er det lidt mindre klart, hvilken relation de nye tekster har til de gamle. Det varierer en del, men udover de uundgåelige kærlighedstemaer finder man i populærmusikken stadig traditionen for at prise sine velgørere eller sit publikum i talt og spillet tekst.<sup>46</sup> Dette støder man på hos for eksempel vestafrikanske *juju*-musikere som King Sunny Ade og Chief Ebenezer Obey og hos senegaleseren Youssou Ndour. Også den socialt engagerede tekst kan man støde på, ligesom tekster, der propagerer politiske partier eller moralske forholdsregler – i vore dage for eksempel forsigtighed omkring HIV-smitte – er almindelige. Alle disse forhold kender man fra det traditionelle kulturliv.

På det rent musikalske område deles adskillige træk med den traditionelle

musik. For det første er selve strukturen i musikken baseret på gentagelser af kortere fraser eller melodilinier, hvorved et cyklisk forløb opnås. Det betyder på det overordnede plan, at varigheden af de enkelte dele i musikken er forskellig fra opførelse til opførelse. Dernæst er antifonale træk, enten mellem sanger og kor eller mellem dele af orkesteret og sangerne tilstede i form af det såkaldte »call-response« fænomen, ligesom man finder en relativ polyfon struktur mellem de enkelte instrumenter og stemmer.

Endelig høres der ofte polyrytmiske eller polymetriske figurer, der ikke er anvendt som raffinement eller udsmykning, som vi bl.a. kender det fra vores del af verden, men som egentligt fundament for den musikalske komposition.<sup>47</sup> Som i den traditionelle musik er det rytmiske aspekt og den rytmiske kompleksitet også i pop-musikken højt værdsat at både tilhørere og udøvere.

Det er imidlertid interessant, at alle disse træk ser ud til at være blevet forstærket især inden for de sidste 30-40 år. Hvor man før lagde sig tættere på et vestligt forbillede, er man i dag blevet »mere afrikansk«, hvilket ses i en øget brug af traditionelle instrumenter, dansetyper og dragter i de moderne orkestre. Processen startede tidligt. John Collins fortæller malende, hvordan afrikanske musikere i den britiske kolonimagts militærorkestre i 20'erne og 30'erne spillede pæn og ordenlig marchmusik i 2/4, når de hvide lyttede på. Når de var alene spillede de igen de samme melodier, men nu med synkoper og rytmiske forskydninger, som passede bedre til den musikalske smag.<sup>48</sup>

Det er vigtigt at holde sig for øje, at denne reafrikanisering ikke har nogen entydig forklaring. På nogle områder er reafrikaniseringen sket som følge af en diffusion fra byerne ud på landet, hvor man ikke havde de moderne instrumenter og den elektriske strøm, som drev dem, og derfor benyttede de forhåndenværende instrumenter.<sup>49</sup> I disse tilfælde opstår faktisk endnu en synkretisk form – endnu en sammensmeltning. Dette ses helt markant hos *Juju*-musikerne i Sydvest Nigeria, hvor de talende trommer, som i dag er helt uundværlige for orkestrene, slet ikke var til stede for en 20-30 år siden, hvor guitaren, som følge af musikkens rødder i Palmwine-traditionen, alene var dominerende.<sup>50</sup>

På andre områder er reafrikaniseringen udtryk for en bevidst politisk eller økonomisk intention. Efter selvstændigheden koncentrerede mange af de nye stater deres kulturpolitik om »rødderne«. Forskellige former for neotraditionelle musik- og dansetyper blev fremelsket, og dette har i nogle lande haft en vis afsmittende effekt på populærmusikken. Andre steder har kulturpolitikken reageret direkte overfor den nye musik med det formål, at danne en ny national musikkultur, som både kunne udelukke de vestlige påvirkninger og holde sammen på en etnisk stærkt sammensat befolkningsgruppe.<sup>51</sup>

Endelig har den stigende internationale interesse omkring den afrikanske musik op gennem 80'erne betydet, at netop det særligt afrikanske – det være sig instrumenter, polyrytmer eller dragter – er blevet til en »trend« og derfor har virket befordrende for markedsføringen: Der er simpelt hen penge i at skilte med sin afrikanske identitet, og de afrikanske musikere benytter sig naturligvis af dette.

Fælles for alle grader af reafrikanisering er imidlertid, at selvom kendte og definerbart »afrikanske« træk dukker op igen i populærmusikken, så er betydningen af disse træk forandret.

#### **4. Status for studiet af den afrikanske populærmusik**

*A central dilemma in urban African culture, including music, is the creation of a model at once authentic and modern, indigenous but not isolated or provincial, African but not ethnic exclusive.*<sup>52</sup>

Med denne historiske og sociale udvikling er det forståeligt, at studiet af den populære musik efterlader os med nogle problemer både af praktisk og teoretisk art.

Det ligger fast, at den forandringsproces, som populærmusikken i Afrika gennemgår, kun kan begribes og behandles anstændigt gennem en dobbelt kulturanalyse, hvori såvel de sociale, historiske og økonomiske rammer som de kulturelle og musikalske udsagn studeres. Analysen har imidlertid stadig sit egentlige hovedbrud i den konkrete påvisning af sammenhængen mellem de sociale og musikalske fænomener.<sup>53</sup> På det seneste er forskere derfor begyndt at inddrage tanker fra den europæiske musikfilosofiske verden i studiet af netop de synkretiske former for musik, som også populærmusikken i Afrika er udtryk for.<sup>54</sup> Det er oplagt, at brugen af for eksempel Adorno og Max Weber skal ske med stor forsigtighed, således at man i det konkrete arbejde opretholder den kulturelrelativistiske uenshed eller samtidige etnografiske anderledeshed og altså ikke forveksler lighed med enshed. Med dette forbehold forekommer det både nærliggende og nødvendigt at anvende teorier både fra en bredere kulturforskning og fra en snæver musikvidenskabelig forståelsesramme.

Alle de tekster, som har været nævnt gennem artiklen, har beskæftiget sig med bevægelsen væk fra udelukkende at analysere Afrika og især dets kulturelle udtryksformer synkront. Den synkrone analyse har helt klart sin berettigelse – ligesom en snæver musikalsk analyse af et stykke Beethoven har det – men



tiden hvor man kunne tillade sig at analysere Afrika uden at tage højde for historien – også musikhistorien – er nok endegyldigt forbi.

I forhold til studiet af den afrikanske musik betyder dette antagelig, at skellet mellem musiketnologi og den øvrige musikvidenskab bliver ophævet. Det vil ikke længere være muligt at opstille eksklusive teorier for den musik, som findes udenfor vore grænser: At musikken ovenikøbet via dens historiske sammenhæng med den sorte musik på de amerikanske kontinenter og den udveksling, som stadig foregår, kommer direkte ind i vores egen populærmusik, gør kun problematikken klarere.

Kirsten Hastrups præcisering af forandringen som historisk proces og hverdagslivets altafgørende betydning for denne proces, påpeger og understreger den kraft, som ligger i de sociale bånd og betydningssystemer indenfor en given gruppe. Forandringen finder sted i gentagelsen, og gennem gentagelsen sætter man sin kultur på spil. Umiddelbart kunne følgerne af migrationen til byen og det kulturelle tab, der opstår som følge heraf, se ud til at være en katastrofal situation i den »hastrupske« forstand. På den anden side er der alligevel fastholdt væsentlige træk af den kulturelle og musikalske begivenhed i den fremherskende bymusik. Men historien om reafrikaniseringen af musikken er tilsyneladende ikke altid udtryk for en kontinuerlig udvikling gennem repetition. Spørgsmålet er vel, om vi står med et »missing link« mellem den gamle og den nye kulturs populære musikformer eller om betydningssystemerne alligevel overføres på tværs af generationer, lokalitet og social status. Eller – hvis man anvender Herskovits' synkretiske underbegreb, reinterpretation – hvorvidt der i populærmusikken er tale om, at gamle betydninger tilskrives nye elementer, eller om nye værdier ændrer den kulturelle signifikans af de gamle former. Dette spørgsmål, som er essentielt i studiet af populærmusik og synkretiske blandingsformer, fortjener videre forskning.

Selvom Kirsten Hastrups teori er relevant for den grundlæggende forståelse af den kulturelle forandringsproces, er der således forhold omkring netop populærmusikken, som ikke kan forklares gennem den. Det har med selve diskussionen af drivkraften bag forandringen at gøre. Den afrikanske populærmusik ændrer sig gennem en række processer, som er dialektiske i den forstand, at de sker som følge af både udefra og indefra kommende bevægelser. Dette er også Greniers & Guilbaults pointe. I spillet mellem den transkulturerede medie verden, den unge nationalstat og den afrikanske dagligdag udvikler den afrikanske populærmusik sig med en egen identitet og betydningsramme.

Den moderne populærmusik i Afrika er et udtryk for den kontinuerlige

forandringsproces, som kendetegner et samfund, der er levende og som interagerer internt og eksternt.

Derfor må den videre forskning i dette emne inddrage en flerhed af de teorier og konstateringer, som har været nævnt i denne artikel: den additive og selektive forandringsproces, som blev beskrevet af Ranger, Merriam og Bascom & Herskovits, den dobbelthed af kontinuitet og forandring, som Hastrup og Dahl gør sig til talsmænd for, samt de nationale og transkulturelle processer, som belyses af Grenier & Guilbault, Kaarsholm og Wallis & Malm.

### Summary

The article addresses the theoretical problems arising in the study of contemporary, popular African music. The urban African musical styles which originate around the start of this century are syncretic musical forms, and they are strongly related to the history and socio-economic development of the urban communities.

After presenting a collection of older theoretical works of both anthropological and ethnomusicological orientation, the article focuses on the understanding of the processes of cultural and musical change. Several works by researchers from a variety of disciplines are examined and discussed.

The theoretical understanding of change and the powers which initiate it, are then viewed against the particular scenario of popular music. The article finally evaluates the relevance of various theoretical insights and concepts to the study of popular african music and points to new areas of research.

### Noter

1. Det vil sige ideen om at der går en lige udvikling fra det primitive menneske over adskillige, forudsigelige stadier – f.eks. fra jæger/samlere til agerbrugere og til slut det industrialiserede samfund – til vores vestlige niveau.
2. Hastrup, Kirsten & Kirsten Ramløv (eds.): *Kulturanalyse – Fortolkningens forløb i antropologien*, København 1989, p. 13.
3. Hastrup, Kirsten: »Udvikling eller historie – antropologiens bidrag til en ny verden« i *Den ny verden*, 23. årg. nr. 1. København 1990, p. 41.
4. Olsen, Poul Rovsing: *Musiketnologi*, Berlingske 1974, p. 21 f.
5. Simon, Arthur: »Probleme, Methoden und Ziele der ethnomusikologie« i *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, band 9 Herausgegeben von Josef Kuckertz, Köln 1978, p. 10.
6. Cent-systemet er opstillet af John Ellis i 1884. Den mindste enhed er en cent og en oktav opdeles i 1200 cent. Hver rene halvtone er da 100 cent og denne nye målemetode gav på én gang et mere præcist billede af lyden og en tilstræbt objektivitet i målingen af intervalforhold. På cent-skalaen kan alle hørbare udsving angives.

7. Lach, Robert: »Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme«, Wien/Leipzig 1924, p. 11 f.
8. På engelsk: Ethnomusicologi, tysk: etnomusikologie.
9. Merriam, Alan P.: »Ethnomusicology: discussion and definition of the field.« i *Ethnomusicology* 4 (3), 1960, p. 109.
10. Merriam: op.cit. p. 111.
11. Dette kan også ses hos f.eks. Preben Kaarsholm, som bruger betegnelserne intern og ekstern analyse – som helhed den dobbelte kulturanalyse. Kaarsholm, Preben: »Stilhed efter stormen – kultur og politik i Zimbabwe efter 1980« i *Den ny verden*, 211. årg. nr. 4, 1988, p. 93-95.
12. Kirsten Hastrup: »Udvikling eller historie – antropologiens bidrag til en ny verden« i *Den ny verden* 23. årg. nr. 1, 1990, p. 39.
13. Dette refererer dels til at antropologien siges at være blevet etableret med det formål at skulle styre de erobrede kolonier, og dels det faktum, at det indtil midten af vort århundrede udelukkende var hvide, som tegnede disciplinen. Dette er selvfølgelig et synspunkt, som indeholder politiske overtoner – og er da oftest fremsat af forskere fra den 3. verden.
14. Hastrup, Kirsten og Kirsten Ramløv: Indledning i *Kulturanalyse – Fortolkningens forløb i antropologien*. København 1989, p. 7.
15. Simon: op.cit. p. 24.
16. Se f.eks. musikforskeren Andrew Tracey interviewet af Billy Bergman i Bergman, Billy: *Goodtime Kings, Emerging African Pop*, New York 1985, p. 32-33.
17. Her tænkes på arbejder som: Bascom & Herskovits (eds.): »Continuity and Change in African Cultures«, Chicago 1959 og Herskovits, M.: *Cultural Anthropology*, New York 1955.
18. Bascom, William & Melville Herskovits: »The problem of Stability and Change in African Culture i: Bascom & Herskovits, op.cit. p. 6.
19. Dette er f.eks. beskrevet hos Poul Rovsing Olsen op.cit. p. 138 og i Åstrand, H. (red.): *Sohlmans Musiklexikon: Akkulturation*. Stockholm 1975-78.
20. Bascom & Herskovits er på det senere blevet skarpt kritiseret af sorte – især afro-amerikanske videnskabsmænd og kvinder. I dag kommer en fokusering på diversitet frem for samhørighed mellem de sorte folk til at stå i vejen for det politiske mål som den panafrikanske tanke bygger på. Se f.eks. Molefi Kete Asante: »Afrocentricity and Culture« og Wole Soyinka: »The African World and the Ethnocultural Debate« i Asante & Asante (eds.): *African Culture, the Rhythms of Unity*, New Jersey 1985.
21. Coplan, David »The urbanisation of African music: Some Theoretical observations« i *Popular Music* 2, Chicago 1982, p. 119.
22. Coplan op.cit. p. 119.
23. Der tænkes her på den holdning til den afrikanske musik- og livsopfattelse, som nogle gange på grund af usikkerhed og angst fra missionærernes side gav sig udslag i forbud mod særlige instrumenter, dansetyper eller sang på de indfødte sprog. Se f.eks. Iliffe, John: *A modern History of Tanganyika*, Cambridge 1979.
24. Ranger, Terrence O.: »Religion, Development and African Christian Identity« i Kirsten Holst Petersen (ed.): *Religion, Development and African Identity*, Uppsala 1987, p. 36 f.
25. Dette ses bl.a. af at missionærerne var i tvivl om hvor dybtfølt den store konvertering var. Ranger op.cit.
26. Niels Kastfelt: Gæsteforelæsning på Center for Afrikastudier, april 1991.
27. Kirsten Hastrup: »Udvikling eller historie – antropologiens bidrag til en ny verden« i *Den Ny Verden* 23. årg. nr. 1. Kbh. 1990.
28. Hermed henvises til den materielt og økonomisk/politisk orienterede udviklingsforskning, som til en vis grad dominerer indenfor bistandssystemerne.
29. Hastrup, op.cit. p. 29.
30. Hastrup, op.cit. med referencer til antropologerne Sahlins og Ardener p. 43.

31. Sådanne katastrofale situationer kan f.eks. være til stede i en flygtningelejr, hvor man ser en samfundsmæssig nulstilling, Hastrup op.cit. p. 49.
32. Se f.eks. Finnegan, Ruth: »The 'oral' nature of African unwritten Literature« i *Oral African Literature*, Oxford 1970.
33. Dette kommer til at spille en rolle for musiketnologens metodiske arbejde. Når hver opførelse er varieret, betyder det, at forskere via mange gentagne optagelser af det sungne eller spillede, må konstruere det, han opfatter som gennemsnitsmelodien. Dette kan ses som endnu en konstruktion af virkeligheden, for den melodi forskeren til sidst får ned på papiret har i sin yderste konsekvens aldrig eksisteret. Dette forklares yderligere i Merriam, A. P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
34. Ved små lande forstås økonomisk små, hvilket indebærer, at alle de afrikanske lande uanset geografisk størrelse, kommer under luppen. Roger Wallis & Krister Malm: *Big Sounds From small peoples*, London 1984.
35. Det er nok på sin plads at understrege, at det ikke behøver at dreje sig om en ringe musik – faktisk skal der være en vis substans af »genialitet« for at en vare kan bære igennem.
36. Jens Dahl: »Udviklingsaspektet i kulturen« i *Stofskifte* – tidsskrift for antropologi nr. 14. København 1986.
37. Line Grenier & Joycelyn Guilbault: »»Authority« revisited: The »Other« in Anthropology and Popular Music Studies i *Ethnomusicology*, vol. 34, no. 3 fall 1990.
38. Grenier & Guilbault: op.cit. p. 389.
39. Dette ses anvendt af Preben Kaarsholm i hans arbejde om teater i Zimbabwe i: Kaarsholm, Preben: »Stilhed efter stormen – Kultur og politik i Zimbabwe efter 1980«, i *Den ny verden*, 21. årg. nr. 4, 1988.
40. Se f.eks. John Collins: *African pop roots, the inside Rhythms of Africa*, 1985 og Graeme Ewers: *Africa O-YE, a celebration of african music*, London 1991.
41. Dette ses f.eks. i Guinea, Ghana og Zaire. Se Stapleton, Chris & Chris May: *African All-Stars: The Pop Music of a Continent*, London 1987.
42. Graham, Ronnie: *The Da Capo Guide to Contemporary African music*, New York 1988.
43. Billy Bergman: *Goodtime kings, Emerging African Pop*, New York 1985.
44. Der er tale om modstanden mod denne begyndende apartheidpolitik i 1920'erne og 1930'erne. De sorte i Sydafrika solidariserede sig med de sorte i USA, og som reaktion på apartheidstyrets fokusering på de såkaldte stammesprog og afri-naans, valgte musikerne engelsk som det foretrukne sang- og musikprog. Coplan, David: *In township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, New York 1985.
45. Sapeur's dyrker »Haute Coiture« og mærkevarertøj som eksistentielt grundlag for deres sociale niveau. Ewers, Graeme: *Africa O-ye*, London 1991, p. 148.
46. Ved spillet tekst forstås her de budskaber som viderebringes på de såkaldte talende trommer. Se f.eks. Chernoff, John Miller: *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago 1979.
47. Selv i en simpel to-mod-tre rytme bliver den fortsatte spænding mellem de to rytmelag ofte til den drivkraft, som tilvejebringer musikkens kontinuum.
48. John Collins: Foredrag 1.10.1985 og John Collins: *African Pop Roots, The inside Rhythms of Africa*, 1985 p. 107.
49. Collins: op.cit. p. 107.
50. Watermann, Christopher A.: *Ju ju'*, Chicago 1990.
51. Malm, Krister: *Fyra Musikkulturer*, Stockholm 1981 og Kirkegaard, Annette: *Utamaduni – kultur og forandring i Tanzania*, (Speciale) København 1986 og Stapleton & May: op.cit.
52. Coplan, op.cit. p. 125.
53. Coplan, op.cit. p. 113.
54. Waterman: op.cit. og David Coplan: *In Township Tonight*, 1985.