

Taarab musikken

På den østafrikanske kyst findes en musikform, som i sin oprindelse er egentligt synkretisk og sammenblandet af mange forskellige led. Den kaldes taarab – eller *tarabu* på fastlandet – og ordets betydning er ikke som man fejlagtigt kan tro en reference til en arabisk oprindelse, men henviser i stedet til et begreb i den arabiske musikforståelse, som betyder nydelse og det at give sig hen til musik og æstetisk velvære. Stilen menes at være opstået engang i perioden efter 1840, hvor sultanen af Oman, Seyyid Said flyttede sit hof til Zanzibar by på øen Unguja for at få bedre kontrol med den vigtige handel af varer frem og tilbage mellem det afrikanske fastland og landene langs det indiske ocean. Der eksisterer modstridende og konkurrerende fortællinger om disse forhold, for de lokale musikformer spillede også ind ligesom magtrelationerne mellem omanierne og swahilieherskere på kysten har været medvirkende til at fortælle en historie om en succesfuld ny musikform. Arabiske rejsende og købmænd har været til stede langs den østafrikanske kyst i mere end tusind år, og den kulturelle kontakt og udveksling f.eks. i forhold til sprog, litteratur og religion har været langvarig og dybtgående, hvilket hele swahilifolkets historie er vidne om. Uanset dette var det en skelsættende at en efterkommer Seyyid, den senere sultan Bargash, efter en dannelsesrejse til Indien i 1880'erne bragte interessen for musik og kultur med sig hjem – i øvrigt sammen med frø til de mange planter og krydderier, som skulle blive grundlaget for Zanzibars rige plantageøkonomi og kulturelle kendetegn. For at opnå dygtighed og æstetisk kunnen hentede de skiftende sultaner stjernemusikere fra de kulturelle hovedstæder – ikke mindst fra Cairo i Egypten, hvorfra importen af musikalsk inspiration helt op til midten af det 20. århundrede var massiv. Men udvekslingen gik også den anden vej og musikeren Mohammed Ibrahim blev sendt til Ægypten for at lære sig de musikalske teknikker og kompositioner.

Der var en række forskellige orkestre omkring sultanens hof op gennem det 19. århundrede, og de havde alle som hovedopgave at underholde og fornøje gæsterne i det stærkt repræsentative hof. Zanzibar havde gedigne handelsaftaler med lande i både Østen og Vesten men øriget var gennem hele perioden formelt set en selvstændig stat. Styret havde i 1800 tallet og første halvdel af det 20. århundrede et meget tæt - men kompliceret - forhold til det britiske koloniherrdømme og øen fungerede som base for de mange opdagelsesrejsende og missionærer, som rejste til Østafrika i 1800-tallet. Både Stanley, Livingstone og Richard Francis Burton brugte hoffet som udgangspunkt for deres ekspeditioner ind i kontinentet og de har alle berettet om den store grad af civilisation, storhed og rigdom, som prægede hoffet. Musikken var en vigtig del af dette.

Omkring århundredeskiftet, hvor det meste af Afrika var blevet koloniseret, var Zanzibar stadig selvstændigt, og selvom man efter briternes bombardement af hovedbyen Stone Town i 1896 var i en noget svagere politisk position, var hofkulturen og sultanens repræsentative liv stadig blomstrende. I

1905 dannedes den første selvstændige organisering af musik ved oprettelsen af Ihkwan Safaa Musical Club. Det var en mandeklub, som det kendes fra andre dele af den muslimske verden. Her blev musikken dyrket for sine æstetiske kvaliteter og det er i denne sammenhæng at navnet *taarab* blev berettiget; Kun de indviede og kyndige kunne forstå og værdsætte det kunstneriske indhold i musikken. Klubberne var eksklusive for mænd, men de dannede til gengæld også et socialt sikkerhedsnet under medlemmerne, som betalte kontingent og hjalp hinanden i det ydre liv. Hertil kom at klubberne ejede de ofte kostbare instrumenter i fællesskab

Et karakteristisk træk ved taarab musikken er et den forholder sig både restriktivt og interessant til en række modsætningspar – som f.eks. professionel/amatør, offentlig/privat og verdslig/religiøs. Dette afspejler Islams tilsyneladende dobbelttydige forhold til musik (og i princippet alt som ikke angår religion) Musik er ikke forbudt og der er intet i Koranen som tilsiger at musikudøvelse skulle være en dårlig beskæftigelse. Derimod sættes der strenge rammer for de vilkår, hvorunder musikudøvelse må og kan foregå. Afgørende er begreberne tid, sted og selskab og hele systemet går ud på at skabe tid til de 5 søjler i Islam, sådan som musiketnologen Lois Ibsen al Farouqi har understreget. I klubberne var det derfor også vigtigt at fastholde at musikerne i princippet var amatører og ikke spillede for penge med alt hvad det kunne medføre af forkerte konnotationer. Kun som amatør kunne musikeren sikre, at der ikke blev lagt så meget vægt på musikken at den stod i vejen for den rette muslimske levevis. At musikerne i praksis var specialister med en meget eksklusiv viden, er og var der derimod ingen tvivl om. Alle disse forhandlinger kendes fra de fleste kulturer, som er påvirket af Islam, og diskussionen af forholdet mellem professionalisme og amatører er interessant i flere andre afrikanske musikkulturer. De episke sangere i Vestafrika – de såkaldte *grioter* eller *Jali* – er professionelle og netop derfor frygtede som også smedene og andre med eksklusiv viden om et håndværk. Som sådan må musikken betragtes i forhold til samfundenes opretholdelse af de sociale relationer, og hertil kommer selvfølgelig - kunne man fristes til at sige - at musikkulturen forholder sig stærkt definerende og kategorisk til kønsmæssige aspekter i samfundet. Taaraben opererer i sådanne kategorier og forholdet mellem mænd og kvinder er ikke blot til stede i teksten, som ofte handler om jordisk kærlighed, men også i de roller og funktioner, de to køn tildeles i udøvelsen, nydelsen og konsumeringen af kulturen.

Selvom musikken altså er stærkt influeret af sin muslimske og østlige tilknytning, er taarab ikke en egentlig religiøs musik, men snarere en verdslig og dybt social kulturform, hvilket tydeligt ses i den vigtige funktion, den har og altid har haft i samfundet. Derfor er det også vigtigt at forstå den anden del af kulturen, nemlig den lokale og traditionelle side af musikken. For ud over mandeklubberne og sultanens repræsentative hof spillede de ”gamle” kulturelle former også en stor rolle. Den vigtigste

arena for musikken var traditionelt og historisk bryllupsfester, og også her var og er der, som overalt i den muslimske verden og i de fleste afrikanske kulturer, en tydelig adskillelse mellem kønnene. Mænd og kvinder fejrer begivenhederne i adskilte rum og marker derved den fundamentale vigtighed i foreningen – at to modsatte verdener mødes. Kvinderne er hovedforbrugere af taarabmusikken og selvom den også indgår i mandebegivenhederne var og er formen vigtigst for kvinder. I kvindesammenhænge er musikken relateret til visse traditionelle og opdragende dansetyper, som *Unyago*, der har en særskilt betydning. Derfor er der stadig strid om graden og betydningen af henholdsvis det interne eller traditionelle indhold, som klart repræsenteres af de kvindelige begivenheder og som blandt andet omfatter oplæring og håndfast instruktion af den uvidende brud, og så de eksterne, primært mandlige æstetiske former, som repræsenteres ved de sociale organiseringer i klubber, som dyrker musikken for dens distance til de mere kødelige og erotiske fortællinger, som er så vigtige i de kvindelige sammenhænge.

Fra 1920'erne og frem mødes disse to elementer i den moderne form for taarab. De traditionelle afrikanske træk stiger i betydning på grund af en delvis opløsning af de gamle feudale grænser, og ikke mindst på grund af den migration som plantagedriften efter slaveriets opløsning medfører. De arabiske træk fra hele området omkring det Indiske Ocean forstærkes ligeledes, men fortrinsvis på grund af den indflydelse og betydning, som medialisering får. Gennem radio og plader, som indspilles helt i Indien (Bombay) forenes bryllupsfesten med den mandlige sociale klub og fælles halvoffentlige koncerter, hvor kønnene mødes, vinder indpas. En vigtig figur i dette var sangerinden Siti Binta Saad, som allerede i 1920'erne vandt stor popularitet både i Zanzibar og i området omkring det Indiske Ocean, hvor hun indspillede plader i Indien allerede i 1928. Siti var af afrikansk tilflytter slægt og hendes forældre var frigivne migrantarbejdere som kom til øen fra fastlandet og hun var analfabet. Alligevel blev hun fast gæst i sultanens saloner og toneangivende for den musikalske drejning, musikken tog i 30'erne og 40'erne. Denne proces som inddrager hverdagslivet og de kvindelige kulturelle genrer i musikken medfører en inddragelse både af de traditionelle danse som *Unyago* og andre lokale skikke, men nok så vigtigt også introduktionen af latinamerikanske danserytmer. Disse kom til Zanzibar via Indien og Bombay og først meget senere i forløbet fik den congolesiske populærmusiks karakteristiske rytmer betydning for taaraben. Dette er et klart udtryk for den komplekse måde hvorpå internationaliseringen foregår. Forandringen, brudene med de gamle måder og lokaliseringen om man vil viser sig også i en strid om sprog i musikken. Hvor de æstetiske mandlige klubber havde brugt det arabiske sprog som markør af deres "høje" kulturelle og sociale stadi, blev den nye musik udfordret af brugen af det lokale blandingsprog Swahili, som navnlig kvinderne anvendte. Men der var også etniske eller ligefrem racemæssige problemer i dette. Det arabiske sprog blev brugt i de sociale lag af de zanzibariske

samfund, som var såkaldt ”hvide”. I modsætning hertil var de mange tilflyttere fra fastlandet ”sorte” og denne distinktion, som blev udnyttet flittigt af det britiske mandatstyre førte i begyndelsen af 60erne til en af de mest voldsomme overgange til selvstændighed i den østlige Afrika. Efter et fusket valg, som gav det britisk støttede marionet sultanstyre flertal, indtrådte en voldelig revolution i januar 1964 og mange tusinde mennesker af arabisk afstamning og hudfarve blev dræbt på en enkelt nat, mens de afrikansk dominerede befolkningsgrupper overtog magten med Arbeid Karume i spidsen. Karumes projekt gik ud på at afrikanisere Zanzibar og for musikken og kulturen betød det, at alt som associerede til det gamle arabisk dominerede styre blev forbudt og forandret. Alle navne og sproglige vendinger på arabisk blev ændret og taarab blev delvist forbudt. Den hæderkronede klub Ikhwan Safaa Musical Club blev til Malindi - opkaldt efter det kvarter, de boede i - og et konkurrerende ”afrikansk” orkester Utamaduni (senere kendt under navnet Culture Musical Club) blev oprettet i officielt regi. I forbindelse med selvstændigheden og nationaliseringen fik musikken derfor et endog meget eksplicit politisk og ideologisk tekstindhold og den gamle tradition for ”sangerkampe” og konkurrence mellem de udøvende - og ofte også mellem tilhørere - udstrækkes til at omfatte virksomheder, organisation og politiske partier. I løbet af 1960erne og 1970erne blev det dog igen tilladt at have arabiske navne, men sproget er i dag næsten udelukkende kiswahili.

Musikken er uanset sproget bygget op omkring sangene og orkestrene spiller efterhånden kun ganske få instrumentale indledninger – de såkaldte *Basraf*. Der er en udpræget anvendelse af strofisk, fortællende form og et meget karakteristisk træk er at hverken musikken eller sangerne i korene synger flerstemmig, men i stedet i overensstemmelse med den arabiske musiks karakteristisk opretholder en enstemmig struktur. Sangene er i verseform og kan ind i mellem være meget lange. Digtene og lyrikken er ofte forfattet ud fra aktuelle emner, som nogle gange går meget tæt på igangværende begivenheder og mellemværender i lokalsamfundet, og i givet fald udvikler det sig ofte til partsindlæg for den ene eller anden fløj. Men der eksisterer også en række klassiske sange, som mest handler om kærlighed og enkeltstående historiske begivenheder. Disse sange er ofte tæt forbundne med navnkundige sangere og den efterhånden meget gamle nulevende zanzibariske kvinde – der har kendt legenden Siti Binta Saad – Bi Kidude, forvalter en sådan række af gamle sange, som er blevet uadskillelige fra hendes personlige tolkning. Der bliver også fortsat komponeret og digtet nye sange, og det lokale marked for kassettebånd og cder er stort. De offentlige koncerter, hvor man betaler for adgang fra gade, foregår i åbne gårdanlæg, og der bliver næsten altid lavet video eller nu om dage en dvd, som så kan købes ved orkesterets næste koncert eller i deres klubhus.

Der findes forskellige former eller undergenrer indenfor taaraben. Den mest iøjnefaldende er den klassiske eller med Janet Topp Fargions definitioner *ideelle taarab*, som netop er det store orkester med

mange sangere, instrumentalister og en stor fanskare. I Zanzibar er de to konkurrerende orkestre stadig Ikhwan Safaa og Culture Musical Clubs, og de har igennem hele deres karriere spillet plader, deltaget i radioudsendelser og konkurreret om jobs ved store officielle begivenheder, som f.eks. nationaldagen, regeringsbegivenheder og festligholdelser – eller store private begivenheder. I modsætning hertil står den mere folkelige form, *Kidumbak*, som har en stærkere tilknytning til de traditionelle sange og danse begivenheder – de såkaldte *Ngomas*. Orkestrene her er små og sjældent permanente og kidumbak kan opleves på gaden og ved mindre, private fester og bryllupper. Lyden er oftest akustisk men ikke udelukkende og ensemblet kendes ved sin brug af den karakteristiske tekassebas (tea chest bass).

Endelig er der gennem 1970erne opstået en særlig form for taarab - *Taarab ya wanawake* - som udøves af kvindelige selskaber og som ligger i lige så hård konkurrence med hinanden som de store orkestre. Ind i mellem tager dette en så voldsom drejning at der fra regeringshold bliver sat ind overfor balladen..

Således i midten af 70erne, hvor en strid mellem Grupperne Royal Air Force og Navy, som går under navnet *Mipasho*, blev bilagt ved at der ved lov blev formet ét nyt forenet orkester. I kvindegrupperne – som ved de lukkede arrangementer i forbindelse med bryllupperne - er det mænd som spiller instrumenterne, og på trods af enkelte undtagelser er kvindelige instrumentalister et absolut særsyn.

Instrumentationen fornyer sig, og ind i mellem skiftes der drastisk med store ændringer af sounden til følge. Alligevel udgør taaraben et meget innovativt og forandringsåbent univers. Det nye og interessant bliver let lukket ind og derfor er de store orkestres sammensætning meget bred. Fra det tidlige periode stammer de klassiske, arabiske instrumenter *Ud* (lut), *Qanun* (brætzither), violiner og *darabouka* (lille mellemøstlig tromme), og fra moderniseringsperioden og frem mod i dag føjes det ene nye og vestlige instrument efter det andet – f.eks. saxofoner og tværfløjter til orkestrene, som derved opnår en ganske anseelig størrelse på op mod 30 til 40 medlemmer. Igennem 1960erne og 70erne er el-guitar, elbas og keyboards af forskellige typer blevet faste ingredienser i musikken og helt generelt har den elektriske forstærkning ændret både på lydbilledet. Frontfigurerne i orkestrene er sangerne båd som feterede solister og som kompetente korsangere. De er forrest i kommunikation, fordi det er dem som bringer ordene og de er derfor ombejlede. Deres sangstil er om noget blevet påvirket af den elektriske forstærkning og deres stemmer og idealerne for stemmerne er blevet markant anderledes igennem det 20 århundrede. Dels er internationale idealer for stemmeklang som f.eks. Julio Iglesias blevet kopieret dels er tilstedeværelsen af tv og radio meget vigtig for den tilknytning til den muslimske sangtradition, som stadig præger musikken.

Efter verdensmusikkens fremkomst er taarab blevet en meget yndet musikform og det skyldes uden tvivl dens blanding af eksotisme, orientalisme og behagelige klimatiske forhold. Men som også musiketnologen Thomas Turino har påpeget i forhold til musikken fra Zimbabwe, er tilstedeværelsen af

en afdæmpet og behagelig musikalsk lyd, som både signalerer fremmedhed i kraft af sin instrumentation og sproglighed, men som også er så musikalsk behagelig og genkendelig at den kan nydes og ”forstås” også af det verdensmusikalske elitepublikum et vigtigt grundlag for en såkaldt kulturel turisme. I dette tilfælde er sammenblandingen af den afrikanske og den arabiske musikkultur påfaldende og viser med stor tydelighed at de racemæssige grænser, som bliver opsat af politiske, sociale eller praktiske grunde i kulturelle sammenhænge er problematiske og konstruerede størrelser, som ikke kan forklare den mangfoldighed og kompleksitet som musikken indeholder.

I de sidste 25 år er der nu også opstået en stor og vigtig indtægt kilde for musikerne i at spille for de mange turister, som besøger Zanzibar. Denne musik er oftest – i overensstemmelse med kravene fra det verdensmusikalske publikum – akustisk og for at trække turisterne til er programmet tit sammensat af de gamle sange og en række internationalt kendte hits i taarab-iklædning. Gennem udviklingen af en række større musik og kulturfestivaler siden år 2000 er taarab-repertoiret blevet en fast del af en stor og økonomisk vigtig aktivitet.

© 2012 Annemette Kirkegaard, Lektor, Ph.D. Københavns Universitet

Litteratur:

al Faruqi, Lois Ibsen (1985/86) Music, Musicians and Muslim Law, in *Asian Music*, 17, 1,

Askew, Kelly; (2003) *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania* (Chicago Studies in Ethnomusicology) University of Chicago Press

Bohman, Philip V. (2002) *World Music, A very Short Introduction*, Oxford

Erlmann, Veit (1994) Africa Civilised, Africa uncivilised: Local Culture, World System and South African Music, i *Journal of Southern African Studies*, vol 20/2

Fair, Laura (2001) *Pastimes and Politics: Culture, Community and Identity in Post-abolition Urban Zanzibar, 1890-1945* (Eastern African Studies) Oxford: James Currey

Fargion, Janet Topp (1992) *Women and the Africanisation of Taarab in Zanzibar*, Unpublished Ph.d thesis, School of Oriental and African studies, London

Feld, Steven; From Schizophonia to Schismogenesis; on the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World beat"/Notes on "World Beat", Keil & Feld; *Music Grooves* (1994),

Kirkegaard, Annemette & Mai Palmberg (red.) (2002) *Playing with Identities in contemporary African Musics*, Gidlunds Förlag

Turino, Thomas: (1998) Mbira; World Beat, and the International Imagination *The world of Music*.