

Spillet mellem det lokale og det globale – hvilke udfordringer stiller det til musikforskning i 2011?

Musikvidenskabelige perspektiver på mødet mellem global musikkultur og lokale musikmiljøer

Annemette Kirkegaard

Med udgangspunkt i min igangværende undersøgelse af sammenhængen mellem globale og lokale musikkulturer vil denne artikel diskutere hvilke udfordringer det musikalske kulturmøde stiller til nutidig musikvidenskabelig forskning. Jeg vil eksemplificere diskussionen ud fra oplevelser fra mine feltarbejder i Østafrika og Danmark og fænomener som kulturmøde, verdensmusik, revival, festivalkultur, sponsorater og kulturstøtte vil stå centralt i diskussionen. Selvom mit primære udgangspunkt er musikalsk antropologi og musiketnologi, vil diskussionen berøre en væsentlig del af den musikalske praksis i samtiden.

Den globale musikkultur og dens udfordringer

Global musikkultur, hvad er det? At opretholde skellet mellem 'dem/os' i en samtid, hvor vi gennem medier og rejser er kommet til at tage en voldsomt forøget kontakt for givet, og hvor vi ynder at fortælle hinanden at verden er blevet 'mindre', kan forekomme meningsløst. Og i forhold til musikfeltets non-verbale karakter, kan adskillelsen mellem 'ude' og 'hjemme' forekomme søgt.

Selve fænomenet globalisering bruges til at beskrive skiftende former af menneskelig kontakt og kan forstås som "the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring miles away and vice versa" (Giddens citeret i Steger 2003 s. 10) eller som et begreb der "reflects the sense of an immense enlargement of world communication, [...] far more tangible and immediate than in earlier stages of modernity". (Jameson 1998 s. xi) Som den svenske socialantropolog Ulf Hannerz har dokumenteret, er strømningerne i globaliseringsprocesserne imidlertid ofte ujævne og de sker ikke med samme tempo og styrke i

alle dele af verden. (Hannerz 1992) Den ulige fordeling af især teknologiske kommunikationsmidler forårsager derfor en *de facto* adskillelse af Vesten fra Resten. De økonomiske uligheder er navnlig markante i fattige dele af verden, og derfor tolkes globalisering ofte som en problematisk og kulturelt truende bevægelse, der også betegnes globalisme.

Overfor globaliseringens dystre og iboende skæve scenario opfattes kulturmødet derimod snarere som et positivt fænomen og som en aktivitet der befordrer gode resultater. Kulturmødet forstås som humant i den forstand, at der i selve mødet sker noget progressivt mellem mennesker. Det ses tydeligt i den fejring af kunsten og kulturens potentiale for at bygge bro mellem forskellige kulturer og folkeslag, som kommer til udtryk ved fx støttekoncerter og festivaler. Den umiddelbare tilskrivning af gode egenskaber i kulturmødet besværliggøres dog i praksis af de konflikter og modsætninger, som netop artikuleres i mødet med noget fremmed og ukendt. (Stokes 1994) Tilstedeværelsen af denne latente konflikt er imidlertid ikke kun negativ, men en nødvendig forudsætning for kulturmødets muligheder for at bidrage til en ændring af stereotype opfattelser og fastlåste fortolkninger. (Stokes 1994) Derved giver det iboende konfliktstof i praksis et kreativt afsæt for en fornyet meningstilskrivning i en forandret verden.

Begrebet "Verdensmusik" (eng. *World Music*) har en ganske særlig betydning i forhold til at forstå forbindelsen mellem musikkultur og globalisering og forvaltningen af forskellighed, men det er også en term der med rette er blevet skældt ud. Den vedholdende kritik af begrebet for at være en meningsløs og approprierende betegnelse, knytter sig antageligt til en mere grundlæggende angst for kulturtab og homogenisering – en angst som vi i musiksammenhæng kender fra talrige kontroverser i forbindelse med opkomsten af nye og grænseoverskridende musikformer, der udfordrede den lokale kultur.¹ Den kommercielle verdensmusik er dog ikke faretruende for de vestlige kulturer, derimod udtrykker kritikken en angst på de fremmede kulturers vegne og på at deres særegenhed skal falme i mødet med moderniteten. Verdensmusikproblematikkerne hænger nøje sammen med opkomsten af mulighederne for teknisk reproduktion af musik. (Feld 2000) Mishaget ved det som R. Murray Shafer har kaldt *Schizophonia* – at der sker en adskillelse af lyden fra dens ophav – har fået den amerikanske musikforsker Charles Keil til at tilkendegive at reproduktionen af musik "[...] substituted machines for people, replaced live music with canned, further alienated us from our already repressed sensoria, and enabled capitalists to sell us back our musical and emotional satisfactions at a profit". (Keil & Feld 1994 s. 248) Steven Cottrell har for nylig genoptaget diskussionen og i tråd med Keil & Feld analyser han forhold som ejerskab (kollektivt såvel som individuelt) og

1 Jazz, rock og så videre har oftest været mødt med bekymring og har for de modtagende samfund været set som farlige, dvs. truende for den eksisterende kultur. Især massemediering og senere digitalisering har været befordrende for både den stigende udbredelse og den efterfølgende angst.

appropriering af musikkulturer, men han tilføjer udfordrende, at også musiketnologien må ses som 'medskyldig' og at den også udgør en form for musikindustri. (Cottrell 2010 s. 20) Bekymringerne for om forandringerne kan ske på de lokale musikkulturers betingelser har været baggrunden for at den øgede globalisering er blevet opfattet som faretruende og at store musikkulturers indflydelse set som en trussel mod diversiteten. Om disse musikkulturer var elitære eller populær- eller folkemusikalske var sådan set ligegyldigt. Meget skyldes antageligt at musikvidenskaben såvel som musiketnologien har været relativt dårlige til at forholde sig til forandringsprocesser, uden for den stilhistoriske udviklingslogik.² Indenfor folkelige og traditionelle musikstudier blev forandringer – ikke mindst i de udsøgte urbane områder med deres hybride bymusik – set som en forurening og som et uværdigt forskningsobjekt. Modsætningen dannede grundlag for striden mellem purister og synkretiske, som jeg skal vende tilbage til. (Blacking 1977)

Helt så enkle er opfattelserne nok ikke længere, men det er stadig en videnskabelig udfordring at forstå hvordan man kan arbejde med sammenhængene mellem de lokale kontekster og 'den store verden'. Hvordan kan vi som musikvidenskabsfolk tolke et lokalt områdes musikkulturelle forhandling eller interaktion med den globale musikbranche? Diskussionen er ikke længere afgrænset til den 'eksotiske' verdensmusik, men angår også mange andre musikformer. De akademiske spørgsmål til dette komplicerede felt er blevet stillet kontinuerligt af en række kritiske forskere som Veit Erlmann, Steven Feld, Martin Stokes og Philip Bohlman og de omhandler fundamentalt komplekse termer som hybriditet, diversitet, autenticitet, æstetik, ejerskab og politik. I det nordiske rum har ikke mindst Krister Malm i sin mangeårige forskning stillet skarpt på udvekslingen mellem det fremmede og det kendte i musikkulturer, og han har analyseret dette indgående i relationerne mellem det, som han kalder små og store musikkulturer.³

Østafrika

Gennem næsten 30 år har jeg fulgt den globale musikindustris tilstedeværelse og indflydelse i det østafrikanske område, og jeg har arbejdet med musikkulturer i både Tanzania, Uganda og Zanzibar.⁴ Studierne har givet store oplevelser, men også bekymringer for musikformer og enkeltpersoner, for institutioner og folkegrupper, og feltarbejdet har

2 På grund af det basalt set evolutionære syn på kulturer indtil ca. 1950, var studierne af den ikke-vestlige musik ikke begrundet i æstetisk eller kunstnerisk kvalitet.

3 Malm & Wallis 1984. Betegnelserne små/store går hverken på økonomiske eller geografiske kriterier, men fokuserer på hvordan de lokale musikkulturers størrelse spejler sig i termer som gennemslagskraft og sproglig forståelse.

4 Mit første længerevarende feltarbejde i Dar es Salaam, Sukuma og Zanzibar fandt sted i efteråret 1981, siden har jeg foretaget kortere ophold af mellem 1 og 2 måneders varighed i Dar es Salaam og Zanzibar i 1994, 1998, 2010 og 2011. I efteråret 2009 var jeg desuden i Uganda, hvis musikkultur jeg har fået en del indsigt i gennem et undervisningsforløb for ugandiske studerende, som jeg involveret i 2007/08.

konstant udfordret min teoretiske forståelse. Forskningen har bragt stor indsigt, men også langt flere spørgsmål end entydige løsninger og svar. Enkelte markante oplevelser undervejs har haft særlig betydning for mine overvejelser omkring den østafrikanske musikkultur.

På min første studietur til Tanzania i 1981 havde jeg et tankevækkende møde med musikalsk mobilitet. Jeg var kommet til Afrika for at studere den traditionelle musik, og jeg var kritisk overfor den 'fordummende' popmusik og den kommercielle musikbranche, som dominerede hjemme i Danmark: Jeg tænkte at jeg i Afrika ville møde en anden holdning til musik, noget der var mere 'ægte', og som repræsenterede et modspil til de frie markedskræfter. Det gjorde jeg sådan set også, men det var ikke så enkelt som jeg havde troet. I byen Kilwa Masoko i det sydlige af landet, som ikke havde strøm og sjældent hvide på gennemrejse, stødte jeg på en gruppe unge mænd som underholdt med en lille bærbar kasettebåndoptager. Båndet de spillede – det eneste i samlingen – var *Arrival* med Abba. Oplevelsen af at høre "Dancing Queen" denne aften ændrede ikke bare ved det speciale, jeg havde sat mig for at skrive, men også fundamentalt ved min opfattelse af, hvad der var 'fremmed' og hvad der var 'ægte'. Det fortalte også med eksemplets tydelige magt at ingen områder i verden længere var øer i kulturel forstand og at de schizofoniske produkter i form af bånd, plader og senere cd kunne bevæge sig ubegrænset. Tilstedeværelsen af "Dancing Queen" var virkelig og på forunderlig vis havde ABBA's musik sin helt egen *raison d'être* der i Kilwa Masoko.

Mange år senere overværede jeg en begivenhed med modsat fortegn: Et habitklædt afrikansk/arabisk udseende ensemble med kvinder i prangende kjoler og en ubestemmelig orkesterklang, som stammede fra arabisk oud, el-bas, violiner og synthesizer, gav i 1994 koncert på Plænen i Tivoli i København. Det hele virkede meget fremmed og for havens gæster var det hverken til at placere musikken eller udøverne geografisk. Som i Kilwa var det et eksempel på at musikken brød med de forestillinger og forventninger, som publikum havde. Orkesteret var fra Zanzibar og musikken, de spillede midt i det idylliske og orientalistiske Tivoli, var den stærkt sammensatte *taarab*-musik. På hver sin måde fremhæver de to oplevelser vigtige spørgsmål ved de musikalske kulturmøder og den kulturelle globalisering, som er emnet for denne diskussion.

Taarabmusikken er illustrativ for den diskussion af kulturmøder mellem globale musikkulturer, som jeg vil føre her. Det er der mange grunde til:

Den internationale opmærksomhed omkring taarab blev skabt netop på det tidspunkt, hvor termen verdensmusik blev kommercielt lanceret, dvs. i årene omkring 1987. (Boyd 2008, Cottrell 2010) Forud var gået John Storm Roberts udgivelse af musikken fra

området på *Songs the Swahili Sing* fra 1982.⁵ Sammen med WOMADs showcasing af et taaraborkester i England 1985 gav udgivelsen inspiration til indspilningen af antologien *The Music of Zanzibar 1-4*, optaget i 1986 og udgivet 1988/89.⁶

Taarabmusikken har en lang og kompliceret historie, men det som i forhold til denne diskussion er vigtigt, er at den på det musikalske plan er en fundamentalt hybrid musikform. Skabt i et kulturmøde, som har strakt sig over mere end 200 år, har stilen som følge af sociale og politiske begivenheder forhandlet betydning og identitet for både lokale og tilrejsende i området. Stilen findes i hele det østafrikanske kystområde og på øerne i det indiske ocean, men enkelte lokaliteter – fx Zanzibar – påkalder sig et særligt ejerskab til stilen. Dette skyldes ikke mindst, at dele af taarabhistorien er nøje knyttet til det sultanat, som blev oprettet da den omanske sultan i 1844 flyttede sit hof til Zanzibar. Her skabte han en repræsentativ hofkultur, som trak på kulturel og musikalsk ekspertise fra hele den arabisk/muslimske verden. Musikken blev spillet på arabiske instrumenter som oud, qanun, violin og daraboukka og var eksklusivt forbeholdt hoffets enemærker. Men sultanens eksklusive ejerskab til den hofkultur, som underholdt de europæiske rejsende og mægtige arabiske købmænd, blev i løbet af det 20. århundrede udfordret af de frigivne slaver og de mange migrantarbejdere fra det afrikanske fastland, der både sang og spillede deres egen musik, og som ønskede at tage del i den forfinede hofkulturs nyskabelser. Det betyder at latente konflikter på det sproglige og musikalske område gennem forskellige epoker har vekslet med hinanden og således er der i visse perioder fokus på arabisk sprog og tonalitet (*maqam*), mens der i andre er vægt på blandingsproget kiswahili og østafrikanske musikformer som *ngoma* og *densi*.⁷ Den komplicerede historien betyder, at taarab ikke kan betegnes som en verdensmusikalsk stil, der med nogen ret kan føres tilbage til et entydigt etnisk, folke-, eller racemæssigt oprindelsepunkt, og den er heller ikke en såkaldt traditionel musikform. Alligevel og netop i kraft af den historiske udvikling må det fastslås at kategorier som race, klasser og køn er entydigt afgørende for stilen. Konflikterne betyder med andre ord at taarab indeholder en iboende musikalsk, religiøs, race- og identitetsmæssig dobbelthet, men samtidig en meget stor grad af innovation og åbenhed overfor nye lyde, instrumenter og inspirationer – en tendens som ses i de mange nutidige versioner af taarab.⁸ Men det er vigtigt at pointere at den er i dialog

5 Udgivelsen består udelukkende af andres etnografiske feltoptagelser, fx Hugh Traceys *Music of Africa Series* fra 1950'erne, dog brugt uden kildeangivelser.

6 Antologien blev udarbejdet af Ben Mandelsohn og Roger Armstrong for Globestyle/Ace Records 1988/1989.

7 Ngoma er et ord for både tromme og dans i Østafrika og har siden starten af det 20. århundrede været den officielle betegnelse for de paradelignende danseforestillinger, som omfatter dans, musik og sang. Densi betegner overfor ngoma en mere moderniseret form for dans, nemlig den østafrikanske, oftest elektrisk forstærkede dansemusik, som findes i byerne.

8 Åbenheden har betydet at en lang række instrumenter som fx Hammondorgel og saxofoner til de vestlige puristers store bekymring har været inddraget. Den har desuden bevirket at integrationen af globale popu-

med 'sit samfund' og samtidig er kampe omkring de politiske og sociale grænsedragninger i kulturen afgørende for musikkens gennemslagskraft i det lokale felt i store dele af kystområdet, som jeg skal vende tilbage til senere.

Sidst men ikke mindst er den zanzibariske taarab gennem de sidste ca. 10 år blevet genstand for en række tiltag, der sætter nye rammer og betingelser for det musikulturelle landskab. Disse strækker sig fra bistandshjælp fra fx nordiske lande til udviklingen og forvaltningen af kultur, til kommercielle festivalarrangementer styret af en gruppe trænedede verdensmusikentreprenører. Zanzibars tidligere rolle som eksklusiv og eksotisk opholdsted for opdagelsesrejsende i det 19. århundrede, er i dag videreført i et turistparadis dygtigt anført af en visionær og særegen enkeltperson og sat på det globale verdenskort i 2000 gennem udnævnelsen af øens gamle bykerne, Stone Town, som et World Heritage Site. Alt dette kan samles under betegnelsen "kulturel aktivisme", et begreb, som har vundet stigende gehør blandt kultur- og socialpolitiske aktører både i statslige og NGO-sammenhænge.⁹

Sagt ganske kort: Historien om musikken i Zanzibar, som groft sagt omfatter taarab i en eller anden form, berører samtlige de spørgsmål, som har været indeholdt i verdensmusikdiskursen gennem alle de år den har været diskuteret af musiknologer, sociologer og antropologer, og taarab i Zanzibar er et mønstereksempel på brydningerne mellem tradition og forandring.

Den zanzibariske musikkultur under forandring

I Zanzibar er det gennemgående kulturelle dogme påstanden om den store eller ligefrem latente diversitet, som på godt og ondt har domineret italesættelsen af den zanzibariske kultur gennem mere end 200 år.¹⁰ Musikkulturen i Zanzibar fremvises ofte som del af et smukt, venligt og meget behageligt billede. Men selvom det oftest – og navnlig i turismens prisme – bliver fremstillet som en meget positiv og fredelig tilstand, må det bemærkes at denne diversitet også rummer ganske alvorlige stridigheder. Det luksuriøse sultanat var ikke blot kulturelt og økonomisk overlegen i regionen, men i det 19. århundrede også center for den østafrikanske slavehandel og udgangspunkt for opdagelsesrejser i Østafrika. Det var således fra sultanens gæstfrie hof i Stone Town både Livingstone og Stanley startede deres ekspeditioner til det afrikanske fastland og her de arabiske køb-

lærmusikalske træk i samspil med ngoma og densi har pågået kontinuerligt. (Se Kirkegaard 2001)

9 Kulturel aktivisme er defineret sådan at forskeren bruger sin ekspertviden i et praktisk forhold til omverden. I musiksammenhænge ses de forskellige revivalforsøg i tredjeverdenslande som udtryk for en aktivisme, ligesom støtteprojekter for den studerede kultur, kan forstås som aktivisme – ofte betegnet 'advocacy'.

10 Et meget generelt synspunkt, som ses i historiebøger (Sheriff), i musiklitteraturen (Topp Fargion og Fair) og i mine indtryk fra feltarbejdet, ikke mindst fremhævet i interview med festivalchefen Yusuf Mahmoud, Zanzibar marts 2010.

mænd holdt til mens de udskibede elfenben og slaver til områderne i det indiske ocean. Derfor har og havde kategorier som klasse, race og køn stor betydning og udtrykkes i den nutidige politiske situation stadig gennem kulturen.¹¹

Markedsføringen af Zanzibar som turistdestination trækker ikke desto mindre forholdvis ukritisk på den interessante historiske baggrund for kulturen, ligesom de smukke omgivelser og den farverige, gamle bykerne, Stone Town, fremhæves.¹² Der henvises også til en række initiativer som er sat i værk for at revitalisere en musikkultur, der af mange grunde stod svagt ved udgangen af det 20. århundrede. En eksotiserende fremstilling med hang til det religiøse eller ligefrem spirituelle og det historiske er siden midten af 1990'erne blevet et karakteristisk træk i visse dele af verdensmusikdiskursen (Bohlman 1997), og situationen matcher ganske godt de billeder, som bruges i turisme og kulturindustrien i Zanzibar.

I musikkens verden bliver en lidt mere nuanceret beskrivelse af den historiske og religiøse kompleksitet fremhævet gennem fejringen af den legendariske afrikanske¹³ sangerinde Siti Bint Saad, der i 1920'erne krydsede samfundets og musikkulturens normer for både køn og race og blev en del af det arabisk influerede taarabmiljø omkring sultanens hof. (Fair 2001) I nyere tid har den oldgamle og voldsomt promoverede Bi Kidude opnået en lignende rolle.¹⁴ Begge er kvinder med afrikansk baggrund der bliver gjort til ikoner i en mandsdomineret kultur; og hos begge sporer man et opgør med både en køns- og racemæssig kategorisering af taaraben.

Siti Bint Saad rejste til Indien i sin samtid og indspillede plader for Odeon, som ikke blot var medvirkende til hendes personlige succes, men som antagelig spillede en afgørende rolle for at hendes musik kom til at overskride kendte grænser og inkludere både kvinder og 'afrikanere' i taarabkulturen. (Fair 2001) I dag er den snart 100-årige Bi Kidude stadig aktiv og hun appellerer på samme måde til et meget bredt publikum: Hun er elsket i det lokale miljø, men hun er samtidig en stærk ambassadør i arbejdet med at promovere Zanzibars kultur udadtil. (Saleh et al. 2008) Det er hun ikke mindst i kraft af den signalværdi hun har i forhold til en verdensmusiksektor, som er næsten uadskillelig fra den økonomisk vigtige turistindustri og som værdsætter historie og autenticitet. I praksis kommer musikere og sangere som Siti Bint Saad¹⁵, Bi Kidude og den netop afdøde Idi Farhan derfor til at fungere som fortrop for en revival af gamle musikformer og struk-

11 Det er en historie som jeg ikke vil inddrage lige nu (se mine arbejder om censur og politik i Swahili/Zanzibar kulturen – Zanzibar har konstant været i Amnesty International's søgelys). (Kirkegaard 2009)

12 Se fx *Sauti za Busara* promotion-DVD (modtaget i 2007, men uden år).

13 I Zanzibar skelnes der stadig mellem såkaldte afrikanere – med sort hud og negroide træk – overfor arabere og asiater med lys hud. Nogle gange bruges endda betegnelsen "sort" og "hvid". (Feltnoter 2010)

14 Se Bi Kidukes DVD *As Old as My Tongue* og Saleh et al. 2008.

15 Cottrell (2010, s. 10) hævder at netop brugen af og referencen til ældre optagelser, om de så er udgivet rent kommercielt eller som etnografiske dokumentationer, bidrager til at stabilisere og konservere musikken.

turer – i Zanzibar eksemplificeret med en søgen tilbage til musikkens forestillede ægyptiske udgangspunkt.¹⁶

Det betyder at der i samtiden er kommet fokus på en række parametre, som repræsenterer forestillingen om en 'ægte' fortid. De foretrukne instrumenter er således de ældre akustiske som qanun og oud til fordel for elektrisk forstærkede guitarer og keyboards, og klædedragten er skiftet fra jakkesæt og indisk-pakistanske festkjoler til hvide, muslimske kofter og kalotter og slør. Denne tendens i 'turistmusikken' mod en ægyptisk og mere 'autentisk' klang kan henføres til betegnelsen sonisk turisme (eng. *Sonic Tourism*) hvor den rejsende orienterer sig i det fremmede gennem lyd. (Taylor 1997 s. 19)

I forhold til den lokale kulturpolitiske dagsorden får problematikken imidlertid andre konsekvenser. Mod slutningen af 1990erne var taarakulturen klemmt og splittet, som følge af stor lokal interesse for densi-musikken og international mainstream pop,¹⁷ og ganske få musikere kunne spille på de gamle instrumenter.¹⁸ Det førte til, at der blev iværksat en række initiativer til at forbedre situationen. Interessant nok skete det med udgangspunkt i den synlighed som verdensmusikbranchen havde tildelt Zanzibar. Lokale entreprenører gik ind i et ihærdigt arbejde for at redde kulturen, hvilket blev til initiativer, som dels sikrede international opmærksomhed omkring den gamle by, Stone Town, dels etablerede Zanzibar som et festival-mekka for unge og gamle kultur- og musikentusiaster. Turismen var målet og midlet.

Flere forskellige koncepter har været afprøvet, men første internationalt markante begivenhed var Zanzibar International Film Festival (ZIFF) i 1999. ZIFF er overvejende en bred kulturfestival, der med filmkunst som samlingspunkt trækker forbindelser hen over det Indiske Ocean.¹⁹ Festivalen Sauti za Busara, som er vokset ud af ZIFF, adskiller sig fra denne ved dels at være en egentlig musikfestival, dels ved at vende blikket den anden vej og fokusere på musikkulturens sammenhæng med det afrikanske kontinent. Busara har siden 2004 fundet sted hvert år i februar og har fået stor opmærksomhed i verdensmusiksektoren. Festivalen blander nyere genrer som hip hop og reggae med traditionelle

16 Baggrunden for dette ønske er at der i 1800-tallet var hentet ægyptiske musikere til sultanens hof. Derfor regnes denne indflydelse som et afgørende historisk element. Op igennem det 20. årh. har indflydelsen fra fastlandets musikkulturer og den vestlige populærmusik som gennem film, danse og slagere påvirkede den lokale musik, resulteret i en såkaldt afrikanisering af taaraben. Det skal dog også nævnes at Bi Kidude hævder at koran-læsningen i hendes barndom har været afgørende for hendes musik. (Saleh et al. 2008)

17 Under mit ophold i 1994 genlød byen og dens butikker af hits fra Ace of Base. (Feltarbejder 1994.)

18 Den nu afdøde musiker Seif Salim Saleh fortalte, hvordan der i slutningen af 1990erne næsten ingen musikere fandtes, der kunne spille på de gamle instrumenter og at der ikke var jobs i taarabmiljøet. Interview oktober 1998.

19 Indian Ocean Network er en organisering, som søger at samle de kulturelle tråde i omkring samhørigheden mellem kulturer rundt om det Indiske Ocean, og som har monsunvinden som medie. Initiativet kan siges at bidrage til en orientering væk fra 'Afrika' mod det asiatiske kulturelle sammenhold. Eller endnu stærkere formuleret: at understrege Zanzibars særstatus, som etnisk og kulturelt samlingssted for et sofistikeret kulturelt sammenhold i området.

danse og populærmusik fra hele kontinentet. Taarab er selvfølgelig repræsenteret i mange forskellige udgaver og der er mange forsøg med fusion med fremmede musikformer.²⁰

Festivalen er organiseret af Busara Foundation og støttet af The Ford Foundation²¹ samt en række andre udenlandske donorer. Busara erklærer sig åbentlyst som del af den såkaldte kulturelle turisme og lederen Yusuf Mahmoud begrundet dette på følgende måde: "People who come for musical and cultural events tend to have a different impact in the way their money is spent than those who come for beach and bar holidays on the island". (Busara 2008 s. 40)

Et initiativ med større fokus på det lokale musikliv finder man i aktiviteterne i og omkring musikskolen Dhow Countries Music Academy (DCMA). DCMA ønsker at bidrage til skoling i traditionen og til at skabe eller genoprette instrumentale og vokale færdigheder; altså overvejende i de kompetencer, som mange mente var ved at gå tabt mod slutningen af det 20. århundrede.²² DCMA underviser børn og unge i oud, qanun, darabukka og en række andre instrumenter, og samtidig søges den samlede musiktradition videreført gennem offentlige opførelser af forskellige former for ngoma og taarab.²³ DCMA er oprettet i 2001 og ligeledes støttet af Ford Foundation i samarbejde med en række andre donorer – fx det statslige norske bistandsråd, NORAD, og Norsk Riks Kringkasting, NRK, som har haft ganske stor indflydelse på udformningen af skolen og de kunstneriske og pædagogiske valg, som tages.

Der er et betydende personsammenfald mellem entreprenørerne i de tre ledende institutioner: lederen af musikfestivalen Sauti za Busara, Yusuf Mahmoud, startede i ZIFF organisationen, den nuværende Chief executive officer på DCMA, Hildegard Kiel, har i flere omgange været ansat i Busara Foundation og ZIFF, og der er et stort sammenfald af både lokale og udenlandske medlemmer de mange bestyrelser imellem. Den egentlige grundlægger af hele initiativet og manden bag at gøre Stone Town til et UNESCO World Heritage Site, Emerson Skeens, sidder således i samtlige bestyrelser.

Som det fremgår, er initiativerne relaterede, og det er karakteristisk at de lokale agenter, som også i deres egen opfattelse er outsiders, på hver deres måde arbejder for at revitalisere musikkulturen. Deres arbejde har været værdsat i verdensmusikkredse, hvor Hildegard Kiel og Yusuf Mahmoud i 2007 fik den såkaldte *BBC World Shaker Award*

20 Navnlig er de forskellige norske co-produktioner omdiskuterede. Blandingen af hardingfele og oud er ikke lige velkomne hos alle.

21 Siden Barack Obamas magtovertagelse har Ford Foundation imidlertid stoppet al støtte til kulturelle formål.

22 Problematikken omkring fastholdelse af kompetencer i ikke-mainstream instrumenter er generelt en udfordring i forhold til de mekanismer som globalisering medfører i form af medieåret musikkultur. Samtidig findes der ikke længere et bredt fundament af mestermusikere, som kan videreforme traditionen i mundtlig trading.

23 DCMA afholder mange offentlige koncerter og shows, der inkluderer ngomatyper som *unyago* og taarabformer som *kidumbak*.

som anerkendelse af en særlig indsats. Kiel sagde ved overrækkelsen at arbejdet ønskede at "promote, preserve and develop the local culture".²⁴ I efteråret 2010 fik DCMA ved den globale verdensmusik-messe Womex overrakt Roskilde festivalens *World Music Award*. Også her stod Kiel som modtagere, dog flankeret af skolens viceleder Adel Dabo, der er fra Senegal.²⁵ Det lokale miljø er også stort set positive overfor festivalkulturen, men situationen er ikke uden konflikter og der er hvert år indsigelser fra lokale imamer, som finder at begivenhederne opfordrer ungdommen til utugt og vestlige uvaner som alkohol og stoffer. (Feltarbejde 2010)

Konsekvenser

Hvis man umiddelbart skal evaluere musikkulturens situation i Zanzibar ud fra et nyt-teperspektiv, kan man konstatere at meget er blevet bedre. Undervisningen er blevet systematiseret og giver udbytte, og børn og unge lærer både musik, dans og sang. Derfor er der flere, som kan betjene de gamle instrumenter, og det betyder igen at en del af DC-MAs elever kan tjene penge i de mange hoteller og restauranter, som tilbyder taarab og ngoma. Viceleder Adel Dabo fremhæver netop dette element som særligt positivt, fordi de færdigheder, skolen giver, modvirker den store arbejdsløshed blandt unge zanzibarier. (Interview februar 2010)

Men der tegner sig også nogle problematiske konturer i det overordnede musikalske landskab: Prisen for den igangværende professionalisering af både indskoling og musikscener er nemlig en fortsat og øget opsplitning af musikkulturen i henholdsvis en moderne og samtidig taarab med elektriske instrumenter og synthesizere overfor en delvis stiliseret og idealiseret taarab. I den kulturelle revivals navn er der meget, der tyder på, at taarabmusikkens fundamentalt populærkulturelle karakter bliver nedtonet. I den igangværende strid bliver tonalitetspørgsmålet gjort til et adelsmærke og der spores en klar tendens i retning af at den 'ægte' taarab skal spilles i de arabiske modi, *maqam*, i modsætning til den populære såkaldte moderne taarab, *rusha roho*, som pga. sine keyboardinstrumenter overvejende er i dur/mol-tonalitet. Genindførelsen af *maqam* spejler ønsket om at etablere en slags kompositionsmusik, hvilket bl.a. ses i anvendelsen af betegnelsen "klassisk taarab", der netop defineres via akustiske instrumenter og tonal base i

24 Jf fx Tamara Livingstons teori for revival. (Livingston 1999)

25 Begrundelsen lød: "Projektet får prisen for sit arbejde med at fastholde og udvikle de musikalske traditioner i et område, hvor kulturel udvikling ofte bliver trængt i baggrunden af mere basale udfordringer." ("Afrikansk musikakademi modtager pris fra Roskilde Festival" i Roskilde Festival nyhedsbrev, 14.10.2010, www.roskilde-festival.dk/nyheder/singlenews/afrikansk-musikakademi-modtager-pris-fra-roskilde-festival/ Besøgt senest 15.1.2011.)

maqamatet. At den 'ægyptiske' taarab desuden kunne se ud til at værdsætte det nu afsatte sultanats primære musikform er desuden en udfordring for visse kræfter i miljøet.²⁶

Et af de historiske karaktertræk i taarab er imidlertid at musikken er sangbaseret. Genren kaldes derfor ofte "sunget poesi" (*Sung poetry*). Teksterne handlede og handler om kærlighed, men er ofte polemiske og dobbelttydige og derfor både i fortid og nutid voldsomt omstridte. Den sociale konflikt mellem det arabiske og det afrikanske spores også i forhold til foretrukket sprog for taarab. (Se Kirkegaard 2009) Derfor er teksterne vigtige, og selvom instrumenter og spillemåder har haft afgørende betydning for musikens gennemslagskraft, har det vokale og den fortællende sanger generelt været samlingspunkt for de forskellige former for taarab, som har eksisteret over tid.

I den nuværende situation er det imidlertid sådan, at det meste af den musik, der er vendt mod det internationale publikum i overvejende grad er domineret af korte tekstfragmenter eller helt uden vokal. Den nu afdøde Seif Salim Saleh kaldte den musik han som en af de første i 1998 var med til at lancere på hoteller og restauranter for "international hits with taarab flavour" (interview 1998) og denne var netop kendetegnet ved at være fx "Dr. Zhivago" og "Guantanamo" spillet på oud, qanoon og darabouka. Selvom det af mange lokale zanzibari opleves som en afvigelse fra den 'rette' stil i taarab, fortæller musikerne at det ikke kun er dårligt: For når turisterne alligevel ikke kan forstå poesien, giver tilstanden dem mulighed for at spare penge på dyre taarabsangere. (Interviews 2010) Både i turistmusikken og i de fusionerede produktioner som Taj Mahals samarbejde med Culture Music Club på cd'en *Mkutano* og den norske cd *Dhow Crossing*, som forener taarab og norsk folkemusik, er forbindelsen til sangen altså i realiteten forsvundet. Derimod er ordene stadig afgørende vigtige i den såkaldte *rusha roho*.²⁷ Denne musik er kendetegnet ved sin kraftige elektriske forstærkning og ved anvendelsen af synthesizere og populærmusikalske standardinstrumenter som bas og (synth-)trommer. Teksterne er ofte meget direkte og åbentlyst udfordrende og der danses ofte til musikken, hvilket aldrig sker i den idealiserede taarab. Men mere end noget andet regnes denne musik for at være kvindernes.²⁸ Det er da også karakteristisk at *rusha roho* hverken nyder nogen synderlig anerkendelse blandt mandlige zanzibari eller i verdensmusiksektoren. Det sidste sker i følge Tim Taylor fordi verdensmusikpublikummet tager afstand fra alt, der minder for meget om mainstream (Taylor 1997 s. 20) og fordi lyden af den elektriske forstærkning bliver for anmassende (jf. Turinos analyse af de foretrukne lyde i verdens-

26 Raceproblematikken i forbindelse med musikudøvelsen har jeg undersøgt nærmere i Kirkegaard 2009.

27 Kan oversættes til "upsetting someone" – eller "chokere nogen".

28 Siden Siti Bint Saads succes har taarab været højt værdsat blandt kvinder og op gennem det 20. århundrede har publikum i stigende grad været kvinder. I *rusha roho* er denne tendens næsten fuldkommen.

musikken²⁹). De mandlige zanzibari finder ofte *rusha roho* sentimental og useriøs. (Felt-noter 2010)

I praksis betyder det at der italesættes to forskellige former for 'lokal' musik. Verdensmusik-sektoren definerer – groft sagt – den idealiserede taarab med sit ægyptiske forbillede som den egentligt lokale stil og favoriserer opførelser, der understreger en sonisk andethed. Det er denne, man sælger til de kulturturister, som søger historie og 'autenticitet', og tilskrivningen af kulturel kapital begynder set fra et Bourdieu'sk perspektiv allerede med anvendelsen af betegnelsen klassisk taarab. Blandt de zanzibariske indbyggere må det 'lokale' forstås på en anden måde: De sociale og kulturelle behov forhandles stadig gennem taarab: Ved bryllupper og fester er taarab fortsat uundværlig, og sangene fungerer som markører af stor social og intern betydning. Det er også overvejende denne taarabform, som sælges i de lokale, ikke-turistorienterede cd-butikker.³⁰

Mine erfaringer fra feltarbejdet i Zanzibar i både 2010 og 2011 tyder på, at yderpunkterne i denne polarisering fjerner sig mere og mere fra hinanden. Man kan sige at det kulturmøde, der finder sted, resulterer i en splittelse af den lokale musikkultur i hhv. den æstetiserede og autenticitetssøgende 'klassiske' taarabmusik, der retter sig mod det fremmede publikum, og den populære men miskrediterede moderne taarab *rusha roho*, som udfylder en vigtig social rolle i det lokale Zanzibari miljø.

Der skabes med andre ord nogle meget stilerede, kategoriske og slet og ret uflexible positioner i diskursen; positioner, der hverken passer til taarabens historie, til dens musikalske kerneværdier om åbenhed og innovation eller til befolkningens levede virkelighed. I det faktiske musikliv er grænserne diskursive og de musikalske forskelle noget mere graduerede. Paradoksalt nok er både sangene og sangerne ofte anvendt i begge lejre, selvom sangene bliver udført og markedsført meget forskelligt. (Feltnoter 2010)

Branchens stemme?

For at stille skarpt på de processer, der er i gang i et sådant møde, og for at inddrage nogle refleksioner om mødet mellem lokale musikformer og det globale publikum, vil jeg inddrage musikproducenten Joe Boyds holdninger til den fremmede musik og dens muligheder for at klare sig økonomisk i en hård branche.³¹ I en noget provokerende artikel argumenterer han for, at hvis tredjeverdens musikere vil have økonomisk succes og der-

29 Torino ser en fællesnævner i de præferencer, som verdensmusikpublikummer foretrækker. Disse repræsenteres fx af de behagelige akustiske lyde fra mbiraen, fra den bløde, keltiske sangerindes klang og fra den raffinerede såkaldte sufi-musik. Jeg finder at taarabens akustiske lyd følger dette spor. (Turino 1998)

30 Forskellen ses klart: I turistbutikken koster en vestlig produceret cd med taarab mellem \$ 18 og 25 (150-200 SEK) mens de lokalt producerede *modern* taarab cd'er koster 4000 tsh (ca 20 SEK).

31 Joe Boyd, amerikansk superproducer født 1942 og en af medstifterne af varemærket "verdensmusik" i London 1987. (Taylor 1997/Feld 2000)

ved 'hjælpe' deres egen kultur, så skal de slet og ret afholde sig fra at bruge keyboards. (Boyd 2008) Denne polemiske holdning bygger på hans erfaringer med den senegalesiske verdensmusikstjerne Youssou N'Dour, der i 1990'erne ønskede at anvende synthesizere i sin musik. Det er Boyds pointe at dette knæfald for mainstreammusikken, mest udtalt i det verdensomspændende hit "Seven Seconds Away" fra 1994, reelt ødelagde N'Dours karriere og blev den direkte grund til hans efterfølgende elendige salgstal: "it was the worst thing to happen to his career". (Boyd 2008, s. 296) Det er i følge Boyd ikke kun et problem for N'Dour, for brugen af elektriske instrumenter, digitaliserede og overproducerede lyde, som han kalder det, ødelægger musikken og forråder kulturarven: "[...] and he [N'Dour] has continued to distort the musical traditions of his culture ever since [...]" (ibid. s. 296) N'Dour fandt holdningen racistisk, hvilket Boyd afviste med henvisning til verdensmusikpublikummets ønsker: "This audience wants virtuosity and a sense of roots and tradition [...] What they do not want is high-tech polished perfection." (ibid. s. 296) Som ideal nævner han i stedet de cubanske *Buena Vista* musikere, der har fravalgt den samtidige populærmusikalske salsalyd, og fået verdensomspændende succes.³² Boyds konklusion er klar: "The inescapable fact is that there are two audiences who want different things from a 'World Music' performer. The World Music audience wants 'authenticity', while the 'authentic' audience wants their own version of excitement, which in most cases takes – at least partly – the form of 'modernity'." (Ibid. s. 298)

Afslutningsvis tilkendegiver Boyd at der ud fra hans erfaring ikke er tale om at det er Vesten, der pålægger de 'andre' at spille vestlig musik eller indgå i fusionerede mainstreamproduktioner: "The assumption seems to be that pressure to impose alien standards on music rooted in a local tradition comes from the outside. In the light of my experience, I would have to say that is very rarely the case." (ibid. s. 297) Hermed hæver Boyd altså at disse 'forkerte' valg tages af 'folkene selv' og at det er op til de klogere vestlige eksperter (som ham selv) at ændre situationen. Denne holdning, hvor usympatisk den end måtte fremstå, har visse fællestræk med den kulturelle aktivisme og har også økonomiske rationaler, præcis som man ser det ske, når bistands- og donormidler bruges som kulturstøtte som led i udviklingstrategier.³³

Jeg har bragt Boyds argumenter relativt udførligt, fordi deres indhold på flere måder er vigtige for at forstå den udvikling som verdensmusikmiljøet har gennemgået. Det globaliseret kulturmøde "ude i periferien" (Hannerz), som den zanzibariske case synes at vise, matcher på visse punkter Boyds analyse, mens den på andre afgørende afviger fra tankegangen. De igangværende projekter i Zanzibar og deres bestræbelser på at finde

32 Boyd producerede det succesfulde album, men måtte også her irrettesætte de vanhellige, da de undervejs fremsatte ønske om at tilføje elektronisk/digital lydkilde til den originale optagelse. (Boyd 2008)

33 Dette gælder for både SIDA, DANIDA og NORAD, der i stigende grad bruger kultur og musik i deres arbejde.

tilbage til 'rødderne' er i tråd med Boyds *Buena Vista* model og derfor vigtige i forhold til at skabe synlighed og økonomisk overlevelse, men selvom den lokale musikkultur i Zanzibar tilsyneladende også vælger 'forkerte' strategier, så dementerer den faktiske og praktiske sammenhæng mellem de mange forskellige former for taarab det forsimplede modsætningsforhold, som Boyd gør til sit hovedærinde.

Man kunne måske tro at denne problematik udelukkende angår processer i den tredje verdens 'fremmede' musik, men i dag er al musik omfattet af markeds-mæssige problematikker og mere eller mindre ideologiske strategier.³⁴ Alt er blevet globalt – eller er det?

Womex og 'vores egen' musik

Vi skifter nu scene til København, hvor den globale verdensmusik-messe, Womex, har holdt til siden 2009. Womex er verdensmusikbranchens årlige sammentræk og viser industriens praksisser i deres reneste form – som erklæret handelsmesse for verdensmusik. Det er en relativ ny organisation, som med deltagelse af flere af de centrale aktører i lanceringen af verdensmusik-begrebet som 'label' i 1987 – bl.a. førnævnte Joe Boyd og musikproducenten Ben Mandelsohn, der var med i de afgørende optagelser i Zanzibar i midt-firserne – forsøger at styrke markedsføring og professionalisering af kategorien "verdensmusik". Til messen er knyttet et stort showcaseprogram, hvor udvalgte musikere får 45 min til at præsentere deres musik. (se www.womex.com)³⁵

Værtsskabet går på omgang og da København 'vandt' Womex for en periode på tre år³⁶, gik overvejelserne over, hvordan lokaliteten skulle præsenteres straks i gang. Valget blev kritisk modtaget, og det entydige fokus på den lokale, nordiske folkemusik medførte, at det danske verdensmusikmiljø³⁷ blev svært skuffet. World Music Denmark, som er brancheorganisationen, følte sig forbigået, men Womex-arrangørerne argumenterede på deres side for at den danske folkemusik jo var verdensmusikken for dem, som er udenfor vores område; helt parallelt til hvordan turister efterspørger den lokale musik i Zanzibar. En interessant, men i øvrigt problematisk definition, fordi den essentialiserer en bestemt opfattelse af hvad der er dansk/nordisk.

34 Selvom man kan sige at musik altid i en eller anden grad har været omfattet af et/sit marked og indeholder en form for "levevej" for sine aktører – selv i den idealiserede traditionelle og rituelle musik – så er tempoet og intensiteten i de kommercielle overvejelser institutionaliserede og systematiserede i en grad som ikke var tilstede før begrebet musikindustri slog igennem: det vil i forhold til den vesterlandske verden sige fra starten af det 20. årh., men for mange ikke-vestlige kulturer først langt senere – reelt i løbet af 2. halvdel af århundredet og for enkelte endda først med internettets endelige gennemslag i det 21. årh.

35 Jeg har foretaget musiketnologisk feltarbejde i og omkring de Københavnske Womex i 2009 og 2010.

36 Partnerne var bl.a. Roskilde Festivalen, Copenhagen Jazz Festival og Center for kultur og udvikling, CKU.

37 Denne lidt paradoksale betegnelse henviser til danske musikere der spiller musik efter devisen "Local music not from here" (Brusila), altså danskere med speciale i fx indisk eller afrikansk musik.

Konflikten blev eksponeret ved åbningsarrangementet i 2009, der med titlen *The Great Nordic Night (GNN)* i en lang iscenesat og gennemkomponeret performance præsenterede traditionelle, lokale musikformer fra det nordiske rum. Arrangementet var præsenteret af Folkemusikkens Fælles Sekretariat i samarbejde med Womex og lagt i hænderne på spillemanden Harald Haugaard.³⁸ Forestillingen bestod af indslag fra Norge, Danmark, Finland og Sverige og med deltagelse af sangere fra Færøerne, Grønland og Sameland. Alt var smeltet sammen til et glidende panorama over den nordiske musikkulturs kendetegn og på trods af sin stærke henvisning til autenticitet og historie, dybt præget af fusions-idealet. Det minder ikke så lidt om et traditionelt Eurovision medley, der har til opgave at præsentere værtslandet.³⁹

Selvom meget er anderledes i Womex sammenhængen, er der alligevel tydelige fællestræk med mine erfaringer i Zanzibar, navnlig i forhold til revival-strategier, kulturarvspleje og graden af essentialisering. Som i det zanzibariske miljø var der ved GNN stor fokus på instrumenterne og især på *hardingfelen* og *nyckelharpan*. Begge instrumenter bærer betegnelsen "national-instrument" og da hardingfelen i hænderne på norske Annbjørg Lien indtog scenen tav alle de andre musikere; den majestætiske lyd fik lov til at stå alene. I andre afsnit blev de grønlandske og islandske sange fremført af hhv. Rasmus Lyberth og Eivør Pálsdóttir i en klar populærmusikalsk ikklædning/lyd. Produktionen var således 'autentisk' og 'synkretisk' i en og samme bevægelse. 'Autentisk', fordi den trak på idealiserede og konstruerede elementer af lokal lyd, 'synkretisk', fordi den i sin form og i sin musikalske opbygning og struktur, tilstræbte en sammensmeltet helhed i form af en populærmusikalsk performance.

Denne form for musikalsk præsentation er ikke kun til stede i verdens- og folkemusikkens arena, men i praksis ganske udbredt. På Womex 2009 spillede den iranske *kamacheh*-spiller Kayhan Kalhor sammen med strygekvartetten Brooklyn Rider,⁴⁰ hvilket er illustrativt for at dele af den samtidige kompositionsmusik ligesåvel som 'verdensmusikken', forholder sig til musikalske lån og kulturelle møder.

Det er ikke noget nyt at partiturkomponister har ladet sig inspirere af det fremmede: Kendte eksempler er Debussy og gamelanen, de amerikanske minimalister og den indiske musik og danske Poul Rovsing Olsen og den arabiske golf. Men processen er blevet intensiveret i kraft af at ensembler og solister faktisk spiller musik fra resten af verden og ofte sammen med de fremmede musikere i et slags humanitært kulturmøde i globaliseringens ånd. Yehudi Menuhin startede med Ravi Shankar på den berømte *West Meets East* i 1967, men omkring årtusindeskiftet er specialisterne den amerikanske Kro-

38 Haugaard har i en årrække været knyttet til folkemusiklinjen på det Fynske Musikonservatorium.

39 Dette udsagn kom fra David Cooper, der er professor i musik ved University of Leeds.

40 *Kayhan Kalhor and Brooklyn Rider Silent City*, Harmonia Mundi/World Village 2008 468078.

nos Quartet. Gruppen har gennem en årrække praktiseret deres interesse for den fremmede musik gennem nogle iøjnefaldende produktioner. *Pieces of Africa* fra 1992 bestod af værker af afrikanske komponister og konceptet er fortsat på produktioner som *Mugam Sayagi* (Azerbajjan) 2005 og *Floodplain* (mellemøstlig musik) 2009. Der er i alle tilfælde tale om udgivelser med den klassiske strygekvartet der spiller den fremmede musik – efter noder.

I et interview i verdensmusikmagasinet *Songlines* #44 (June 2007) beskrives violinisten David Harrington som en stor kender af forskelligartet musik og som "[...] a sponge for the world's music". (s. 7) Harrington er tydeligvis informeret gennem netop den medierede formidling af verdensmusik og han har fået kendskab til flere af de numre, som kvartetten spiller, gennem udgivelsen *The Rough Guide to Iran*.⁴¹ Det gælder fx nummeret "Lullaby" fra *Floodplain*.

Harrington tilslutter sig uden videre forestillingen om musikkens grænseoverskridende og positive karakter, som generelt præger italesættelsen af verdensmusikkens kulturmøder. Men den diversitet, som fascinationen omhandler kompliceres i det stærkt fusionerede møde, og man må i nogen grad give skeptikerne som Feld og Erlmann ret i at disse produktioner eroderer eller i hvert fald forandrer det musikalske materiale. (Feld 2000, Erlmann 1993) I nummeret "Lullaby" domineres lyden i originalen af den store dobbeltfløjte *rastgoo*, som Harrington imiterer på violin, og melodien, som i originalen synges af en markant, fraseret vokal, leveres i Kronos versionen instrumentalt af John Butt på bratsch. Så på flere måder følger denne praksis tendensen fra Zanzibar til at udelade det vokale og de vanskeligt forståelige ord til fordel for et æstetiseret lydbillede. (Se også Taylor 1997, s. 53 ff. om Kronos.)

Endelig medvirker Harrington klart til fejringen af de universalistiske potentialer i musikken: "It's incredible that despite our differences of culture, food and religion, music is a great connector", og han udtrykker sine ambitioner om at gøre brug af musikken: "In the spring of 2003 I wanted to find a way of creating a musical solidarity with the people of Iraq." (*Songlines* 2007 #44 s. 7) Med det sidste udsagn lægger Harrington sig tæt op ad den kulturelle aktivisme, der er kommet til at spille en stor rolle i musikkens verden og altså ikke kun i den populærmusikalske; klassiske udgaver af LiveAid og mange andre lignende projekter er meget populære.⁴²

Vi kan altså tilsyneladende se en række fællespunkter i produktionen af musik. De er påvirket eller ligefrem underlagt globaliseringens betingelser, og det virker som om

41 Rough Guides musikproduktioner, dvs. både bøger og cd'er, er en videreudvikling af de rejseguider, som selvsagt har slået sig op på. Eksemplet viser også den tætte sammenhæng mellem turisme og verdensmusik.

42 Daniel Barenboims (og Edward Saids) projekt West Eastern Divan Orchestra og det dansk-amerikanske Middle East Peace Orchestra er særligt polariserede udgaver af denne type kulturudveksling.

både performance-, revival- og aktivisme-strategier følger ensartede spor uafhængigt af musikalske genrer og geografiske placeringer. Disse spor søger det unikke og/eller forestillede autentiske i kulturerne for derefter at omsætte de samme træk til en bearbejdning, som følger deres egne præferencer og spillestil. Og endelig bindes de sammen af et æstetisk fællestræk.

Diskussion og opsamling af de principielle spørgsmål

Jeg nævnte under min opsamling af mine erfaringer fra Zanzibar i 2010 og 2011 at der forekommer at ske en stigende splittelse mellem den æstetiserede taarab, der er yndet af de fremmede aktører i bred forstand, og den folkelige taarab, *rusha roho*, der overvejende er populær blandt kvinder og som er et uundværligt element i sociale begivenheder. Standardisering og stilisering af den idealiserede musik bliver mere og mere udbredt og dens 'fortid' i stigende grad fremhævet. Valget af instrumenter både i Zanzibar, under Womex Nordiske aften og i Kronos kvartettens bearbejdnings syns at underbygge denne bevægelse. Jeg ser denne stilisering som en klar konsekvens af den kommercielle globale udveksling, for når varen er forskellighed, må påpegningen af denne fremhæves og udbygges.

Men jeg har også forsøgt at vise, at splittelsen i stor udstrækning er italesat af den regerende musikbranche og af de forskellige aktører, der indenfor det zanzibariske rum forvalter det musikalske materiale. Splittelsen er med andre ord snævert knyttet til de narrativer, som opstilles. Man kan anskue dette forskelligt: som Veit Erlmann, der finder at den højt besungne diversitet bliver til en ny form for systemisk enshed⁴³ i kraft af branchens strategier og institutionalisering gennem fx begivenheder som Womex (Erlmann 1993), eller som Joe Boyd, der hævder at fordi de lokale musikere ikke selv er i stand til at vurdere, hvad der kan sælges og i sidste ende er bedst for deres kultur, så må udefrakommende agenter påtage sig ansvaret for musikken. (Boyd 2008)

På baggrund af mine erfaringer fra Zanzibar er det imidlertid mit indtryk at få af disse narrativer er i overensstemmelse med den faktiske situation i det lokale område: Musikernes og publikums brug, anvendelse og glæde ved musikken er nemlig ikke så skarpt opdelt og adskilt, som det hævdes, og blandt lytterne og musikerne ses en mere tolerant og inkluderende forståelse af den konkrete musik. I Zanzibar er taarab i praksis både den historiske og den moderne, og den beforder det sungne ord i både 'klassisk' taarab og i *rusha roho*. At taarabmusikken er arena for de kulturelle forhandlinger, som foregår de lokale samfund, er derimod ikke til at overse.

43 Med inspiration fra Fredric Jameson konstaterer Erlmann: "a system which constitutively produces difference, is a system all the same". (1993 s. 6)

Musikethnologen John Blacking har tidligt hævdet, at musikkulturen bevæges af menneskelig handling og ikke omvendt (Blacking 1995 s. 160), og han har med dette in mente problematiseret forholdet mellem purister og synkretister. Det er tydeligt, at denne modsætning har relevans for polariseringen af musikkulturen både i Zanzibar og mere generelt blandt forskellige lejre i verdensmusikmiljøet. Blacking spørger undrende til rationalet i denne slags opdelinger: Begge sider hævder at deres strategi er den bedste, men de redegør ikke overbevisende for hvorfor det er godt at være henholdsvis tro mod traditionen eller at transformere den. Argumentet for det puristiske synspunkt er at det giver historisk dybde, at det viser "rødderne" eller at det skaber identitet, mens begrundelsen for det synkretiske er at forandring tyder på dynamik og fremskridt, og at det viser at kulturen er levende. Blacking betvivler dybden i begge positioner. (Blacking 1995 s. 155)

Siden Blackings artikel, som oprindeligt er fra 1977, har de økonomiske betingelser for musikkulturen ændret sig drastisk og er blevet langt mere synlige. Derfor kan man måske med nogen ret hævde at manglen på behandling af dette element svækker hans analyse. Alligevel er den basale erkendelse hos Blacking af det menneskelige agentur yderst anvendelig i forståelsen af de komplicerede individuelle beslutningsprocesser blandt musikere, publikum og entreprenører. De vanskelige økonomiske forhold i Zanzibar og mange afrikanske lande betyder en skærpet konflikt omkring valg af kulturelle og musikalske strategier og at nytteperspektivet har fået stor betydning for de lokale kulturer.

Spillet mellem lokale og globale kulturer kræver fortsat mere udforskning, men der er ingen tvivl om at konstruktionen af den såkaldte soniske turisme (Taylor 1997), sine gode intentioner og sin tilknytning til bistandspolitikken til trods, skaber ganske store forandringer i de kulturer, den kommer i kontakt med. Blackings diskussion af purisme overfor synkretisme har aldrig været mere aktuel end i dag, og Joe Boyds udsagn er i denne sammenhæng meget illustrative for problematikken. Situationen har også en praktisk, videnskabelig betydning, for den stiller nye kritiske spørgsmål til forskerens rolle og vurdering. Tidligere var det musikethnologiske ambition at være neutral eller upartisk. Men denne strategi er ikke længere et ideal og heller ikke en position, som i praksis er fremkommelig. Også forskerne bliver nødt til at indgå i den dialog, som er i gang og som nogle gange determinerer processen.

Min egen erfaring er at forskeren reelt set bliver en del af både diskursen og det levede liv. Det sker helt uvægerligt når vi italesætter vores forskning og opmærksomhed, for ved den opmærksomhed, vi giver til et felt, en musikstil, en musikgruppe, er vi medforfattere i en proces og dermed agerende i forhold til den felt vi studerer. (Clifford 1986)

Steven Cottrells påpegnelse af at den etnografiske optagelse i sig selv er med til at gøre musiketnologien til en slags musikindustri, forstørrelser betydningen af forskningens medforfatterskab (Cottrell 2010 s. 20) og giver nye udfordringer for musikvidenskabelige studier. Vel, har vi altid været med til at påvirke begivenhederne gennem vores tilstedeværelse i felten, men det nye er for mig at se at vores nutidige informanter eller kontaktpersoner er sig bevidste om den reciprocitet, der ligger i det 'akademiske' kulturmøde og derfor opmærksomme på den 'synlighed', som forskerens arbejde giver. At 'bonde' med forskeren, eller i det mindste sørge for at hun nævner en i sin bog, kan være ensbetydende med jobs, koncerter og muligvis playtime på alverdens radiokanaler. Processen forstærkes yderligere ved at de nye digitale medier, som i modsætning til fortidens tunge og eksklusive optageudstyr er yderst demokratiske, ofte allerede har været anvendt af musikere i fx Zanzibar inden forskeren begynder sit arbejde og jeg har selv en del optagelser fra 'min' felt, som ikke er foretaget af mig, men af musikere, som spiller selv. Disse nye udvekslingsmønstre og potentielt anderledes forskningsvilkår, er for mig en vigtig udfordring i vores fag og tæt relateret til den "intensification of worldwide social relations" (Giddens) og "immense enlargement of world communication" (Jameson) som jeg nævnte i starten.

Dette forhold bliver måske særligt tydeligt når man beskæftiger sig med en 'lille' lokalitet som Zanzibar, hvor det i nogen grad er muligt at se 'helheden', fordi antallet af aktører, begivenheder og kontrakter er overskueligt. Når man går til vores egen verden er det måske ikke længere muligt at opretholde overblikket over den kompleksitet, der findes. Men de processer, som førhen sås som et særligt problem for netop den truede verdensmusik og den vareliggørelse af musikkulturene, som var grunden til de skeptiske holdninger til fænomenet, er i dag blevet et vilkår, som har betydning for alle former for medialiseret eller salgbar musik.

Der er stadig stor forskel på de udfordringer, som globaliseringen stiller de forskellige musikkulturer, men forskellen er primært at finde i 'størrelse', i 'mængde' eller i intensitet (Jameson). Musikforskningen må tage højde for tilstedeværelsen af de globale motorveje og de konsekvenser, disse får for de lokale fænomener. Det vil sige for den musikalske kreativitet og den lydige realitet og det soundscape, gennem hvilket mennesker erkender verden. For at imødekomme de udfordringer, som globaliseringen stiller mødet mellem musikkulturene og forskerne, er det nødvendigt at arbejde med en tværfaglig forståelsesramme. Den medfører ikke at den traditionelle musikvidenskabs gamle dyder – den intense beskæftigelse med det musikalske materiale – er blevet overflødige, tværtimod, men den øgede globalisering sætter musikere og komponister i en skærpet situation, hvor teorien omkring "the cultural study of music" (Merriam 1960) er blevet vigtigt som aldrig før.

Kun med en teoretisk og metodisk flerfaglighed kan vi erkende dobbeltheden i spillet mellem det globale og det lokale og dermed forstå hvorfor ABBA's musik havde en egen betydning i Kilwa Masoko i 1981.

Bibliografi

- Alloo, Fatma (ed.) 2007: *10 Years of ZIFF: Festival of the Dhow Countries*. Zanzibar.
- Blacking, John 1995: "The study of Musical Change" i: *Music, Culture & Experience, Selected Papers of John Blacking*. Ed: Reginald Byron. (Oprindeligt udgivet 1977: "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change", i: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 9, s. 1-26.)
- Bohman, Philip V. 1997: "World Musics and World Religions: Whose World?" i: *Enchanting Powers, Music in the World's Religions*. Ed: Lawrence E. Sullivan. Cambridge, Mass.
- Boyd, Joe 2008: "Traditional Music and the World Music Marketplace: A Producer's Experience" i: *Popular Music History*, vol. 3 (3), s. 295-303.
- Brusila, Johannes 2003: *"Local Music, Not From Here" – The Discourse of World Music Examined through Three Zimbabwean Case Studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukweshu and Sunda*. Finnish Society for Ethnomusicology, Pub. 10.
- Busara Promotions 2008: *busara, promoting east african music – the first five years*. Zanzibar.
- Clifford, James 1986: "Introduction: Partial Truths", i: *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. Eds: Clifford & Marcus. Los Angeles & London.
- Cottrell, Stephen 2010: "Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview" i *Ethnomusicology Forum*, vol. 19 (1, June), s. 3-25.
- Erlmann, Veit 1993: "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics", i: *The World of Music*, vol. 35 (2), s. 3-15.
- Fair, Laura 2001: *Pastimes and Politics: Culture, Community and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar, 1890-1945*. Oxford.
- Fargion, Janett Toop 1993: "The Role of Women in Taarab in Zanzibar. A Historical Examination of a Process of Africanisation" i *The World of Music*, vol. 35 (2), s. 109-125.
- Feld, Steven 2000: "A Sweet Lullaby for World Music" i *Public Culture*, vol. 12 (1), s. 145-171.
- Giddens, Anthony 2000: *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. New York.
- Hannerz, Ulf 1992: *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York.
- Jameson, Fredric 1998: "Introduction" i: *The Cultures of Globalization*. Eds: Jameson & Mijoshi. Duke University Press.
- Keil, Charles & Steven Feld 1994: *Music Groves*. Chicago.
- Kirkegaard, Annette 2001: "Tourism Industry and Local Music Culture in Contemporary Zanzibar" i: *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production*. Eds: Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg. Uppsala: Nordic Africa Institute.
- Kirkegaard, Annette 2009: "Censoring Music through Race. The Struggle between African and Arab Values and Politics in the Music of Zanzibar" i: *Danish Yearbook of Musicology* 2008, s. 21-41.
- Livingston, Tamara E. 1999: "Music Revivals: Towards a General Theory" i: *Ethnomusicology*, vol. 43 (1), s. 66-85.
- Malm, Krister & Roger Wallis 1984: *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London.
- Merriam, Alan P. 1960: "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field" i: *Ethnomusicology*, vol. 4 (3), s. 107-14.
- Saleh, Ali, Fiona McGain & Kawthar Buwayhid 2008: *Bi Kidude: Tales of a Living Legend*. Zanzibar.
- Sheriff, Abdul 1995 (ed.): *The History & Conservation of Zanzibar Stone Town*. London.
- Steger, Manfred B. 2003: *Globalization – A Very Short Introduction*. Oxford.
- Stokes, Martin 1994: "Introduction: Ethnicity, Identity, and Music" i *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford.

Taylor, Timothy D. 1997: *Global Pop – World Music, World Markets*. New York.
Turino, Thomas 1998: "The Mbira, Worldbeat, and the International Imagination" i: *World of Music*, vol. 40 (2), s. 85-106.

DVD

Bi Kidude: *As Old as My Tongue*, Busara Promotions, 2009, ScreenStation Productions.
Sauti za Busara, promotion-DVD – ikke-publiseret.

Udvalgte CD

Songs the Swahili Sing (John Storm Roberts) 1983 oma 103/1994 (cd version) Original Music omed 024.
The Music of Zanzibar, vol. 1–4 (Ben Mandelsohn & Roger Armstrong) Ace/Globestyle Records 1988/89; ORBD 032, ORBD 033, ORBD 040, ORBD 041.
Taj Mahal Meets the Culture Musical Club of Zanzibar, Mkutano, 2004, T&M 031.
Dhow Crossing – A Taarab Voyage, 2006, Marimba Records/Kultur og spetakkel K50602.
Kronos Quartet: *Pieces of Africa*, 1992, Nonesuch 7559-79275-2.
Kronos Quartet: *Mugam Sayagi*, 2005, Nonesuch 7559-79804-2.
Kronos Quartet: *Floodplain*, 2009, Nonesuch 518349-2.
The Rough Guide to the Music of Iran, World Music Network, 2006, RGN1165cd.
Kayhan Kalhor and Brooklyn Rider Silent City, Harmonia Mundi/World Village, 2008, 468078.
Yehudin Menuhin & Ravi Shankar: *West Meets East*, EMI Records Ltd., 1967/ 1999 (cd version) Angel records 7243-5-67180-2-9.

Om forfatteren

Annemette Kirkegaard er lektor i musikvidenskab og musiketnologi ved Københavns Universitet. Forskningen tager empirisk udgangspunkt i Østafrika, Andalusien og Danmark, men omfatter emner som globalisering, post-kolonialisme, 3. verdens identitet, muslimsk kultur, musikkensur, populærmusik, verdensmusik samt teori og metode i musikvidenskab og musikalsk antropologi. Annemette Kirkegaard er desuden leder af det nordiske forskernetværk "Researching Music Censorship", som er støttet af NordForsk.