

Hvorfor stemmer de ikke guitarerne ordentligt i Dar es Salaam?

Transskription, analyse og notation i musiketnologi

Af ANNEMETTE KIRKEGAARD

Inspirationen til denne artikel, som handler om nedskrift og analyse af etnisk musik på grænsen til det populære, kommer fra genlæsningen af Poul Rovsing Olsens 70'er-bog om musiketnologi sammenholdt med nyere tekster af Marcia Herndon, Doris Stockmann, Kirsten Hastrup, John Blacking, Bruno Nettl, Gerhard Kubik og andre.

Poul Rovsing Olsen konstaterer, at der er en tendens til, at øret primært hører, hvad det kender til i forvejen, og at det således hæfter sig ved lighederne i stedet for klart at opfatte forskellene. Han bemærker, at vi er "vort sprogs og tildels vor erfarings fanger".¹ Argumentet understøttes af Nazir Jairazbhoy: "When listening to a familiar tradition, our 'hearing' is influenced by very specific memories, as well as musical syntax".²

En anden og nok så vigtig igangsætter har været de diskussioner, som jeg havde med et projekthold på Musikvidenskabeligt Institut i København i foråret 1998. I en undervisningstime om fremmedhed i musik hørte vi et stykke guitarmusik fra Dar es Salaam i Tanzania. En studerende reagerede prompte med en konstatering af, at musikken da var meget god, men han undrede sig over, hvorfor de dog ikke kunne få guitarerne stemt ordentligt. Udtalelsen afstedkom mange reaktioner, og i det følgende vil jeg arbejde videre på de tanker, den pågældende udveksling afstedkom hos mig selv. Det vil jeg gøre ved at forholde mig til de processer, som foregår omkring transskription og notation af musik – i første række med udgangspunkt i musik, som tilsyneladende ligger uden for vores egen kultur. Det er samtidig en klar egenskab ved den musik, der vil blive omtalt her, at den er overleveret mundtligt (oralt) eller 'på øret' (auralt).³ Hovedspørgsmålet er således, hvordan kreoliserede,⁴ ikke-vestlige musikformer skal nedskrives, optegnes eller på anden måde fremlægges for at give det bedst tænkelige grundlag for analyse i ordets bredeste forstand.⁵

¹ Poul Rovsing Olsen: *Musiketnologi*, København 1974, s. 40.

² Nazir A. Jairazbhoy: "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription", *Ethnomusicology* 2 (1977) s. 268.

³ Forskellen på disse positioner forklares senere i denne artikel.

⁴ Ordet kreoliseret er hentet fra Ulf Hannerz og hentyder til en sammensat, men stabil blandingskultur. Se Ulf Hannerz: "The world in Creolization", *Africa* 57 (1987) s. 546-59.

⁵ For en nærmere gennemgang af problematikken vil jeg henvise til Doris Stockmanns artikel om emnet "Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden", *Acta Musicologica* 52/2 (1979) s. 204-45, og Ter Ellingsons artikler "Transcription" og "Notation"; Helen Myer (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*, London & New York 1992, s. 110-52 og 153-64.

For at behandle forholdet omkring fremmedhed vil jeg benytte begrebsparret insider/outsider⁶ og samtidig søge at knytte det meget nøje an til praksisser og problemer, der findes omkring notation og transskription af musikalsk klang. Empirisk vil jeg tage udgangspunkt i musik fra Tanzania og Zimbabwe, og ved at inddrage holdninger og meninger fra markante forskere inden for musiketnologien vil jeg vise nogle eksempler på forskellige typer af notationssystemer og transskriptionsmodeller.

Om den musikalske transskription

Notation og transskription af mundtligt overleveret musik er altid udtryk for en fortolkning. Indledningsvis nævnte jeg, at man i dag skelner mellem flere former for mundtlig transmission, og denne skelnen vil være af betydning for denne artikels emne. Normalt forstås oral overlevering som direkte transmitteret fra en lærer til en modtager eller elev, mens der ved aural transmission gælder det forhold, at overleveringen sker via et medie – oftest radio eller plade og bånd.⁷ I den sidste proces er formidleren ikke fysisk til stede og kan derfor heller ikke korrigere det indlærte. Betegnelsen aural transmission bruges også af Alan Moore i studiet af populærmusik og navnlig rockmusik. En af hans pointer i denne sammenhæng er, at når transmissionen er aural, så er det både vigtigt og rigtigt at fokusere på netop de elementer, som høres tydeligst. Moore beskriver desuden et generelt træk ved det musikalske skel mellem henholdsvis mundtlig og skriftlig overlevering i forhold til transskription:

European art music is performed with reference to a pre-existent score, which is accepted as an encoded version of the sounds intended by the composer. The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced.⁸

Der findes overordnet to metodiske modeller for transskription, som afspejler den grundindstilling, som forskeren har til arbejdet, og det formål, som hun har med analysen.

Den ene transskription er en nøjagtig nedskrift eller registrering af et stykke hørt eller optaget musik. Den nøje beskrivende proces har fået betegnelsen 'deskriptiv', fordi den udelukkende har til opgave at beskrive det, som foregår i musikken.

⁶ Denne diskussion føres tillige under begrebsparret emic/etic. Ordene er hentet fra sprogvidenskaben og beskriver der en teoretisk tilgang, som angiveligt kan skræve over grænserne mellem insider (emic) og outsider (etic). Om begrebsparrets musiketnologiske anvendelse, se i øvrigt Marcia Herndon: "Insiders, Outsiders. Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing", *The World of Music* 35/1 (1993) s. 63.

⁷ Fænomenet er desuden beskrevet af Peter Winkler, som med reference til Walther Ong bruger betegnelsen "secondary orality" om denne overleveringsform. Se Peter Winkler: "Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of Transcription"; David Schwarz, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel (eds.): *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville & London 1997, s. 172.

⁸ Allan F. Moore: *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Buckingham & Philadelphia 1993, s. 32-33.

Den anden transskriptionsform består af en konstruktion foretaget eller defineret af den analyserende betragter f.eks. med det formål, at den fremkommende node skal kunne bruges som grundlag for reproduktion. Denne model, som skabes på baggrund af gentagne lytninger i det relevante socio-kulturelle miljø, betegnes 'præskriptiv', fordi den forholder sig foreskrivende til det mønster i musikken, den i sin grundsubstans søger efter. Den første model bringer en fastholdelse af en øjeblikkelig, 'virkelig' begivenhed gengivet med så stor akkuratess som muligt, mens den anden giver en bearbejdet vurdering af struktur og stil i et musikstykke. Den første metode kan i princippet foretages på baggrund af en enkelt optagelse af en musikalsk begivenhed, mens musiketnologen i den anden metode via deltagerobservation og gentagne aflytninger af den samme sang eller det samme musikstykke uddrager den essentielle linie eller struktur i det pågældende stykke musik og derved skaber en slags 'gennemsnitsmelodi'. Den særlige pointe ved denne metode bliver således, at der aktivt konstrueres en musikstykke, som aldrig har lydt eller været klingende musik. Men Nettl slår fast, at uanset hvilken model, der arbejdes efter, er det en forudsætning for forståelsen af transskriptionen, at læseren eller modtageren kender den tradition og kontekst, som musikken indskriver sig i, og har mulighed for at høre den.⁹

Dermed bliver transskriptionen et udtryk for valg, som er foretaget på baggrund af en vurdering af, hvad der har været betydningsbærende enten for den musikalske struktur eller for den musikalske stil. Men samtidig viser de ovenstående ræsonnementer, at forhåndsviden, alment kendskab eller direkte fremmedhed over for den pågældende kultur er af afgørende betydning for undersøgelsesresultater, og derfor bliver forskerens egen position i forhold til det studerede vigtig.

Insider/outsider

Diskussionen af fremmedhed tager udgangspunkt i en modstilling mellem de, som er opvokset inden for en given kultur, og de, som er kommet i kontakt med en fremmed kultur enten gennem det etnologiske feltarbejde eller anden form for kulturmøde. De to positioner bliver tillagt hver sin værdi, og en gængs opfattelse er, at insidieren står med en unik viden om den pågældende kultur, men at hun ofte ikke kan skelne strukturerne fra hinanden pga. sin indforståethed. I modsætning hertil står outsidersen, som i kraft af sin udenforståenhed tillægges større evne til at se strukturer og dermed kulturen som helhed.

I musiketnologien beskriver Poul Rovsing Olsen problematikken på følgende måde:

Den udefra kommende betragter ser ofte, hvad den involverede ikke ser. Heri ligger, at den udefra kommende kan fremsætte nye, tit uventede synspunkter vedrørende et områdes musik. Men der ligger også noget andet og mere heri. Nemlig dette, at man på dette gebet som på andre skal være

⁹ Bruno Nettl: "I Can't Say a Thing Until I've Seen the Score"; Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago 1983, s. 65-81.

varsom med udnyttelsen af en specialists udsagn. En specialist vil definitionsmæssigt være den, der ved besked om det emne, specialet omfatter. Derimod vil han sjældent være den, der har forudsætningerne og evnerne for at sætte sin viden om specialemnet ind i en større sammenhæng. Den udefra kommende vil normalt lettere end den indefra kommende kunne begribe, hvorledes eksempelvis det grønne miao-folks sange i det nordlige Thailand hænger sammen med anden nordthailandsk stammemusik, med thailandske musikformer i øvrigt og med kinesiske musikformer.¹⁰

Dette standpunkt kan ses som en kritik af den nyere antropologis arbejde i egen kultur ("anthropology at home"). Men den tilsyneladende modstilling ophæves til dels i kraft af Bruno Nettls teoretiske insisteren på et af musiketnologiens vigtigste særkender, nemlig at kunne "provide an even-handed appraisal without judgement" – udefra såvel som indefra.¹¹

Et andet træk, som styrker Nettls erkendelse, er, at vi som følge af den stigende globalisering og det gentagne kulturmøde sjældent støder på kulturer, som er os totalt fremmede, og som ikke har nogen form for tilknytning til kendte fænomener. Når man derfor siger, at musiketnologiens felt i vor tid kun tilsyneladende ligger uden for vores egen musikkultur, sker det i erkendelse af, at det i dag snarere er almindeligt, at man møder en blanding af kendt og ukendt. Det kendte kan være instrumenter, akkordstrukturer eller mediesituationer, som i kraft af den øgede globale udveksling blandes og spredes i hidtil uhørt grad, og de interagerer med musikken – også langt ud over den rent kommercielle populærmusiks rammer. Det ukendte derimod findes i de normer, værdier, vaner og skikke, som ligger i den enkelte lokalitet, samt i de forklaringer og betydninger, de tillægges.

Det er denne kultursituation som flere forskere – bl.a. Ulf Hannerz – har givet betegnelsen 'kulturel kompleksitet'.¹² Den præger det vesterlandske område, men den er så sandelig også en vigtig faktor i de udviklingslande, som vi ofte tænker på som autentiske eller statiske kultursystemer, men som i praksis lever med MTV og CNN gennem de satellitbårne medier. Det meste af overleveringen af disse kulturtræk foregår gennem den aurale transmissionsform, og derfor er begrebet komplekse kulturer også vigtigt i den moderne musiketnologi.

Transskription i musiketnologien – hvad er særligt?

Inden for musiketnologien har transskription lige fra starten været en vigtig del af disciplinens selvforståelse, og som Bruno Nettl konstaterer, har evnen til at lave gode transskriptioner været anset for en basal færdighed.¹³ I den musiketnologiske transskription er der oftest tale om overførsel fra klang til tekst, og ikke som i den historiske transskription fra et notationssystem til et andet.

¹⁰ Olsen (1974) s. 142.

¹¹ Bruno Nettl: "Introduction. Ethnomusicology at home"; Bruno Nettl: *Heartland Excursions, Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana & Chicago 1995, s. 2.

¹² Ulf Hannerz: *Cultural Complexity. The Study of Social Organization of Meaning*, New York 1992.

¹³ Nettl (1983) s. 67.

Om hensigten med transskriptionen siger Alan P. Merriam i midten af 60'erne: "Ethnomusicologists are agreed that the ultimate aim of translation to paper is to obtain an accurate picture of a song which can then be analyzed to reveal elements of structure and style".¹⁴ Her giver Merriam et bud på formålet og betydningen af den snævre musikalske eller musiknære transskriptions- og analyseform. Denne holdning deles ikke umiddelbart af John Blacking, som små ti år senere konstaterer: "I am convinced that an anthropological approach to the study of *all* musical systems makes more sense of them than analyses of the patterns of sound as things in themselves".¹⁵

Den holdning, som Blacking giver udtryk for, har i en periode af musiketnologiens historie afstedkommet, at arbejdet med transskription – navnlig i den engelsksprogede musiketnologi – blev kraftigt nedtonet til fordel for en – på det tidspunkt – nødvendig fokusering på socio-kulturelle forhold. Bevægelsen blev faktisk startet med Merriams arbejde i 60'erne, men det er vigtigt at understrege, at hverken Merriam eller Blacking ønskede at den ene ting skulle udelukke den anden. Det, der er til diskussion, er balancen mellem musiketnologiens fundering i beskæftigelsen med henholdsvis den musikalske lyd og klang og musikens samfundsmæssige betydning. Konflikten kan synes overstået, men som Doris Stockmann udtrykte det i 1979 er den stadig påtrængende:

Die Probleme der Transkription, die manche Musiketnologen durch die Entwicklung und ständige technische Vervollkommnung der elektroakustischen Aufzeichnungsverfahren irrtümlicherweise schon überholt glaubten, bleiben nicht nur aktuell; sie werden vielmehr – z.B. angesichts der intensivierten Sammel- und Forschungsarbeit in den jungen Nationalstaaten der dritten Welt – noch an Aktualität gewinnen.¹⁶

Dikotomien mellem valget af henholdsvis en musiknær eller en bredere sociologisk analyse eksisterer stadig og hænger for mig at se sammen med det formål, man sætter sig for studiet. Man kan i denne sammenhæng med Marcia Herndon med rette spørge til formålet med musiketnologien og mere generelt også kulturmødet: "Are we to emphasize similarities, or differences between groups?"¹⁷ og dermed hvordan forskeren betragter forholdet mellem det universelle i fænomenet musik og så det ganske særegne, som kendetegner og afgrænser den ene kultur fra den anden. På denne baggrund erklærer Doris Stockmann, at det med diskurserne inden for feltet transskription ikke længere er muligt at lave såkaldte objektive transskriptioner og at:

Vielmehr spiegelt sich in der Transkriptionsarbeit die für die Musik bezeichnende Form der Subjekt-Objekt-Beziehung wieder, die darin besteht,

¹⁴ Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, s. 57.

¹⁵ John Blacking: *How Musical is Man?*, Seattle & London 1973, s. xi.

¹⁶ Stockmann (1979) s. 205.

¹⁷ Herndon (1993) s. 65.

dass ihre physikalisch-akustische Erscheinungsseite erst durch die Bewusstseinsvorgänge im hörenden Menschen zu Musik, d.h. voll existent wird.¹⁸

Selve opfattelsen af begrebet musik betyder, at Stockmann først anser lyd for musik, når den opfattes af det menneskelige øre og omfavnes af sproget. Som følge af denne grundindstilling opfattes musikken som kommunikation. Den har sit eget afsender-modtager-forhold, og Stockmann mener, at det er en betingelse for en vellykket og god transmission, at sender og modtager i en vis udstrækning har et fælles normativt betydningsfelt.

Man kan med andre ord konstatere, at en stor del af diskussionen om formålet med nedskrift og analyse i musiketnologien stadig handler om dikotomien mellem det universelle og det lokale. Den bagvedliggende grund til denne standhaftige diskussion er selvfølgelig disciplinens udgangspunkt som 'sammenlignende' musikvidenskab, men i Stockmanns forståelse bliver modstillingen udfordret og genforhandlet i mødet med den anden store problemstilling, som er til debat i artiklen, nemlig insider/outsider. De to dikotomier giver, når de bliver sammenholdt, baggrund for en reflekteret forståelse af de processer, som kendetegner den musiketnologiske teori og metode, og får dermed også betydning for transskription og analyse.

Nogle eksempler på valgene i musiketnologisk transskription

Som beskrevet ovenfor består der gennem hele musiketnologiens historie et stort – og til dels uløst – spørgsmål omkring hvilke metoder og teknikker, der mest hensigtsmæssigt kan anvendes til notation af musik, som ikke følger den europæiske musikkulturs systematik og normer. Da musiketnologien mod slutningen af det 19. århundrede begyndte sin udforskning af de lokale folkekulturer og fremmede musikkulturer i nævnte rækkefølge, iværksattes straks en notation af den musik, man stødte på. Dette skete ud fra ønsket om at registrere og bevare i første række den europæiske folkemusik fra egne landdistrikter, men senere også de tilsyneladende statiske og vigende musikkulturer ude i kolonierne, som ud fra et evolutionistisk syn blev anset for at være forstadier til den civiliserede musik. Dette skete i en periode, hvor de tekniske hjælpemidler begrænsede sig til papir og blyant, eventuelt understøttet af et monochord, og det er først senere at anvendelsen af fonografiske valser og derefter båndoptagere lettede arbejdsprocessen betydeligt.

Alligevel var de problemer, som man mødte, på ganske mange punkter identiske med dem, som stadig gør sig gældende i dag. Den mest gennemgribende problematik angik selve notationens fundament – forholdet til det vesterlandske fem-liniede notationssystem. Det er karakteristisk for den fem-liniede notation, at den udgøres af et system, der er opstillet på baggrund af diatonisk musik. Gennem dens næsten 600-årige historie er teknikken blevet slebet og tilpasset de stigende krav til præcision, som den musikalske udviklings- og forandringsproces aktivt har krævet eller tilfældigt har afstedkommet.¹⁹ Systemet er unikt ved, at

¹⁸ Stockmann (1979) s. 211.

¹⁹ Stockmann (1979) s. 215.

det både er en analysemetode, som indordner den musikalske lyd i skrift, og samtidig en form, som kan danne grundlag for en rimelig præcis gengivelse. Den er altså klart præskriptiv. At det forholder sig sådan hænger naturligvis snævert sammen med, at den europæiske kunstmusik er skriftligt overleveret. Nettl konstaterer, at for mange europæere er denne skriftlighed selve essensen af musikken.²⁰

I modsætning hertil står de musikkulturer, som er mundtligt overleverede, og i stedet for skrift finder man her interne transmissionssystemer, som omfatter andre teknikker. Der kan være tale om motorisk baserede husketeknikker eller andre mnemotekniske midler i form af rim, remser eller formler. Paul Berliner, der har beskrevet *mbira*-musikken fra Zimbabwe, fortæller hvordan de enkelte lameller på mbiraen har navne som “de gamle mænds stemmer” for det dybe leje og “kvindernes stemmer” for de høje registre.²¹

Allerede tidligt i musiketnologiens historie stod det klart, at det europæiske system ikke kunne rumme den variation og forskellighed, som mødte forskerne. Dels var selve fastsættelsen af tonehøjder vanskelig, dels var der nogle fundamentale strukturelle forskelle mellem vesterlandske og andre kulturers musiksystemer. I mange fremmede kulturer var intervallerne ikke af samme størrelse som de europæiske. Det gjaldt f.eks. slendro-skalaer med lighedeling af oktaven i fem eller syv toner, det gjaldt de arabiske og asiatiske kulturer, der brugte mindre intervaller end den tempererede halvtone, og det gjaldt en række pentatone skalatyper, som lå midt imellem.

For at løse disse problemer forsøgte forskere af de pågældende musikkulturer at anvende et tillempet notationssystem, som f.eks. indførte det arabiske maqamat i det fem-liniede system med tilføjelse af nye tegn, som kunne angive de særlige størrelser som $\frac{1}{4}$ - og $\frac{3}{4}$ -toner og visse former for ornamentering.

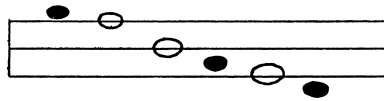
Et andet forsøg på at omgå noteringsmæssige problemer og forudindtagetheder er inddelingen af lydsvingninger i måleenheden *cent*. Systemet er opfundet af Alexander John Ellis i 1884 og har til formål at eliminere forudindtagethed og kulturel etnocentrisme. Ellis var den første til kategorisk at afvise tanken om, at der kunne findes en grundskala, som kunne dække hele verden. I stedet inddelte han oktaven i 1200 cents, hvilket betød, at en $\frac{1}{2}$ tone i den ligesvævende temperatur er 100 cents. Alle andre toner kunne på denne måde – ofte ved hjælp af et monochord – angives nøjagtigt og præcist.

De mere basale forskelligheder, som blandt andet omfatter, at arabiske musikere – og andre – ikke har samme opfattelse af tonernes indbyrdes affinitet som vesterlandske musikere, blev ikke i første række opfanget og behandlet. Samtidig blev det forhold, at de fremmede tonesystemer snarere mindede om de regelmæssigheder, som fandtes i det europæiske, middelalderlige tonesystem, overset. I bestræbelserne på at kortlægge de musikalske fænomener opfattede man tonernes affinitet som skalaer eller stiger ligesom i det diatoniske system og hæftede sig ikke synderligt ved baseringen på tonale centre og recitationstoner.

²⁰ Jf. navngivningen af transskriptionskapitlet: “I Can’t Say a Thing Untill I’ve Seen the Score”, Nettl (1983) s. 65.

²¹ Paul Berliner: *The Soul of Mbira*, Chicago 1978, s. 56.

Endnu mere fundamentale forskelle i selve opfattelsen af intervaller og skala-begreber tvang ind imellem forskerne til at finde helt nye veje. Poul Rovsing Olsen beskrev først i 70'erne, hvordan eskimoernes melodier spænder over tre forskellige niveauer med enkelte småtoner eller gennemgangstoner. Det anderledes i denne struktur er, at de tre lejer ikke opfattes som fikserede og dermed som absolutte intervaller med nøjagtige svingningstal, men i stedet er flydende. Det vil sige, at den i vore ører erkendbare melodi kan forløbe meget forskelligt afhængig af udøver, tid og sted, mens udsvingene ikke vil ændre på 'genkendeligheden' for en eskimo. Som konsekvens af sine iagttagelser måtte Poul Rovsing Olsen opfinde et særligt system til notation af eskimosangen med eget 'nodesystem'.



Eks. 1. Poul Rovsing Olsens system til angivelse af hovedtoner.²²

Denne form for melodisk variation er stik imod den vestlige opfattelse af musik, men fænomenet findes også i mange afrikanske sangtyper og danner bl.a. grundlaget for den efterligning af tonale sprog, som bruges ved de såkaldt talende trommer.²³ At skalaerne ikke var fikserede blev af europæiske forskere i første omgang set som udtryk for en kulturel og musikalsk svaghed, og det blev faktisk regnet for en slags bevis for primitivitet.

Disse mundtlige systemer er dog udtryk for andet og mere end en mangel: Et af de mest karakteristiske træk ved den mundtlige overlevering er, at den giver plads til variation.²⁴ Den samme variationsvillighed påvises af Gerhard Kubik. Han bruger betegnelsen 'de elastiske skalaer', fordi de ud over at rumme stor variation, snarere retter sig mod samspillet med et andet instrument end mod et absolut interval.²⁵

En anden faktor, som unddrager sig principperne i den klassiske notation, består i at fraser eller formler gentages igen og igen. Dette er af ganske afgørende betydning for forståelsen af den pågældende musik. Navnlig i forhold til de rytmiske strukturer er denne erkendelse vigtig. Doris Stockmann hævder således, at nedskrift af rytme – ved siden af tonehøjdenotationen det andet præcise vesterlandske transskriptionsparameter – ofte udgør det allerstørste problem, fordi det vesterlandske multiplikative system er indrettet på en anden slags rytmeforståelse, end den man f.eks. finder i afrikansk musik. Hvor det klassiske, vestlige rytmeunivers på en gang er meget specificeret og indeholder en stor grad af præcision

²² Olsen (1974) s. 44.

²³ Tonale sprog kendes i store dele af verden og er karakteriserede ved at tonehøjden er afgørende for ordets betydning.

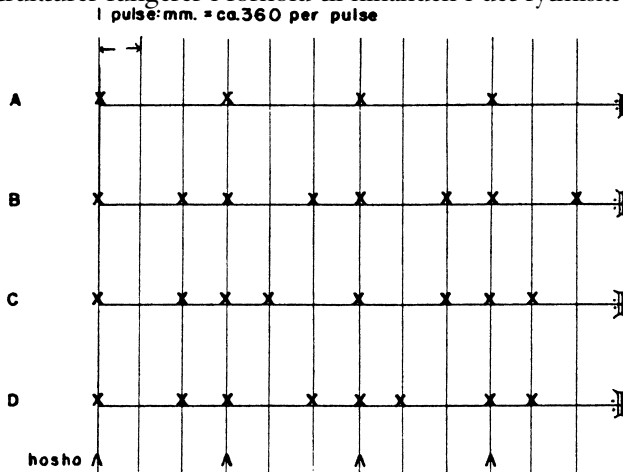
²⁴ Stockmann (1979) s. 207.

²⁵ Artur Simon: "Afrika südlich der Sahara", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, Sachteil 1 (1994) sp. 107.

i notationen ved f.eks. 32.- og 64.-dele og dobbeltpunkteringer, lader det sig alligevel bøje og strække afhængig af udøver, dirigent eller genrespecifikke forhold. I den afrikanske musik er tidsførmelsen derimod en ganske anden. Det er således af afgørende betydning for det polymetriske eller polyrytmiske væv, som ofte danner rytmisk fundament i mange typer afrikansk musik, at man har en kollektivt frembragt, ensartet opfattelse af tempo og periodelængde.

Det er i øvrigt også afslørende for det sprog, som vi ifølge Roving Olsen er fanger af, at de afrikanske rytmemønstre kaldes polyrytmiske. For en insider er der ikke tale om, at to eller flere rytmer forløber på samme tid, men om en samlet rytmemelodi, der indeholder flere elementer fordelt på adskillige 'stemmer'. Der ligger altså i vores ordvalg en antydning af en anormalitet, sådan som polyrytmik historisk set må betragtes i vores kulturkreds.²⁶

For at undgå disse fejltagelser bringes rytmenotation derfor ofte i et ikke takt-baseret notationssystem, hvor der i stedet er tale om notation af rytmens mindste enheder. Dette system – af Koetting kaldet "Time Unit Box System"²⁷ –, som dels giver mening i det repetitive univers, som også mbira-musikken befinder sig i, dels undgår at angive enten den ene eller den anden rytme som 'rigtig', har samtidig den fordel, at det tydeligt og anderledes visuelt demonstrerer, hvordan de melodiske strukturer fungerer i forhold til hinanden i det rytmiske netværk.



Eks. 2. Notation af håndklapsmønstre i 'time box unit'-notation. De lodrette streger angiver den mindste tidslige enhed i musikken, og krydsene viser anslagstidspunktet. Derved undgås vestlig rytmenotation med varighed knyttet til det enkelte tegn. Hoshō er navnet på de pulsgivende kalabas-raslere.²⁸

²⁶ Dette argument gælder dog udelukkende Vesterlandets store kanon, da både musikken for 1600 og folkemusikken klart indeholder polyrytmiske elementer.

²⁷ Nettl (1983) s. 79.

²⁸ Illustrationen stammer fra Berliner (1978) s. 115.

Alle disse forhold til trods ender Doris Stockmann alligevel sin artikel med at måtte konstatere, at det vesterlandske fem-liniede system i praksis giver mest mening, og derfor er det mest udbredte.²⁹ Det sker i erkendelse af de nye systemers ringe evne til at slå igennem og så sker det selvfølgelig med inddragelse af den erfaring, som er blevet gjort gennem musiketnologiens mere end 100-årige historie.

Selvom man altså nu til stadighed bruger det etablerede, fem-liniede system, eventuelt suppleret med specialtegn, er det vigtigt at vide, at systemet ikke slår til. Det må derfor ofte suppleres med både verbale beskrivelser og lyd- og billedoptagelser af den konkrete musikalske hændelse. Den mundtlige fortolkning udbygget og kommenteret med lyd- og videobånd giver da også mulighed for en større forståelse af forholdet mellem den musikalske klang og den sociale kontekst, den opstår og hører hjemme i.

Tilvejebringelsen af eksempelbånd og faktisk registrering af den klingende musik har derimod sin egen problematik.

Mekaniske hjælpemidler

En anden måde at omgå forudindtagethed i den musikalske transskription på har været at tage mekaniske systemer i brug. Den deskriptive model, som jeg har nævnt i det foregående, har siden 1950'erne resulteret i en meget klar bevægelse mod at frembringe et så objektivt lydbillede som muligt,³⁰ og den fører via nye målemetoder mod at producere en nedskrift med størst mulig akkuratess – f.eks. ved anvendelse af forskellige maskiner. Charles Seeger har været foregangsmand i denne proces ved bl.a. at udvikle melografen, en frekvens-analysator, der giver et relativt detaljeret grafisk billede af enstemmige melodier.³¹ Seegers bevæggrund for brugen af den maskinelle melograf er, at den kan frigøre os fra den musikalske etnocentrisme, han ser som resultatet af notation i det fem-liniede system, og dermed tager han klart stilling i insider/outsider-debatten. For Seeger opløser den teknologiske tilgang så at sige problemet, fordi en maskine hverken kan være forudindtaget eller indforstået.

I forlængelse af disse tendenser er der inden for de seneste 20 år blevet taget mere og mere avancerede metoder til kortlægning og registrering af musikalske fænomener i brug; f.eks. computerprogrammer, som meget præcist kan måle svingningsforhold, tidsforløb, klangstrukturer etc., og resultaterne kan ofte opstilles i grafiske partiturer, såkaldte melogrammer.

Overordnet set er disse nye tekniske hjælpemidler befordrende for det analytiske arbejde, fordi de præsenterer forskerens øje for noget nyt og dermed lader øret høre noget nyt, jf. Rovsing Olsen, som jeg indledningsvist citerede.³² Det er

²⁹ Stockmann (1979) s. 215.

³⁰ Nettle (1983) s. 67.

³¹ Merriam (1964) s. 58.

³² Dette fænomen, som jeg finder af afgørende betydning, viser sig også i at mennesker, som er udenforstående i forbindelse med f.eks. indisk musik eller afrikansk trommemusik, ikke kan skelne det ene nummer fra det andet.

derfor en pointe, at maskinen faktisk tvinger etnologen ud i en slags objektivitet, men sådanne metoder kan ikke løse de ovenfor nævnte problemer. Målemetoden er måske objektiv, men så snart man begynder at uddrage nogle resultater, konsekvenser eller sammenligninger af målingerne, er man ovre i den subjektive tolkning.

Lige så klart er det, at en mekanisk eller computerbaseret analyse – sine fordele til trods – ikke kan skelne vigtigt fra uvigtigt.³³ Vi har lige set, at både Doris Stockmann og John Blacking konstaterede, at musik først bliver musik, når det omfattes af det menneskelige øre. Derfor kan den maskinelle aflæsning under ingen omstændigheder stå alene, for den kan ikke foretage de valg, som jo alt andet lige giver musiketnologien sit humanistiske og videnskabelige fundament.

Efter en periode, hvor mange af disse systemer havde voldsomme formidlingsmæssige problemer og derfor forblev ret ukendte, er grafisk repræsentation af målelige enheder som tid, ambitus, klangstruktur osv. i kraft af computerteknologi inden for det seneste tiår blevet tilgængelig for mange og har dermed lettet arbejdsprocessen.

Alligevel har interessen for udviklingen af automatiske transskriptioner i form af forskellige former for teknologi ikke løst problemet. Den krævede afkodning af, hvad der er vigtig eller uvigtig klang, har vist, at der findes en slags lagdeling i musikken, og de enkelte lag 'tæller' forskelligt. Det er antagelig baggrunden for et fornyet fokus på den menneskelige høreelse i forbindelse med transskription.³⁴

En sidste og mere nutidig konsekvens af teknikkens formåen er den udbredte brug af indspilninger både af kommerciel og ikke-kommerciel art. Som Stockmann konstaterede, er denne formidlingsform velegnet navnlig til 'klang' og vel også til sådanne ting som dynamik og nerve – som jo på alle måder undslipper en traditionel transskription, men man må dog stadig holde sig for øje, at indspilninger *også* indeholder, eller ligefrem er udtryk for, en række subjektive valg foretaget af den, som forestår 'notationen' i form af en indspilning.³⁵

Alt i alt er forestillingen om den korrekte og akkurate nedskrift efterhånden nedtonet, ikke mindst fordi formålet med en sådan – under iagttagelse af de ovennævnte forbehold – er uklart. I stedet må musiketnologen arbejde selektivt med de parametre, som er til diskussion, eller som har særlig relevans for det studerede emne, fordi: "The *primary* usefulness of transcription is the process, not the product".³⁶

Dermed er vi måske nået frem til en vis erkendelse omkring problematikken universel over for lokal. Spørgsmålet omkring insider/outsider er dog ikke løst endnu. For at definere forskellen mellem udefra og indefra kommende må en ekskurs til den sociologiske og samfundsmæssige side af musiketnologien kort gores.

³³ Nettle (1983) s. 78.

³⁴ Nettle (1983) s. 81.

³⁵ Samtidig rummer den store tilgængelighed af almindelige kommercielle produkter en risiko for genoptagelse af den så foragtede 'lænestols-etnografi' fra før nyorienteringen af disciplinen i 50'erne, hvor forskeren ikke selv havde forestået indspilningerne og derfor udelukkende arbejdede med materialer på anden hånd.

³⁶ Nettle citeret i Winkler (1997) s. 200.

Sammenhængen mellem musikalsk lyd og social betydning

Jeg har flere gange lagt op til, at udvælgelse og analyse må tage højde for den kulturspecifikke situation, musikken befinder sig i – altså den sociologiske betydning. John Blacking formulerer det sådan, at “The sound may be the object, but man is the subject”.³⁷ Blacking, som har et universalistisk udgangspunkt for sit arbejde men samtidig fundamentalt anerkender diversiteten, ser i princippet ingen forskel på vestlig og afrikansk musik – hvilket spores i hans analytiske bearbejdelse af både Beethoven og det sydafrikanske Venda-folk, som han har lavet feltarbejde hos. Udgangspunktet for Blacking er den basale opfattelse af musik som menneskeligt organiseret lyd, som han udtrykte det i *How Musical is Man?* (1973). Han ser kun den adskilte analyse af samfund og musik som delmål; hvis man skal forstå, tolke, beskrive eller analysere musikken må helheden med:

Music can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators.³⁸

Dette perspektiv føres helt ind i den musiknære analyse. En polyfon musik kan i praksis ofte godt spilles af én person eller ét instrument. Alligevel er det netop en pointe, at den i Afrika skal spilles af to eller flere. Dette tolker Blacking som en stadfæstelse af det menneskeskabte i musikken, og at musikken går ud over det rent ‘tonemæssige’.

Vendaerne siger “Et menneske er et menneske i fællesskabet med andre”, og ud fra denne indfaldsvinkel anfører Blacking, at det at spille i et polyrytmisk mønster i fællesskab er et billede på de sociale og kulturelle værdier, som samfundet lægger vægt på. Fordi det ikke bare er muligt, men nogle gange ligefrem lettere at spille alene, er den fælles bestræbelse en musikalsk udgave af det at finde sin plads i fællesskabet. Det er rytmisk sværere at spille sammen, jo tyndere ‘stemmerne’ i mønsteret er, og det er netop en pointe for Blacking, at der ingen dirigenter findes i Vendaernes polyrytmiske eller -metriske musik; det ville næsten være “a contradiction in terms”.

Dette står ganske klart i modsætning til det hierarkiske, europæiske system, som så tydeligt er organiseret omkring en leder – en dirigent; i Blackings tolkning et meget godt billede på den samfundsstruktur, som har eksisteret i Europa i de sidste 300 år. En sådan parallelisering mellem musikalsk lyd og samfundets struktur kan forekomme forsimplet, men Blacking nuancerer og udbygger sit forståelsesgrundlag på følgende måde: “Music is not a language that describes the way society seems to be, but a metaphorical expression of feelings associated with the way society really is”.³⁹

³⁷ Blacking (1973) s. 26.

³⁸ Blacking (1973) s. 54.

³⁹ Blacking (1973) s. 104.

Jeg tror, at den samfundsmæssige forklaring er vigtig: Den vil ikke kunne stå alene, men den vil kunne bidrage med nogle væsentlige ting, og ikke mindst vil den kunne perspektivere begrebet fremmedhed og dermed forholde sig aktivt til modstillingen mellem insider og outsider. I 'nedskriften' af denne vinkel er vi oftest henvist til den verbale beskrivelse, som blev nævnt af Doris Stockmann, men søgningen efter den overordnede syntese pågår stadig – måske med metoder som Blackings *in mente*.

Jeg vil nu gå til et konkret eksempel på, hvilke problemer jeg selv i min forskning og undervisning er stødt på i relation til tonesystemer og deres nedskrift og det musikalske kulturmøde.

Og så til Østafrika-spørgsmålet

Jeg har indtil nu beskrevet og dokumenteret, at det personlige valg for den enkelte transskribent eller musiknolog er betinget af forholdene omkring universel/lokal og insider/outsider, og at begge kan vise sig at være afgørende for analysen. Alle disse elementer bliver forstærket i den kreoliserede kultursituation, og det er dette, der som nævnt er artiklens egentlige ærinde: når vi nu i den komplekse nutidige eller samtidige kultursituation erkender, at alt på en gang er kendt og ukendt – at der altid vil være elementer, som vi er bekendte med, og andre, som står totalt fremmede for os – hvilke konsekvenser får det så for den musikalske transskription, og hvilken betydning får dette igen for den analyse og tolkning, som alt andet lige er målet for arbejdet? Med andre ord, hvordan kan vi afdække betydningen af den komplekse kulturtilstand over for den musik, der spilles? Det er her, at navnlig anvendelsen af velkendte vestlige musikinstrumenter bliver spændende, fordi de ikke altid anvendes på den 'foreskrevne' måde, når de optræder i en anderledes musikalsk struktur.

På den ene side er kulturmødet og dermed mødet med nye instrumenttyper ofte medvirkende til en modificering af skalatyper og melodiske formler. Det gælder dog ikke vestlige instrumenter over en kam, men det kan ligge i det enkelte instruments opbygning, at visse spilleteknikker og fremgangsmåder er mere passende end andre. Nogle instrumenttyper har endda en fikseret 'u-elastic' stemning. I begge tilfælde påvirkes musikken deraf. En violin eller en guitar kan f.eks. spille meget mere fleksible tonerækker end et klaver, et accordeon eller en tværflojtede. Også inden for blæsergruppen er der store forskelle med hensyn til fleksibilitet og elasticitet i tonen.

I kulturmødet ser man forskellige udgaver af el-klaverer og keyboards, som er forprogrammerede med vesterlandsk tempereret stemning, vinde større og større indpas. De særegenheder i de lokale musikkulturer, som jeg har beskrevet ovenfor, kan ikke rummes inden for dette system, og det kan have afgørende betydning for klangen af musikken. Det er f.eks. ikke særlig ofte, at unge musikere i Afrika, som er kommet i kontakt med et keyboard, gør sig klart, hvilken betydning tempereringen har. Nogle gange vil de 'elastiske' medlemmer af orkesteret søge at nærme sig keyboardets tonalitet, andre gange spilles der med meget forskellige stemnings-

systemer samtidig, hvorved det hele lyder noget uklart og ustemt. Dette kan man grine og gøre nar ad, men man kan også forsøge at afdække, hvad det præcist er, der er baggrunden.

Når en studerende, sådan som jeg nævnte det i starten af denne artikel, ved en gennemhøring af to eksempler med henblik på en diskussion af hvilke træk, som måtte forekomme relevante for en transskription eller notation af et stykke klingende lyd, som det første nævner, at guitarenes stemning er forkert, er det derfor faktisk en udløber af samme debat. Det handler nemlig om den grundindstilling, vi har til det fremmede, vi møder; af den forståelse, vi intuitivt eller umiddelbart har af fremmedhed i musik og af de værdier, vi tillægger et medie som i dette tilfælde guitaren. For sagens kerne er selvfølgelig, at når vi genkender klangen af et velkendt instrument, som opfattes som vores, så tror vi også, vi har patent på, både hvordan det skal bruges og ikke mindst hvordan det skal lyde. Altså forlanger vi – måske ubevidst – at høre vores tonale system efterlevet på dette ‘vores eget’ instrument.

Historien bag den pågældende guitarmusik er imidlertid ganske hjælpsom, hvis man vil forsøge at forstå, hvad der foregår. Den guitarmusik, som vi lyttede til i den pågældende undervisning, var det, man i daglig tale kalder Swahili-pop eller “muziki wa densi”. Det er en musikform, som er karakteriseret ved sin kreoliserede beskaffenhed, og den har hentet inspiration fra vestlig, congolesisk og asiatisk populærmusik.

Gennem en historie på mere end 100 år har denne musik udviklet en særlig syntese af de nævnte former og fremstår i dag som udtryk for den kulturelle modernitet, som navnlig findes i den tanzanianske bykultur. Gennem kontakt til musikere i hele det østafrikanske område er musikken trådt i karakter, og langt fra at være et opkog af vesterlandske populære musikformer er den derfor i dag absolut lige så afrikansk eller tanzaniansk som den traditionelle musik.⁴⁰

Musikken er altså klart moderne og benytter sig af instrumenter fra den internationale populærmusiks instrumentarium. Men selvom musikken i udgangspunktet har imiteret de fremmede idealer, så er musikken ikke blot en kopi af det vestlige forbillede, sådan som jeg har demonstreret andre steder,⁴¹ men er i stor udstrækning blevet genstand for en såkaldt reafrikanisering. Dette ses i den strukturelle opbygning af musikken i fremadskridende rundgange eller progressioner, og det kan høres og aflæses i den måde, hvorpå musikerne fordeler (*spacer*) tonerne inden for disse rundgange eller ‘patterns’. Den er nemlig meget tæt på den spille-mæssige teknik, som anvendes på de gamle instrumenter som lamellofonen, *ilimba* eller *sanza*. Disse eksempler er der, så vidt jeg ved, ret bred enighed om i afrikanistkredse. Men det bliver nu et spørgsmål, om også lokal tonalitet på samme måde kan leve videre eller blive geninddraget i den populære musik.

⁴⁰ Denne musik er nemlig, som jeg og flere andre har påvist, en reinvention af de gamle danse og musikformer, som findes inden for Tanzanias geografiske rum. Se Annemette Kirkegaard: *Taavab Na Muziki wa densi. The Popular Musical Culture in Zanzibar and Tanzania Seen in Relation to Globalization and Cultural Change*, upubl. ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 1996.

⁴¹ Kirkegaard (1996).

For at føre denne diskussion må jeg først referere til den store tyske forsker på området, Gerhard Kubik. Han har i utallige fremstillinger beskrevet sit arbejde med forskellige folkegrupper i Tanzania fra 1960'erne og frem. Gennem hele dette meget detaljerede arbejde var et af Kubiks hovedformål at forklare og anskueliggøre de harmoniske, melodiske og samklangsmæssige fænomener, han fandt i navnlig den vokale, men strengt taget også i den instrumentale traditionelle musik.

En af hans afgørende iagttagelser er, at der i den traditionelle tanzanianske musik – hos Wagogo'erne og Wanyamwesi'erne – synges i skalastrukturer, som forløber efter partialtonerækken (naturtonerækken), og at 'intervallerne' og samklangene derved bliver afvigende fra vestlig tonalitet.⁴² Wagogo'erne, som er en musikalsk set meget fremtrædende gruppe i det postkoloniale Tanzania, lader sig repræsentere ved mange musikalske begivenheder, og fremtrædende musikere fra denne folkegruppe var allerede tidligt med til at opbygge den skole for traditionel musik, som i dag står som et forbillede for mange andre afrikanske lande. Wagogo'erne har netop en sådan pentaton og intervalfikseret musikkultur, som ud fra forskellige positioner i partialtonerækken har et forfinet og ganske særegent harmonisk klangmateriale. Samtidig anvender musikken i udstrakt grad en markant jodleteknik, hvorved der opstår et hoquetus-lignende fænomen, som dels forløber i *patterns* og som samtidig har stor betydning for klangen.

Det specielle tonesprog hos Wagogo'erne er af tidligere forskere blevet kaldt kvart-organum, fordi det overvejende – men ikke udelukkende – bygger på kvartintervaller. Kubik tager dog afstand fra denne benævnelse, fordi den ikke er følsom nok til at beskrive det, som foregår i musikken, og fordi der strengt taget ikke er tale om egentlige kvartintervaller. Samtidig er den rene kvint (og den er, så vidt jeg kan høre, absolut ren) jævnligt til stede og betegner hvilepunktet for den melodiske og harmoniske frase.

Kubik forklarer, hvordan der i stedet dannes flerstemmige klange ved en fast og gentaget anvendelse af bestemte modtoner til bestemte meloditoner, og han påviser desuden, at tonematerialet består af fjerde til ottende tone i partialtonerækken.⁴³

Grundform	
Udvidet form	

Eks. 3. Harmonisk formel for Wagogo-flerstemmighed. I notationen vælger Kubik at benytte et vestligt notationssystem, som dog korrigeres ved hjælp af forskellige tegn. Herved gøres notationen umiddelbart læsevenlig, men rummer samtidig en variation i forhold til stemning og temperatur.⁴⁴

⁴² Gerhard Kubik: "Musikgeschichte und Musikareale von Tanzania"; Werner Bachmann (ed.): *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig 1982, s. 34.

⁴³ Kubik (1982) s. 35.

⁴⁴ Illustrationen stammer fra Kubik (1982) s. 35.

Med de samklangsmønstre, Gerhard Kubik her påviser, må man konstatere, at opfattelsen af harmonier er en ganske anden end den vestlige dur-mol-tonale, og selvom intervallerne i den citerede notation kunne synes velkendte, bliver “for-nemmelsen for samklang” alligevel særegen.

Mine egne oplevelser med den pågældende musik ligger på mange måder på linie med Kubiks. Det er min klare opfattelse, at den traditionelle tanzanianske musik har et ganske særligt klangideal, og at dette både findes i de menneskelige stemmer og i de instrumenttyper, som præger musikken. Wagogo’erne anvender navnlig lamellofonen, *ilimba*, og den tostrengede fidel, *izeze*, og disse instrumenter er samtidig anvendt af de kulturelle trupper og ensembler, som findes inden for den officielle kulturverden. Også her går den ‘skæve’ klang tydeligt igen. Musikeren Hukwe Zawose, som selv er mgogo, har sammen med en række andre musikere gennem en årrække dannet kernen i det ‘konservatorium’ for traditionel musik, som Tanzania har oprettet i Bagamoyo som led i sin kulturpolitik. Zawose og hans “Master Musicians of Tanzania” turnerer i hele verden, og det er uden tvivl medvirkende til at stabilisere lyden af den anderledes tonalitet – også for tanzanianerne.

Jeg kan ikke her – for jeg har ikke tilstrækkeligt materiale eller konkret indsamlet viden – afgøre eller udsige med nogen særlig sikkerhed, om der i tanzaniansk populærmusik bevidst eller ubevidst spilles efter et klangideal, som hører hjemme i en stemning efter partialtonerækken. Men alene det forhold, at der har været sunget og spillet inden for et sådant tonesprog og at denne tradition stadig vedligeholdes gennem f.eks. Zawoses virke, peger under alle omstændigheder på, at opfattelsen af ‘den rette stemning’, alt andet lige, i Tanzania må forstås som mere liberal – eller måske ligefrem anderledes. Den er for nu igen at bruge Kubiks ord ‘elastisk’.

Artur Simon skriver imidlertid, at konsekvensen af disse tolerante tonaliteter og elastiske musiksystemer ofte er, at de giver efter for det meget strammere vesterlandske. Som eksempel nævner han, at både balafoner og koraer i Senegal stemmes i tempereret, europæisk stemning, når de f.eks. deltager i kirke- eller schlagermusik.⁴⁵

Det er derfor et interessant spørgsmål, hvad der sker, når den populære musik skal markedsføres for et internationalt publikum. Jeg ved ikke, om der bevidst tages fat om dette klangperspektiv, men det turde vel være indlysende, at den redigering, som foretages af vestlige musikproducenter, altid resulterer i et meget rent og lækkert klangunivers. Det er som sagt ikke sikkert, at det er noget, man tænker nærmere over – det er vel bare en klar forudsætning.

⁴⁵ Artur Simon: “Musikethnologie, IV. Musikethnologie heute”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, Sachteil 6 (1997) sp. 1280-88; Doris Stockmann: “Transkription”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, Sachteil 9 (1998) sp. 726-49.

Fremmedhed i musik

Svaret på det indledende spørgsmål, hvorfor de ikke stemmer guitarerne ordentligt i Dar es Salaam, må da på den ene side blive, at der er nogle praktiske forhold, som gør, at ustemtheden kan være opstået som en 'fejl' eller mangel på viden og kunnen. Nogle gange er det sikkert pga. dårlige tekniske forhold, at instrumenterne er så gamle og udslidte, at de vanskeligt lader sig stemme og andre gange skyldes 'mislyden' sikkert, at man ikke er klar over betydningen af at 'stemme'.⁴⁶ Derfor kan der nogle gange fremkomme et lydbillede for den vesterlandske lytter, som heller ikke er intenderet fra musikerens side. På den anden side må dette ikke forveksles med den klang, som f.eks. findes blandt Wagogo'erne, hvor den i vore ører ustemte lyd er integreret i musikkens struktur og historie. Den lokale populærmusik, som er blevet til i en krydsning mellem de forskellige tonale systemer – vesterlandsk og lokal – og deres uens tempereringer, er antagelig inspireret af begge dele. Musikken fremstår derfor mere elastisk og liberal, end det vestlige øre er vant til.

Men man kan også konstatere, at den etniske musik modtages forskelligt af det vestlige publikum: Nogle gange accepterer vi umiddelbart en anden tonalitet. Det sker f.eks., når vi ved eller kan se af sammenhængen, at der er tale om såkaldt autentisk eller traditionel musik. Når vi derimod ser elegant klædte sorte musikere, som spiller på elektrisk bas og guitar, så høres de samme tonesystemer som ustemte eller ligefrem grimme.

Det handler med andre ord om at forholde sig til og erkende eksistensen af normer for musikalsk forståelse – også i den musik, som i kraft af vores kontrol over medier og produktionsapparat forekommer os at være 'vores'. Vi må erkende, at begrebsparret insider/outsider helt ind i selve det musikalske materiale spiller en kraftig rolle for vores forståelse af den pågældende musik.

Også Nettl erklærer, at man ikke kan komme udenom insider/outsider-problematikken. Fremmedhed er stadig – om end ikke på samme enkle måde som i fordums tider – et vigtigt erkendelsesled i musiketnologens arbejde. Jeg har i denne artikel forsøgt at lægge endnu en erkendelse til vores fælles viden ved også at inddrage populærmusikken i problemstillingen omkring transskription, og jeg må konstatere, at 'nissen' flytter med. På sigt betyder det en bekræftelse af, at der selv i det verdensmusikalske univers med dets i øvrigt stærkt globaliserende og homogeniserende mekanismer faktisk findes nogle konkrete og ganske musikcentrerede faktorer, som arbejder mod en ensretning af materialet.

Det interessante spørgsmål bliver da, om kultursammenblanding og det udstrakte kulturmøde, både virtuelt og virkeligt, betyder, at vi må revidere vores

⁴⁶ Jeg mødte således i 1998 en gruppe unge på Zanzibar, som havde fået tilsendt et komplet rockgruppe-instrumentarium som led i et kulturelt bistandsprojekt. De vidste simpelthen ikke, hvad de skulle stille op med det. Samtidig har det sikkert også stor betydning, at de fleste af musikerne i den moderne guitarmusik ikke selv ejer deres instrumenter, men at disse er en del af bar-ejernes eller det statslige busselskabs udstyr.

opfattelse af musikken, ligesom jeg i tidligere artikler⁴⁷ har påvist, at en stor del af guitarmusikkens strukturelle fundament er hentet fra – eller i hvert fald sammenfaldende med – den mbira-teknik, som anvendes meget bredt i Afrika. Hvis altså også tonalitetsopfattelser er til forhandling på denne måde, så er vi måske stødt på endnu en ‘pind’ til afklaringen af, hvad der sker i det musikalske kulturmøde.

Og endelig er det sådan – på baggrund af alle de problematikker, jeg har nævnt – at vi nok må erkende, at de nedskrevne transskriptioner af den tanzanianske guitarmusik ikke kan give et totalt eller holistisk billede af, hvad der er på spil i denne musik.

Alligevel er der et stort stykke arbejde at gøre for at udbygge vores viden og erfaring med dette felt. Alt for mange arbejder skyr denne problematik. Formålet med transskriptionen er derfor ikke forsvundet, og derfor skal den heller ikke afvises som et blandt flere midler til forståelse.

I den tidlige musiketnologi var målet at give en objektiv fremstilling af musikken. I dag er målet snarere det modsatte: “transcription must be recognized as an intensely *subjective* art”.⁴⁸ Til den studerende må vi sige med Winkler: “We must tell them: ‘Listen, Listen again. There is more to this music than you think’”.⁴⁹

SUMMARY

With a point of departure in contemporary African music, the present article discusses the problems of modern transcription. By addressing the two dichotomies of insider/outsider and local/global respectively, the ethnomusicological focus on transcription is examined and the use of mechanical aids is debated. The music of Dar es Salaam guitar bands and their relation to traditional musical systems is made an empirical example of the problems facing the modern transcriber, and the article ends by suggesting further research into the complicated and complex procedures of present-day analysis of creolised music cultures of the world.

⁴⁷ Annemette Kirkegaard: “Om populærmusikkens rolle i de afrikanske byer; med eksempler fra Dar es Salaam og Zanzibar Town”, *Musik & Forskning* 23 (1997-98) s. 126-58, og “Musiketnologi og musikhistorie”, *Dansk Årbog for Musikforskning* XXV (1997) s. 57-69.

⁴⁸ Winkler (1997) s. 200.

⁴⁹ Winkler (1997) s. 201.