

Taarab na Muziki wa densi

The popular musical culture in Zanzibar and Tanzania
seen in relation to globalization and cultural change

ANNEMETTE KIRKEGAARD

Jeg har faktisk været i tvivl om hvordan jeg skulle gribe dette an.

Dels er der i dag gået nøjagtigt 1 år siden jeg afleverede afhandlingen til fakultetet, og det er klart at visse ting har forandret sig på det år. Empiriske fakta fra Afrika kunne være mere up to date, og nogle kunne sorteres fra fordi de er blevet forældede, og jeg kan selv være blevet klogere.

Det sidste er selvfølgelig sket og der er da også et og andet som jeg nok ville have formuleret anderledes, hvis jeg skrev nu.

På den anden side har jeg skrevet det jeg skrev, og jeg synes ikke det giver mening her at begynde at korrigere det forhåndenværende produkt.

En anden tvivl har gået på hvilke elementer af afhandlingen jeg skulle trække frem i dag, og efter en del overvejelser har jeg valgt at starte lidt bredere end jeg gør i teksten – nemlig i den ‘omverden’ som mit studie af musik indgår i.

Jeg har i den forløbne weekend deltaget i en forsker-workshop arrangeret af Nordiska Afrikainstitutet. Det hed ‘Encounter Images in the Meetings between Europe and Africa’, og handlede om kulturmøder og forestillinger.

Musik er på en gang i periferien i et sådant seminar, på en gang også næsten et kerneeksempel på de problemer, frustrationer og idealer vi har i vores omgang med det fremmede – i dette tilfælde Afrika.

Der var mange, lange diskussioner og gentagne misforståelser mellem de ‘flittige’, skandinaviske forskere og de lettere frustrerede, afri-

kanske kolleger, som på en gang sidder i rollen som gæst, og som hjemme kæmper med forskningsproblemerne, pengemanglen og ofte politiske problemer og som derfor altid – på et eller andet tidspunkt i debatten – vender tilbage til udgangspunktet til problemernes genese, så at sige: at Afrika var koloniseret af Europa og hvordan disse ting – derude i Afrika – stadig spiller en langt større rolle end vi, selvom vi har hørt historien 100 gange, alligevel rigtigt forstår.

Så er det godt at vi har musikken! Siger mange.

Dér finder vi nemlig den kraft, styrke og kreativitet, som kan retfærdiggøre vores eksotiske lyster og længsler. I Helsingør var dette repræsenteret i et lysbillede show som i lyd, billeder og tekst beskrev den musiske side af det plagede kontinent.

Dette billede – dette Image of Africa¹ – kommer til at stå som det præcise kontrapunkt til de endeløse og besværlige diskussioner og til de skrækindjagende fortællinger og videoer med afhuggede hænder og fødder i Nigeria, hvor Ken Saro-Wiva og Ogoni folket martres, i Rwanda, i Somalia og nu på det sidste i grænseområderne i det østlige Zaire.

Alle disse billeder, som vi nødvendigvis må konfronteres med, men som samtidig fortsætter kanonen om det lidende, det hjælpeløse og i denne forstand primitive kontinent.

Jeg skal spare jer for de oppustede maver, de tomme øjne og de forladte lig, som fylder vores aviser i disse dage, men i stedet bare henvise til logoet for den seneste Afrika-indsamling, som netop nu kommer i vores postsprækker. Det er en stregtegning af konturerne på det afrikanske kontinent og hen over står skrevet i fede typer: 'Hjælp'. Helt symbolsk og alligevel meget håndfast viser det en stereotyp, som fortæller at Afrika er krig og nød.

Det modsatte billede ser f.eks. sådan ud: Et energisk, smilende menneske, som danser, synger eller spiller – i farvestrålende tøj og tilsyneladende ubekymret.

Dette billede af musikken, som er lige så usandt, udifferentieret og urepræsentativt som det dystre NØD-billede, kan vi ikke være tjent med og derfor har en differentiering og nuancering af vores musikalske Image of Africa været mig magtpåliggende.

Siden jeg første gang besøgte Tanzania i 1981, har det været mit ønske og en del af målet for det arbejde, som jeg har været igang med, at se musikken som en slags mediator eller moderator – mellem på den ene side det lyse og glade udtryk og det dystre og sørgmodige.

At musikken med andre ord er skabt og dannet netop fordi det afrikanske – med fare for generaliseringer – liv er både glæde og lidelse.

Det er måske lidt meget at sige, at jeg hele tiden har vidst at det var sådan – men når jeg ser tilbage har det nok været dette at begribe spændet mellem de to sider, som har været en igangsætter for min interesse. Jeg har – som jeg tror så mange andre – netop stillet mig spørgsmålet: hvordan kan musik lyde sådan når folk lever som de gør.

Som jeg ser det, er musikken ikke udtryk for adspredelse eller for et overskud af livsglæde. Den har sin kraft og styrke netop fordi den forholder sig til problemerne og ikke fordi den afspejler et autentisk, ægte eller oprindeligt udtryk for det ukomplicerede liv og hvad man ellers kunne attribuere i forhold til den kulturelle afrikanske kontekst. Den er et dialektisk svar på de komplicerede og smertefulde forhold i det at være et menneske.

Ritualer og ceremonier f.eks. omkring sygdom viser netop ikke det ukomplicerede men snarere en erkendelse af det **meget** komplicerede forhold mellem krop og sjæl.

Derfor danser man og holder fest ved en begravelse – ikke fordi man er primitiv og lader stå til, er afstumpet, ikke ved bedre eller begår helbigbrøde, men fordi man faktisk er sørgende og forholder sig aktivt og stærkt til den sværtforståelige overgang mellem det levende og døden.

Musikken er en uomgængelig faktor i disse begivenheder, og netop derfor er der heller ikke den afstand mellem den moderne bymusik og den såkaldte traditionelle musik, som vi så ofte tror at høre, når vi blot lytter og lader os snyde af skift i instrumenter, klædedragter og musikalske moder og forbilleder.

Og at musikken i kraft af dette dialektiske udgangspunkt generelt – sådan som John Blacking påstår – er langt mere stabil og konservativ end vi normalt antager.²

(John Blacking skelner mellem fornyelse og forandring, det første foregår uophørligt – er faktisk indbegrebet af musik – mens det sidste er overordentligt sjældent.)

Og nu har jeg så samtidig begrundet, hvorfor musikken stadig må studeres i forhold til det samfund som omgiver den – altså hvorfor vi stadig må holde fast i Alan P. Merriams catch-phrase: Det vi har at gøre med er stadig “the study of music in culture”.³

For at få alle disse tanker og ideer holdt sammen har det derfor været nødvendigt for mig, at føre en længere teoretisk diskurs. Det er det

første hovedafsnit – og derfor ser afhandlingen i det hele taget ud som den gør.

Der er nogle centrale punkter eller andragender i min afhandling, som jeg gerne her vil knytte nogle ord til.

For det første har det været mig magtpåliggende at undersøge om mit emneområde som er en afrikansk, men – også populær, samtidig, mediebar og bycentreret musik – kunne behandles anderledes end igennem et traditionelt musiketnologisk perspektiv. Altså at undersøge hvad den historiske musikvidenskab og dens overvejelser og teorier kunne bidrage med.

Det har jeg gjort fordi de to emner, som jeg studerer begge er populærmusikformer, som tydeligt er omfattet af Ulf Hannerz begreb kreolisering.⁴ De er altså ikke blot i en mere enkel sprogbrug hvad man kunne kalde blandingskulturer, som hver især og på egne betingelser balancerer musikalske og kulturelle strømninger fra Afrika, Europa og Mellemøsten. De indeholder også et klart tidsmæssigt – eller om man vil – historisk aspekt.

Derfor kan disse to emner ikke alene studeres synkront, men må også behandles diakront. På denne måde nærmer jeg mig således Stephen Blum og Bruno Nettl,⁵ som hver på deres måde mener at den gamle adskillelse mellem den historiske musikvidenskab og den sammenlignende musikvidenskab, den som senere er blevet til musiketnologien, bliver stadig sværere at opretholde.

For det andet har jeg villet undersøge ‘mine’ musikkulturers kontakt til den internationale musikindustri og begrebet ‘den globale landsby’ hvor alle i princippet er i kontakt med hinanden. ‘Alle’ kan rejse ud eller ‘alle’ kan købe lige præcis den musik, man måtte have lyst til.⁶

Man skal lige huske at disse ‘alle’r er os i vesten – og ikke f.eks. en skolelærer på Zanzibar eller en gadesælger i Dar es Salaam, for hvem bare det at krydse det Indiske Ocean mellem Øen og byen er uoverstigeligt dyrt.

Og endelig ved indenfor det østafrikanske område at tage udgangspunkt i præcist to musikkulturer, som er tilgængelige for et vestligt publikum indenfor kassen, verdensmusik, har jeg så endeligt villet undersøge, dels hvad der faktisk ligger i dette begreb og perspektiv, og dels hvad det konkret betyder for de berørte musikkulturer og for de musikere hvis musik bliver udgivet på denne måde.

I forhold til selve begrebet verdensmusik, som man normalt kun kan

enes om er svært at afgrænse og umuligt at definere – se f.eks. det sidste nummer af Djembe – er det min opfattelse at de værdinormer, som ligger bag verdensmusikbegrebet ikke dukker frem af ingenting, men at det faktisk er et udslag af en konkret og kendt holdning til de afrikanske eller sorte amerikanske musikkulturer. Og at disse normer har ganske lange rødder.

Her tænker jeg dels på det europæiske eksotisme begreb, som går tilbage til forrige århundrede og på ideen om at redde vores egen generation fra en kulturel kedsomhed, ved at tilføre musik fra de få laguner af autenticitet, som den naive verdensmusikdyrker tror at finde ude under den varme sol – og i de hede rytmer. Ordene er ikke mine, men sådan nogle som går igen i det meste materiale om verdensmusik.

Den tyske musikforsker og antropolog Veit Erlmann, hvis lidt krogede skrifter har været til stor inspiration for mig anfører at interessen for verdensmusik kan deles op i to forskellige lag.⁷

På den ene side finder man et klart og indiskutabelt kommercielt fundament. Verdensmusikken er som den finske musiketnolog Johannes Brusila har fremhævet et eksempel på en uovertrukken markedføringsmæssig succes.

Og hvis man vil følge Veit Erlmanns forklaringer, så kommer succesene lige præcis fordi termen verdensmusik ikke dækker over noget som helst: At det man køber ovre i pladeforretningens verdensmusikhjørne ikke har noget stilistisk fællesskab, men mere end noget andet er karakteriseret af sin forskellighed. Varens egentligt samlende karakter er med andre ord diversitet.

Simon Frith har klart anskueliggjort, at den musik som for øjeblikket er hot inden for etiketten verdensmusik primært en afro-amerikansk – sågar 'sort' musik – med enkelte undtagelser som den pludselige og næsten kultagtige interesse for de mystiske bulgarske kvindestemmer.⁸

For tiden er det altså ikke russisk balaleika-musik, som interesserer det energiske verdensmusikpublikum – for slet ikke at tale om den mængde af musik som strømmer ud af biler, kiosker og klubber fra de indvandrere, som bor lige ved siden af os. Men man kunne godt forstille sig at moden pludselig skiftede – og så er det ud fra et markedsføringsmæssigt synspunkt ret snedigt at man netop har dannet en tom kasse, som alt efter publikums flygtige lyster og nedslagsagtige celebring kan udfyldes af nye musikalske produkter.

Det andet lag i Veit Erlmanns analyse er hans påvisning af den immanente nostalgi og den semi-religiøse fejring eller celebrering af autenticitet og mellemfolkelig forståelse, som man finder i verdensmusikken. Dette bygger på en antagelse om en almen forståelighed – en slags konstans i naturmaterialet – for nu at bruge et Adorno-udtryk.

Det er for mig at se rigtigt, at vi godt kan få noget ud af at høre de andre spille, at vi kan få et subjektivt indtryk af den fremmede musik. Men jeg betvivler alvorligt, at vi forstår hvordan det er at være afrikaner ved at vi ser et danseshow ved et socialt topmøde eller høre et afrikansk kor som indledning til en debataften om børnedødelighed.

Dette andet lag er yderligere kompliceret af, at det ofte udgøres af netop de mennesker, som vil det så godt for den afrikanske musik og som generelt vender sig mod en økonomisk og kommerciel udnyttelse af de afrikanske musikere. I deres godhed – igen er det Erlmann's opfattelse – er de næsten værre end de blinde og lettere gennemskuelige kommercielle interesser.

Og grunden til at de er farligere er at de kræver en ærlighed, ægthed eller musikalsk konservatisme, som griber dybt ind i de udøvende og skabendes musikeres verden.

På trods af at vi altid – og i hvertfald siden Bascom & Herskovits' indsats i slutningen af 1950'erne⁹ – formulerer os næsten besværgende om det ikke-statiske, det dynamiske og det levende element i den afrikanske musik, viser det sig alligevel at det er det såkaldt ægte – det bast-skørte og det eksotiske, som sælger billetterne, som trækker publikum ind til koncerterne og som derved indirekte bestemmer hvilke musikere, det skal beskæres at kommer til Europa; et element der – som jeg har beskrevet det i min afhandling – er af stor betydning for musikeres status i Afrika.

Lad mig illustrere det ved at vise jer følgende meget kortfattede anmeldelse fra et af de mange arrangementer under sommerens Images of Africa i juni og juli 1996.

“Let delikatesse fra Algeriet.

Roskilde, Grøn Scene, Khaled, lørdag 29 juni 1996.

Den 36-årige sanger, komponist og musiker Khaled har i mange år været en af verdens musikkens mest kendte stjerner. I sit fødeland Algeriet har han status som provokerende og utæmmelig pioner inden for den elektriske, dansable rai-musik, som ortodokse muslimer betragter som en synd.

Lørdag var han rigtig tænkt placeret først på aftenen på Grøn scene, hvor hans egen rustikke og varme stemme akkompagneret af et stort orkester med både for vestligt rockende elguitar, flere keyboards, percussion, trommer og bas fungerede som et tiltrængt skud dansabel popsukker.

Som sanger og entertainer var Khaled den sikre og professionelle fortolker af sine egne sange med en stemme der kan kunsten at krølle utvungent undervejs i glidende fraseringer. Musikalsk var hans optræden især i starten unødvendigt tillempet vestlig rock og pop. Khaled er bedst med fodfæste i sit hjemlands orientale, slangetæmmervuggende toner. Her befinder han sig til gengæld som en fisk i vand, der er rigt på farver, på rytmer, rum og på et hav af detaljer.

DORTHE HYGUM SØRENSEN”

I mine øjne er dette ikke blot fornærmende overfor musikeren – anmelderen må kunne lide det eller lade være for min skyld (selvom man faktisk ikke rigtigt her kan se hvad hun mener), men ordvalget, tonen og ikke mindst intensionen er tydelig: “Spil så vi kan se slanger, kulørte fisk i vand og få os en orientalsk svingom”.

Verdensmusikbegrebet, som tilsyneladende handler om at tilføre Vestens ‘kedsomhedsramte’ populærkulturer nyt liv, er altså på nogle planer både bagstræverisk og konserverende, og jeg har set på hvilke konsekvenser dette har fået for henholdsvis taarab og hos musikeren Remy Ongala.¹⁰

Og jeg fandt faktisk en slags bevis på at Veit Erlmanns analyse holder.

Taarab

For taarab’ens vedkommende betyder kontakten til verdensmusikmiljøet, at musikken i de vestlige indspilninger er fastholdt i et klangbillede, som tilhører den 50’er baserede musik. Det vil sige det ideal, som den Zanzibariske musiker og historiker Seif Salim Saleh ser som balancen mellem Afrika, Europa og Asien – og som går under navnet ægyptisk.

Det betyder, at en musik som den noget yngre Mohammed Ilyas’ og for den sags skyld de forskellige kvindegrupperes musik – sandsynligvis ikke bliver genstand for en vestlig udgivelse under betegnelsen verdensmusik.

Imidlertid er det sådan, at den taarab-musik som har været udgivet i Vesten ikke er knyttet til een bestemt person eller gruppe. Det gør i nogen grad musikerne mindre udsatte, samtidig med at musikken er stærk

i sin egen verden. Selvom den ikke står uimodsiget på Zanzibar, hvor især ungdommen hører på andre musikformer, trækker den stadig et stort publikum, som i stort omfang opfatter taarab'en som *den* lokale musikform.

Og fordi taarab har et ganske dynamisk, iboende forhold til udvikling, som er funderet i swahili-kulturens historiske interesse for moder og nyheder, trues dens centralitet ikke fundamentalt i mødet med den vestlige verdensmusik.¹¹

Muziki wa densi

Situationen omkring Muziki wa densi og navnlig Remmy Ongala ser på mange måder anderledes ud.

Alene det faktum at Remmy Ongala i praksis er solist – at det er hans navn og ikke de øvrige medlemmer, som tegner orkesteret gør ham sårbar.

Derfor er han også ramt af dilemmaet mellem at passe et krævende hjemmepublikum – og ved siden af tilfredsstille de hungrende verdensmusikscener.

Fraværet i den ene eller begge lokaliteter giver problemer i en aktivitet, som er afhængig af økonomisk indtjening.

Samtidig er hans musik baseret på den *congolese*¹², som har et noget anderledes, på sin vis mere konservativt grundlag end taarab.

Onde tunger – eller fordomme – siger, at den congolesiske rumba har været stort set uforandret siden 1950'erne – hvilket er ganske overdrevet, men det er korrekt at der fundamentalt set er et anderledes forhold til fornyelse i rumbaen.

Som jeg har nævnt i afhandlingen bygger guitarfigurerne på det afrikanske instrument Mbira eller likembe (en lamellofon), og i sit cykliske univers er musikken langt mere petricentral end f.eks. den externt orienterede taarab.

Når pladeselskaberne og musikagenterne så tillige insisterer på en stilren og gammeldags rumba er virkningen stor.

Men uagtet disse forskelligartede forhold og virkningsrelationer i forhold til de afrikanske musikere, er den industrielle – den musikkommercielle – verdens intentioner for mig at se de samme; det handler om at tjene penge på det behov for autenticitet, som også har præget dele af holdningen til rockmusik og andre afro-amerikanske musikformer.

Verdensmusikken giver os en mulighed for at stifte bekendtskab med

fremmede kulturers musik og i nogle få tilfælde – f.eks. i cross-over eller gråzone musikken – giver udvekslingen kreative og positive resultater.

Man kan tegne relationen sådan at der mellem områderne Afrika og i dette tilfælde Vesten er hængt en stor rude op. Denne rude kunne man se som verdenmusikbegrebet. For nogle kunne ruden komme til at fungere som et vindue ud mod den afrikanske musik, men i de langt de fleste tilfælde bliver ruden til et spejl, som reflekterer vores egen fordomme, forventninger og imaginationer om det vi ser.¹³

Så på mange måder er vi tilbage i det som jeg startede med – nemlig den problematisering at det lyserøde, eksotiske og egenkulturpessimistiske (hvis et sådant ord findes) i vores fejring af den afrikanske musik. Jeg håber, at jeg gennem mit arbejde har bidraget til en mere differentieret opfattelse af afrikansk musik og dens placering i det globale verdensbillede.

Lad mig til slut understrege, at det jeg foreslår ikke – som modpol – skal være en trist, tør og teoretisk beskæftigelse med den afrikanske musik. Den skal som al anden musik høres og opleves.

Derfor vil jeg slutte med at spille dels en lille bid af mine egne optagelser fra en øveaften på Zanzibar med Akhwan Safaa Musical Club, med Remmy Ongala og et par bidder fra den video, som jeg nævner i afhandlingen.

Noter

1. Images of Africa er et koncept, som har til formål at skabe et mere positivt billede af Afrika end det vi normalt ser i medierne og samtidig har konceptet givet titel til tre festivaler for afrikansk kultur i somrene 1991, 1993 og 1996.
2. Blacking, John Some Problems of the Theory and Method in the Study of Musical Change, in *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977
3. Se f.eks. Merriam, Alan P.: Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field, in *Ethnomusicology*, vol. 4, no. 3, 1960 og *The Anthropology of Music*, Evanston 1964
4. Se f.eks. Hannerz, Ulf: The World in Creolization, in *Africa* 57, 1987 og *Cultural complexity, Studies in the Social organization of Meaning*, New York, 1992
5. Blum, Stephen Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History, in Blum, Bohlman & Neuman (eds.) *Ethnomusicology and Modern Music History*, University of Illinois Press, 1991 og Nettle, Bruno Recent Directions in Ethnomusicology, in Helen Myers

- (ed.) *Ethnomusicology, The New Grove Handbooks in Music*, Macmillan Press, London, 1992
6. Fredric Jameson *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*, London 1991
 7. Erlmann, Veit: The Politics and Aesthetics of Transnational Musics, in *The World of Music* vol. 35 (2), Berlin, 1993 og *Difference and Totality, The aesthetics of World Music*, unpubl. paper fra Researcher training course at Sandbjerg Manor, From Post-Traditional to Post-Modern? June 1994
 8. Frith, Simon: A critical response, in Robinson, Deanna Campbell, Elizabeth B. Buck & Marlene Cuthbert (eds.): *Music at the Margins, Popular music and Global Cultural Diversity*, Sage Publications, Newbury Park, California, 1991
 9. Bascom & Herskovits (eds.) *Continuity and Change in African Cultures*, Chicago, 1959
 10. Derfor den noget u-egale fordeling i afsnit 3 – som jeg erkender mig skyldig i.
 11. Se hovedafsnit 2 i afhandlingen.
 12. Det gamle navn for den guitar-baserede dansemusik, som fra 1950'erne fra Zaire strømmede hen over hele det Afrikanske kontinent.
 13. Med tak til Karina Hestad Skeie, Oslo.

Summary

The article presents some questions regarding the intercultural relations between African and Western musics, primarily those connected to the concept of World Music. At the same time some key aspects of the author's Ph.D. thesis on popular musics in Tanzania and Zanzibar are highlighted.

(Annemette Kirkegaard)