Musikuddannelsen ved Aalborg Universitet
Maj 1995

To musiktraditioner på St. Croix

– en historisk og musiketnologisk undersøgelse af quelbey og cariso.

Jesper Thøis Madsen

Vejleder: Peder Kaj Pedersen

"Og vel er Negrene næppe musikalske i Ordets snævreste Forstand, thi de mangle i Musiken som i alt andet Genialitet, men de elske at synge, have nemt ved at lære en Melodi og staa i Gennemsnit langt over den hvide Race i Sans for Rhytme."

(Religionshistorikeren H. Lawaetz (1902) om slaverne på de Dansk Vestindiske Øer)

Indholdsfortegnelse

Kap. 1 INDLEDNING 1
Emne 1
Problemformulering 2
Metode og opgavens opbygning 2
En kollektiv akkulturationsteori 3
En individuel akkulturationsteori 6
Andre teorier 6
Begrænsninger 7
Opbygning 7
Kilder og litteratur 9
Litteratur, beskrivelser og beretninger 9
Musikalier 9
Fonogrammer 12
Indsamlet materiale fra egen studietur 13

Kap. 2 HISTORISKE, SOCIO-KULTURELLE OG GEOGRAFISKE FORUDSÆTNINGER 17
St. Thomas 17
St. Croix 19
Lidt geografi 19
Befolkningssammensætning 20
De sortes rødder 21
De sortes forhold under slavetiden 22
De frie sorte 23
Husslaverne 24
Plantageslaverne 24
Andre grupper 26
Den danske mission 27
Brødremenigheden 28
Andre trosretninger 31
Frigivelsen 32
Opsamling 33

Kap. 3 DEN SORTE BEFOLKNINGS MUSIKAKTIVITET 35
Forhold på St. Thomas før køb af St. Croix 35
J.L. Carstens' beskrivelser 35
Etableringsfasen på St. Croix 40
Slavernes medbragte traditioner 40
Den opdelte sorte befolkning 43
De kristne missionæres indflydelse 44
Salmerne 45
Indflydelsen fra den nordeuropæiske verdslige musik 47
Højtidsfesterne 50
Masqueradetraditionen i det 20. århundrede 55
Opsamling 60

Kap. 4 DEN HVIDE BEFOLKNINGS MUSIKTRADITIONER 63
Kunstmusikken 63
Selskabsdansene 67
Blæserorkestrene/militærorkestrene 67
Opsamling 68

Kap. 5 MUSIKINSTRUMENTERNE 69
Ideofoner 69
Steel 69
Squash 70
Tamburin 71
Koklokke 71
Aerofoner 71
Saxofon 71
Fløjte 72
Pipe 72
Tuttu 73
Membranofoner 74
Bass drum 74
Kettledrum 75
Congas 75
Trommesæt 75
Chordofoner 76
Banjo 76
Violin 76
Guitar, mandolin og ukelele 76
Elektrofoner 77
El-guitar og El-bas 77
Besætningstyper 77
Opsamling 80

Kap. 6 CARISO OG QUELBEY I DAG 81
Cariso 81
Quelbey 86
Quadrillen 87
Et eksempel fra en quadrilleaften 92
Andre selskabsdanse 93
Quelbey uden for quadrillen 94
Om scratch bands 94
Den grå zone 95
Teksterne 97
Oprørssange 98
Clear de Road 98
Queen Mary 99
Opsamling 105

Kap. 7 DEN EUROPÆISKE OG AFRIKANSKE BAGGRUND 107
Socio-kulturelle faktorer 108
Teksternes opbygning og indhold 110
Musikinstrumenter 111
Strukturelle og organisatoriske kendetegn 111
Skala, harmoni og melodi 112
Lydkvaliteter 113
Metrik, takt, rytme og tempo 113
Opsamling 115

Kap. 8 KONKLUSION 117
Cariso 118
Quelbey 119
Inddragelse af teori, forslag til model 121

Kap. 9 PERSPEKTIVERING 125

Kap. 10 LITTERATURLISTE 127
Utrykte manuskripter 133
Ældre aviser 133
Interviews 134

Kap. 11 DISKOGRAFI 135
Fonogrammer, ikke publiceret 136
Radioprogrammer 136

BILAG 137
I Transskriptioner 139
II Oversigt over de første salmer 167
III Quadrilleudtryk 171
IV Videooversigt 173
V Figuroversigt 175
VI Karnevallet på St. Croix '94 177

Forord

Da jeg i sin tid skulle vælge et emne til mit speciale, brændte jeg for at arbejde med noget, hvor jeg så og sige startede på bar bund, og hvor et feltstudie indgik som en nødvendig del. Musikken havde jeg forestillet mig skulle være tilknyttet at geografisk afgrænset område i Syd- eller Mellemamerika evt. Spanien. Under en læsning om caribiske forhold, som jeg tidligere har beskæftiget mig med, undrede det mig, at jeg ikke kunne finde noget om de tidligere Dansk Vestindiske Øer. Jeg havde engang hørt noget i radioen om danske folkemelodier, der stadig blev spillet på øerne, og min nysgerrighed blev yderligere skærpet, da de første forsøg på at finde materiale resulterede i blindgyder. Det førte til, at jeg efterhånden fandt mig selv igang med et arbejde, hvor jeg ved hjælp af skriftlige samtidige kilder, forsøgte på at få afdækket, hvad man kan kalde øernes musikhistorie. Samtidig fik jeg – med radioudsendelsen, jeg havde hørt som spor – etableret nogle personkontakter og fandt herigennem frem til noget skriftligt materiale om musikken og musikeksempler. Emnet var fundet.

Selve studieturen fandt sted lige før og i starten af '94. Baggrunden for denne disposition var ikke af klimamæssige årsager, som man kunne foranlediges til at tro, men at der fra juletid til en uges tid inde i januar er festival på St. Croix. Ordene festival og karneval bruges tilsyneladende lidt i flæng i det caribiske område. Karneval er som regel forbundet med påsken, men da de enkelte øer gerne vil afholde festlighederne på et tidspunkt, hvor ingen andre gør det, er det resulteret i, at man kan tage fra den ene festival/karneval til den anden året rundt (St. Thomas har i starten af april; St. John den 3. og 4. juli). Om selve festivalen havde jeg forinden kun få oplysninger. En af dem var at festivalens højdepunkt er nytårsaften (Philipp, 1992:172), hvorfor jeg tog afsted lige efter jul. Denne oplysning viste sig at være forkert. Nytårsaften er selvfølgelig en festaften, men optogene omkring den 6–8 januar er festivalens højdepunkt.

I forbindelse med festivalen er St. Croix' musikliv på sit højeste, og der var rig mulighed for at høre musik, snakke med musikerne, lære forholdende at kende og få kontakter. Meget af dette miljø, falder dog ikke inden for projektets ramme, men vil blive omtalt kort i en artikel i bilaget og i form af en sammenklippet video fra de to karnevals optog.

I starten gik der tid med at få jungletrommerne til at gøre opmærksom på min tilstedeværelse. Jeg blev som regel positivt modtaget, da mange også var interesseret i kontakter i Danmark. Efterhånden fandt jeg frem til den del af musikken og personerne forbundet med denne, som er interessant for denne opgave. En guldgrube fandt jeg i

"Landmarks Society, Research Library", der trods sine lidt primitive forhold, både havde en hjælpsom bibliotekar og et miljø, som gav mulighed for også at få en føling med, hvad der ellers rørte sig på den forskningsmæssige side.

Mod slutningen af turen tog jeg til St. Thomas, der normalt opfattes som hovedøen. Der er ikke det samme folkelige miljø om de gamle traditioner, hvorfor de fremstår svagere her. Til gengæld har St. Thomas en "ny scene", hvor reggae, salsa, soca og hip hop m.m. forenes i en endnu udefinerbar ny stil. St. John er den mindste ø og består 2/3 af naturpark. Der er meget få spor af gamle traditioner her. Disse forhold og ønsket om at afgrænse emnet yderligere er grund til, at emnet rent geografisk blev afgrænset til St. Croix.

Men på St. Thomas var der også materiale om St. Croix. Der var et forbavsende veludstyret bibliotek, som var i besiddelse af det meste danksprogede materiale om øerne, der kan findes, samt meget andet. Heriblandt en kopi af en "folkeminde"-indsamling fra alle øerne fra 70'erne og 80'erne. Samlingen har jeg siden arbejdet på at få til Folkemindesamlingen i Danmark.

Det er min plan at få oversat en forkortet udgave af specialet til engelsk, så det vil være muligt for folk på St. Croix og de andre tidligere Dansk Vestindiske Øer, at gøre brug af mit arbejde.

Hele studieturen har givet en del rent organisatoriske og metodiske erfaringer, som jeg ikke vil komme yderligere ind på her. Derimod er jeg under hele forløbet kommet i kontakt med mange nye personer, og har fået hjælp fra andre som jeg står i gæld til. Det gælder både dem på øerne, der stillede deres viden og tid til rådighed, lod mig lave optagelser og havde hjerte- og husrum, over til hjemlige folk, som hjalp på den ene eller anden måde. Alt i alt i stort antal mennesker. Tak til jer alle. Ingen nævnt, ingen glemt.

Der er vedlagt et kassettebånd svarende til transskriptionerne i bilag I og et videobånd med optagelser fra øen (se bilag IV).

1. Indledning

Interessen for andre kulturers musik har været rammen for flere specialer på Aalborg Universitet på trods af, at denne del af musikvidenskaben kun er blevet behandles perifert i det daglige. Specielt har der været interesse for den såkaldte akkulturation – mødet mellem to eller flere kulturers musik. Den europæiske udvandring til Amerika har sammen med transporten af afrikanske slaver hertil, udartet sig mangeartet. En generel viden om disse processer er en forudsætning for at forstå baggrunden for det meste af den rytmiske musik i dag. Men da dette kun sjældent kan gøres uden at have elementær viden om de afrikanske slavers baggrund, bliver akkulturationsforskningen ofte regnet som en del af musiketnologien. Men ikke desto mindre kan man med udgangspunkt i akkulturationen, finde nogle spændende indgangsvikler til alt fra blues til hip hop.

Emne

Som omtalt i forordet er St. Croix, en af de tidligere Dansk Vestindiske Øer, der i dag sammen med St. Thomas og St. John har det officielle navn U.S. Virgin Islands, den geografiske afgrænsning for denne opgave. Denne afgrænsning er foretaget, vel vidende, at der på de omkringliggende øer – især de andre danske – kan forekomme beslægtede traditioner.

Specialets interesseområde er den musik, som har været eller er tilknyttet den sorte befolkning. Det vil sige indenfor St. Croix slavernes medbragte musik og de traditioner, som senere må være opstået iblandt dem. For at afgrænse emnet yderligere, har jeg valgt at tage udgangspunkt i to bestemte traditioner, som både har rødder tilbage i tiden, men som stadigvæk kan findes på øen i dag. Med rødder tilbage i tiden menes før 1917, hvor USA købte øerne, men efter 1733, da øerne her blev købt af Danmark.

De to valgte musikformer er *cariso* og *quelbey*. Cariso er en sangtradition, der umiddelbart forekommer meget afrikansk, mens quelbey umiddelbart virker som en meget europæisk traditionen. De har begge været, og er stadigvæk, tilknyttet den sorte befolkning, og vil blive gennemgået detaljeret i opgaven på et senere tidspunkt. Andre musiktraditioner på øerne vil også blive omtalt i det omfang, det er nødvendigt. Blandt andet de hvides musiktraditioner, for i sidste ende at kunne af- eller bekræfte, om de har haft nogen indflydelse på de to traditioner, og på andre traditioner, der kan tænkes at have haft indflydelse på de to valgte musikformer, eller som kan sætte deres udvikling

i perspektiv.

Denne afgrænsning udelukker alle nyere musikformer, der er kommet til øen i løbet af 1900-tallet. Heriblandt calypso/soca, salsa, reggae og hip hop, som alle trives på øen i dag, og som mange forbinder med Caribien eller sort musik.

Problemformulering

Af det foregående er det fremgået, at denne opgaves ærinde er at undersøge akkulturationen på St. Croix igennem to bestemte musiktraditioner. Indenfor rammerne af dette er der flere specifikke problemstillinger, som man kan tage fat på. Hovedformålet med denne opgave vil *ikke* være at bestemme de to valgte musikformers forhold til den europæiske og afrikanske baggrund. Men i et forsøg på at forklare udviklingen, vil det være naturligt at drage paralleller til den afrikanske og europæiske baggrund, for herigennem at kunne konstatere forandringer.

Hovedvægten i denne opgave vil derimod blive lagt på selve udviklingen på St. Croix. At undersøge og forklare udviklingen og de forandringer, der fandt sted, med udgangspunkt i to bestemte musiktraditioner. Det kan formuleres på følgende måde:

- Formålet med opgaven er at klarlægge, hvordan cariso- og quelbeytraditionerne er opstået på St. Croix.

I denne problemstilling indgår som sagt traditionernes forhold til lignende fænomener i Afrika og Europa, og hvordan selve akkulturationsprocessen er forløbet på St. Croix, og hvilke omstændigheder, der har været betydende herfor. Implicit i spørgsmålet *hvordan* ligger spørgsmålene *hvad* er der sket, *hvornår* og *hvorfor*. Og det vil være opgavens formål at forsøge at besvare disse spørgsmål så præcist som muligt. I problemstillingen ligger der endvidere automatisk en afprøvning af teorierne i metodeafnittet. Teorierne kan være med til at forklare det skete, og hvis det ikke er tilfældet, må dette nødvendigvis tages op.

Metode og opgavens opbygning

Til at besvare problemformuleringen er der flere indgangsvinkler. Det er følgende punkter. Teorier om akkulturationsprocesser; den afrikanske og europæiske kulturelle

baggrund; sociale, økonomiske, geografiske og historiske forudsætninger; konkrete historiske udsagn om musikaktivitet på St. Croix; mundtlige nutidige beretninger om musikaktiviteten; musikken selv og andres behandling af emnet.

Ved at gennemgå disse punkter og sammenholde dem med hinanden, skulle det være muligt at kunne danne sig et billede af de to traditioners udvikling. Og i det omfang, der ikke foreligger noget entydigt vidnesbyrd, skulle det være muligt, med udgangspunkt i de ovennævnte punkter, at kunne udlede formodede udviklingstræk.

De enkelte punkter vil blive gennemgået i løbet af opgaven. Det vil dog være relevant under dette afsnit at gennemgå teorier og tidligere erfaringer med akkulturationsprocesser. Når udtrykket "tidligere erfaringer" bruges, er det fordi, der ikke altid er tale om gennemarbejdede teorier.

Når det gælder forandringer af en kultur, er det muligt at opsøge antropologien og sociologien for at finde teorier her, for herefter at prøve at overføre dem til musiketnologien. Dette er der heldigvis nogen, der har gjort før, hvorfor der vil blive taget udgangspunkt i disse personers arbejde i en præsentation af teorier. Disse personers arbejde må nødvendigvis være baseret på andres arbejde, men bliver et selvstændigt arbejde, idet de prøver på at overføre andre fagområders erfaringer om akkulturation til musiketnologien.[1]

En kollektiv akkulturationsteori

Ifølge David Evans er den bedste teoretiske ramme til at arbejde med afro-amerikansk musik antropologen Melville J. Herskovits' metode til akkulturationen.[2] Allan P. Merriam omtaler den også. Metoden er udarbejdet til arbejde med generelle ændringer af kulturmønstre, men kan ifølge Evans også bruges til musikstudier. Denne ramme må formodes også at være egnet til anden musik, som er opstået ud fra mødet mellem afrikanske og europæiske traditioner.

Evans gennemgår fire af Herskovits' begreber og tilføjer selv et ekstra til sidst. Herskovits' begreber er retention, syncretism, reinterpretation og culteral focus, hvorefter revivial tilføjes.

[1] David Evans (1978) har lavet en indgående gennemgang af hvilken forskning, der har været af sort musik i USA. En gennemgang af forskningen med en mere bred indgangsvinkel findes hos Allan P. Merriam (1964). Begge disse skribenter trækker også forskellige metodiske linier op og vil blive brugt i det følgende.

[2] Evans citerer fra George Simpson: *Melville J. Herskovits*. New York, 1973:82-92.

Retention (bibeholdelse)
Bruges om den proces, hvor der stadig er afrikanske musikelementer, som er overført i uændret form. Implicit, at den afrikanske betydning og sociale kontekst heller ikke har ændret sig.

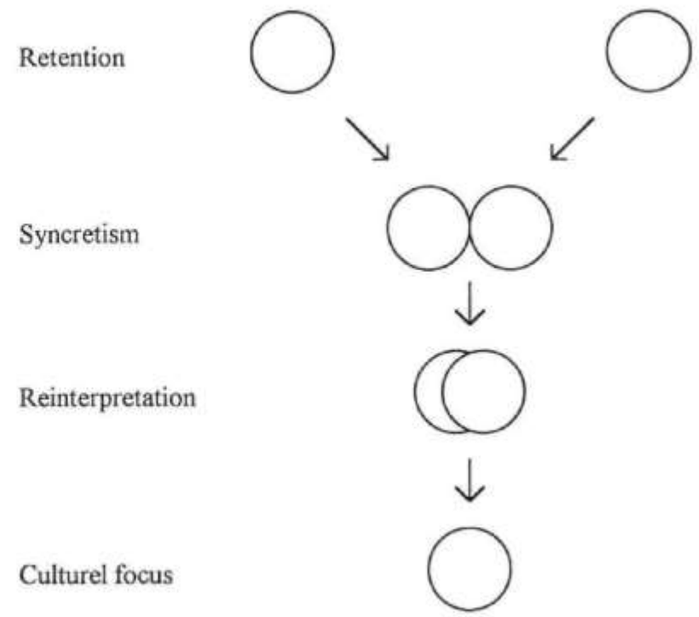
Syncretism (forening)
Bruges i om den proces, hvor europæiske og afrikanske elementer indgår i en helhed, *men* hvor det står klart at der er tale om en sammenblanding. Det skal kunne afgøres, hvor de enkelte bestanddele kommer fra, og udøvere og publikum skal være klar over disse forhold.

Reinterpretation (fortolkning)
Adskiller sig fra synkretisme ved, at identifikationen af de enkelte elementer ikke længere er klar. Det er processen, hvor gamle betydninger overføres til nye elementer eller, hvor nye værdier ændrer den kulturelle betydning af gamle former.

Culteral focus (enhed)
Bruges på et meget generelt plan om det fænomen, hvor en kultur opfattes af den udefrakommende som havende sit eget særpræg.

Revivial (genkomst)
Om en bevidst genindførelse af et kulturelt element, der er gået tabt eller er blevet reinterpreteret på grund af akkulturationsprocessen.

Rækkefølgen af begreberne repræsenterer en tidsmæssig akse, hvor de første begreber vil optræde på et tidligt tidspunkt, mens de sidste vil optræde på et sent tidspunkt. Evans vurderer, at reinterpretation er det vigtigste begreb, når man studerer de sortes musik i det 20. århundredes USA. Først og fremmest da retention og syncretism ikke mere findes i USA, men nok kan findes nogle steder i Caribien og Sydamerika. Dernæst fordi begrebet kulturel enhed ikke er særlig brugbart i USA.



Figur 1.1 *Egen model af den kollektive teori.*

Evans er ikke den eneste, der har lavet tilføjelser til Herskovits' teori. Edward H. Spicer citeres og bekræftes af Merriam i, at den sociale struktur, som akkulturationen forløber i, har stor betydning for resultatet og bør medtages i betragtningerne.[3] Men også Bruno Nettl har postuleret, at i en akkulturationsproces vil musiktraditioner flytte fra, hvad han kalder den avancerede gruppe til den primitive gruppe.[4] Det vil i denne opgave sige fra de hvide til de sorte.

Merriam mener generelt, at man "er på vej" til en teori. Han omtaler, som nævnt, også Herskovits' teori, men gør det meget kortfattet.[5] Han kalder den en teori, som forholder sig til forandringer, der er forårsaget af udefrakommende påvirkninger. Den har tiltrukket sig opmærksomhed fra mange musiketnologers side, men der er også en anden – ikke nær så benyttet (1964) – indgangsvinkel, som har et udgangspunkt på det meget individuelle plan. Hvor den første indgangsvinkel arbejder med eksterne faktorer, karakteriserer Merriam den anden indgangsvinkel som arbejdende med interne faktorer.

[3] Merriam :315 citerer fra Spicers: *Social structure and cultural process in Yaqui religious acculturation.* American Anthropologist 60:433–41, 1958.

[4] Merriam:316 citerer Nettls: Music in primitive culture. Cambridge, 1956.

[5] Her med henvisning til Herskovits, Melville J.: *Man and his works.* New York, 1948.

Den omfatter tre teorier, som kan bruges inden for al kulturændring/–udvikling og ikke kun akkulturation.

En individuel akkulturationsteori
Den første er George Peter Murdocks opdeling af ændringer i kulturen i fire processer, nemlig innovation, social accept, selektiv elimination og integreret innovation.[6]

Innovation (fornyelse)
Et nyt element opstår som følge af variation, påfund, forsøg eller lån fra anden kultur. Elementet forbliver en individuel begivenhed indtil den næste proces sættes igang.

Social accept
Innovationen breder sig til andre medlemmer af samfundet og bliver praktiseret af alle.

Selektiv elimination (udstødelse)
Men for at elementet skal forblive en del af kulturen, skal den overleve, hvad man kan kalde nyhedens interesse, og ikke blive glemt på grund af alternative vaner, ideer og lignende.

Integreret innovation
Den socialt accepterede innovation overlever eliminationsprocessen og bliver integreret i helheden.

Merriam betegner denne skitse som meget simplificeret men mener, at den samtidig giver et godt billede af processen. Modellens personfikserede syn kan ikke være grundlaget for en større historisk gennemgang, men processerne eksisterer og kan ved hjælp af denne model blive synliggjort.

Andre teorier
Den anden teori, der handler om interne forandringer, er en opfattelse af, at noget musik ændrer sig mere end andet, men det er dog ikke blevet klart påvist. For eksempel skulle rituel musik være mindre disponeret for ændringer end musik med sociale formål.

Den tredje teori, der kan være med til at klarlægge interne forandringer, hæfter sig ved, at der inden for ethvert samfund altid vil være små variationer, som alligevel vil blive betragtet som normale. Det er simpelthen usandsynligt, at alle samfundets medlemmer

[6] Merriam citerer Murdock, George Peter: *How cultures changes*. I Harry L. Shapiro (ED): *Man, Culture, and society*. New York, 1956:247–60.

vil kunne udføre den samme ting på én måde. Forandringer gror derfor ud af variationer.

Merriam foreslår ud fra rent empiriske forhold, at der kan laves en teori om *hvilke* parametre, der ændrer sig. For eksempel peger alle erfaringer på, at melodi er mere modtagelig over for ændringer end rytme.

Begrænsninger
Det store problem herfra er, at man er nødt til at have en grundlæggende viden om den afrikanske kultur inden for samtlige områder, for at kunne gennemskue hvilke dele af det behandlede fænomen, der kan henføres til denne kultur. Der er selvfølgelig tale om et meget stort område, der indeholder mange forskellige traditioner, men ikke desto mindre er denne viden ikke umiddelbart tilgængelig. Det synes at være regelen, at man efterlyser mere feltarbejde i Afrika, for bedre at kunne gennemskue, hvor enkelte elementer kan formodes at komme fra, men at der samtidig er en erkendelse af, at nogle traditioner ikke eksisterer mere (Evans, 1978:98; Philipp, 1990:200).

Men selv om man har detaljeret kendskab til de to kulturer, der mødes, efterlyser Merriam undersøgelser, der ikke kun er beskrivende i forhold til akkulturationsprocessen:

> "...they tell us what happened but not necessarily why or how they happened. Especially important are those studies in which music chance has been documented as it occurs, a relative rare experience." (:317)

Grunden til, at det forholder sig således, er nok, at det kan være svært at skaffe oplysninger, der med sikkerhed kan forklare hvorfor og hvordan, processen er forløbet.

Opbygning
De ovennævnte punkter er de værktøjer der er til rådighed. Det vil ikke være hensigtsmæssigt at lade opgavens opbygning afspejle en slavisk opdeling i disse områder. En mere fortløbende fremstilling vil kræve en anden omstilling, og her er der flere mulige opstillingsmuligheder.

Jeg har valgt *ikke* at indlede med baggrundsafsnit, der beskriver afrikanske og europæiske musiktraditioner. Først og fremmest fordi sådanne afsnit tager meget plads med mindre, at man laver en meget søgt gennemgang, hvor kun elementer, der dukker op senere, tilfældigvis bliver nævnt. Sådanne afsnit er før blevet lavet i specialesammenhæng. I denne opgave vil de europæiske og afrikanske "rødder" blive taget op undervejs, hvor det er naturligt og i et afrundende afsnit, for at finde

lighedspunkter med det allerede gennemgåede materiale.

Som konsekvens af dette vil opgaven begynde med de mere brede betragtninger omkring forholdende i Dansk Vestindien. Oplysninger, der kommer frem her, vil senere indgå i diskussionen om årsager til udviklingen.

Herefter vil der blive slået ned på mere konkrete udsagn om den musikaktivitet, der har været inden for de beskrevne rammer. Dette kan gøres ud fra historiske standardværker, men hvis man vil have alle detaljer med, er man nødt til også at gå ned i mere relevant kildemateriale. Den musikaktivitet, der bliver beskrevet her, vil det ikke være muligt at forbinde direkte med lydeksempler. En anden måde at skaffe oplysninger om musikaktiviteten før i tiden, er ved interviews af ældre beboere, eller ved at gennemgå andres interviews. De oplysninger, der kommer frem her kan hovedsageligt bruges til at beskrive 1900–tallets traditioner, men det er væsentlige oplysninger, da der er sket meget store forandringer fra starten af 1900–tallet til i dag. Tit vil disse oplysninger kunne sættes i forbindelse med gengivelser af, hvad der fandt sted. Disse oplysninger vil blive bragt i relevante afsnit.

Herefter vil opgaven bestå af afsnit, der i højere grad kan sættes i forbindelse med cariso og quelbey, som de findes i dag, men stadigvæk med enkelte linier tilbage i tiden. Det gælder både de konkrete situationer, de optræder i, hvilke instrumenter, der bliver brugt, samt mere musikanalytiske indgangsvinkler. Det er først hen imod de mere nutidige forhold man kan finde optagelser, der kan bruges til egentlige musikanalyser. Det er også muligt at skaffe materiale igennem egen indsamling. Disse optagelser er ikke nødvendigvis optaget i deres normale kontekst, hvorfor de må suppleres med den viden, der kan bidrage til at tage højde for dette.

Som tidligere nævnt, vil de fremkomne oplysninger blive sammenlignet med lignende fænomener i Afrika. Det vil især være de mere detaljerede oplysninger, der kan udledes af materialet i nyere tid, der vil indgå i denne sammenligning. Afsnittet vil ikke have til formål at give en egentlig oversigt over afrikansk musik, men udelukkende at inddrage materiale, som er relevant for opgaven.

I konklusionen vil alle de fremkomne oplysninger, tidligere sammenligninger og diskussioner blive samlet i en endelig besvarelse af problemformuleringen. Teorierne er allerede gennemgået og er blevet brugt til at indkredse emnet og problemformuleringen. De vil blive inddraget i en diskussion i konklusionen, hvor de vil blive sammenstillet med opgavens empiri.

Kilder og litteratur

Materialet bag opgaven kan deles ind i 4 grupper, nemlig:

- Litteratur, beskrivelser og beretninger
- Musikalier
- Fonogrammer
- Indsamlet materiale fra egen studietur.

Litteratur, beskrivelser og beretninger

Der er to brede indgange til emnet. Den ene er igennem den traditionelle historieskrivning, hvor der på dansk eksisterer en del materiale, på grund af øernes tidligere tilhørsforhold til Danmark. Jeg vil her afstå fra at komme med en detaljeret gennemgang af det bestående og henvise til en litteraturindføring af Peter Hoxler Jensen m.fl. (1983), *Dansk kolonihistorie: Indføring og studier*. Det kan dog nævnes, at *Vore Gamle Tropekolonier*, af J.O. Bro–Jørgensen m.fl. (1953), stadig er et anerkendt hovedværk.

En mere snæver historisk indgangsvinkel er at kigge på beretninger og beskrivelser fra mennesker, der har besøgt eller boet på øerne igennem tiderne og fundet det værd at nedfælde deres oplevelser på papir. Samtidige avisraportager hører også herunder. Baggrunden for at kigge nærmere på disse er, at man må formode at de mere brede fremstillingerne ikke nødvendigvis får alle de guldkorn med, som kan bruges i denne opgave. Der en del dansksproget materiale tilgængeligt, som man kan få en beskrivelse af, ved at kigge i den ovenstående nævnte litteraturindføring. Dele af materialet er desuden opført i denne opgaves litteraturliste.

Den anden brede indgang er at sætte sig ind i kulturen det caribiske område og resten af Amerika, for at finde områder, hvor der har været en lignende udvikling i musikken. Prøve at finde lignende opgaver, der er afgrænset geografisk anderledes. Her kan man både finde materiale inden for universitetsverdenen, lavet af studerende, bøger om Caribien og studere erfaringerne inden for musiketnologien generelt, for at kunne gøre brug af dette. I litteraturlisten optræder udvalgte dele af dette materiale.

Musikalier

Denne gruppe består hovedsageligt af få mindre udgivelser, hvis hovedvægt ligger på enkelte områder. På dansk er der én bog, *Fra slavesang til Soca*, udgivet af Dansk Vestindisk Selskab i 1991, der meget kortfattet kommer omkring hele emnet. Bogen

indeholder 3 dele af 3 forskellige forfattere. En kort historisk gennemgang af Jørgen O. Bjerregaard, en gennemgang af musiktraditionerne af Lars Heje og et baggrundsafsnit til et eksempelbånd af Ole Bidstrup. Eksempelbåndet er lavet af Mary Jane Soule, og Ole Bidstrup har suppleret hendes oplysninger med mere danskrelaterede oplysninger. Båndet er omtalt under fonogrammer.

Dansk Vestindisk Selskab blev dannet efter salget af øerne for at pleje forbindelsen til øerne fremover. I meget af deres materiale er der en nostalgisk tone. Dette er også grunden til, at planerne om at oversætte bogen aldrig blev færdiggjort. Det engelsksprogede udkast blev aldrig trykt, da man på St. Croix mente, at det indeholdte en kolonialistisk tone. Retfærdigvis skal det siges, at der på St. Croix sidder mange tilflyttede amerikanere på ledende poster.

Men det er korrekt, at bogen indeholder en kolonialistisk tone, som alt andet materiale, der har noget at gøre med det Dansk Vestindiske Selskab. Men dette er ikke dens største problem. Alle afsnittene bærer præg af større eller mindre fejl. Relevant for dette speciale er især musikafsnittene. Her er en del faktuelle fejl, sammenblanding af begreber og forskellige traditioner, fejlslutninger m.m. Nodeeksempler, der skal illustrere de enkelte instrumenters funktion, er nærmest sat i for pyntens skyld. For hold i virkeligheden har de ikke. Til gengæld findes de selv samme nodeeksempler i *Virgin Islands Folksongs* (se senere), hvor de beskriver helt andre ting. De er tilsyneladende blevet klippet ud herfra i en sidste øjebliks løsning.

Til eksempelbåndet er nogle af melodierne illustreret med nodeeksempler og becifringer, som ikke stemmer overens med det, som sker på båndet. Det skyldes, at man har skrevet noder og becifringer af fra *Virgin Islands Folksongs*, som har forenklet melodierne og reharmoniseret dem med udvidet harmonik. Desuden er denne samling baseret på egen indsamling, hvorfor nodeeksemplerne står i skærende kontrast til det klingende. At det er foregået på denne måde fremgår ikke af *Fra slavesang til Soca*. Alt i alt er der tale om en noget sjusket udgivelse, hvor troværdigheden af de enkelte oplysninger bør vurderes nøje.

Margot Lieth Philipp har udgivet en tysk musiketnologisk afhandling (1992), der omhandler alle Jomfruøerne. Både de amerikanske og de engelske. Materialet bag hendes afhandling er både af historisk karakter, samt baseret på egne undersøgelser og optagelser fra slutningen af 80'erne. St. Croix bliver også behandlet, og det kan diskuteres om hendes sammenblanding af alle øerne under ét er hensigtsmæssig. Bogen kommer let til at virke rodet, da der springes fra ø til ø. Omvendt ville et udgangspunkt i hver enkel ø medføre en del krydshenvisninger til udviklingen på andre øer.

Afhandlingen beskriver al musikaktivitet på Jomfruøerne over en bred kam. Den er seriøs (lidt kedelig) og har mange gode oplysninger og afsnit, men mangler nogle danssprogede kilder. Det kan blandt andet få hende til at konkludere, at der nok har været sorte musikere, der spillede dansemusik (for hvide) i det 18. århundrede på Jomfruøerne, men at denne formodning ikke lader sig bevise (:182). Som det ses senere i denne opgave, kan det godt bevises for St. Croix' vedkommende. (West, 1790:76) Desuden er der allerede i ca. 1742 en redegørelse for hvordan, de sorte musikere arbejdede for de hvide på St. Thomas. (Carstens, 1981:106–107)

Desværre er der ikke en litteraturbeskrivelse (som den vi er igang med her). Der kunne man måske havde fået forklaret, hvorfor hun ikke nævner den senere behandlede båndsamling, *Virgin Islands Voices*, som hun må have et kendskab til, da hun har bidraget med nogle noter til et kassettebånd, der er lavet på grundlag af denne samling. Kassettebåndet optræder dog i hendes diskografi.

I bilaget er der transskriptioner af bl.a. melodier fra St. Croix. Som senere omtalt har hun haft problemer med at nedskrive nogle af melodierne. Nogle optræder uden taktstreger og er nedskrevet ved hjælp af computeranalyser. Som det senere vil fremgå, på en firkantet og kritisabel måde. Men hun er den eneste, der har gjort forsøget.

Bill La Motta var en kendt komponist på øerne, og skrev også ofte om den lokale musik i aviserne. Den tidligere nævnte *Virgin Islands Folksongs* er udgivet og arrangeret af ham. Den indeholder 12 melodier. Der står ikke noget om hvem, der har indsamlet sangene eller hvornår. Hæftet er udgivet både i 1980 og 1990, men Bill La Motta døde i 1980. Joyce La Motta, der er nævnt for at have medvirket til udgivelsen, har nok haft en indflydelse. Alle melodierne er quelbey–melodier (nordeuropæisk beslægtede og samtidig de letteste at nedskrive). Det på trods af, at enkelte melodier er angivet at være cariso–melodier (mere afrikanske). I forordet er der en gennemgang af forskellige rytmer til quelbey, cariso og andre kaldet bomboula og bamboló, der dog ikke er genkendelige.

Spørgsmålet er, om man skal klandre Bill La Motta eller Joyce La Motta for de mangelfulde oplysninger. Forordet og stilartsbetegnelserne kan være lavet af Joyce La Motta. Avisskriverier fra Bill La Mottas hånd viser dog også, at han ikke har et grundigt kendskab til den lokale folkelige kultur.

Selve transskriptionerne er også mangelfulde. Becifringerne og klaverakkompagnementet har ikke hold i virkeligheden, men er forfinet med mere udvidede klange og hyppigere akkordskift a la bossa nova. Selve melodierne må også anses for at være forenklede og tilpassede, og sproget er ikke den lokale dialekt, men amerikansk. Det mest triste ved

denne udgivelse er, at det er den, man som turist kan købe, hvis man ønsker at vide noget om den lokale musik.

Så det er med en genkendende mine, at man kan læse i nogle diskografi-noter fra 1954 (Van Dam), at pladerne med La Motta brødrene er "...'jazzed' up versions and purely entertainment music (well performed). Without any folkloric value." (:13)

Hugo Owen Bornn har lavet et "Ed. D. Thesis" ved Colombia University 1964. "Resources for a program of music study for the elementary classroom teachers of the Virgin Islands." Afhandlingen omhandler forskellige pædagogiske situationer. Som bilag er der dog en samling quelbey-melodier. De blev udgivet særskilt i 1969 af "Department of Education" efter tilladelse fra rettighedshaveren. Denne udgivelse er dog blot kopier af bilagene fra afhandlingen. Materialet er indsamlet og arrangeret af Bornn selv. I dag er det ikke muligt at erhverve sig hæftet uden forudgående tilladelse til at fotokopiere det. Det forefindes på St. Thomas Public Library.

Materialet er reharmoniseret for klaver på en spøjs måde, som er svært at sætte en bestemt stilart på, men der er lidt jazzharmonik over det. Autentisk kan det ikke bedømmes at være. Teksterne er hovedsageligt på amerikansk. Melodierne virker tilpassede. Samlingen er dog koncentreret omkring sange, som er velegnede til børn. Derfor er der også forslag til instrumenter, lydeffekter og lege til sangene.

Fonogrammer

Det er ikke umiddelbart muligt at skaffe sig et udvalg af optagelser fra St. Croix, når man befinder sig i Danmark. Det eneste lettilgængelige bånd er *Zoop Zoop Zoop* - produceret af Mary Jane Soule - som følger med bogen *Fra slavesang til Soca* (Bjerregaard, 1991). Båndet blev oprindeligt udgivet i USA (og U.S. Virgin Islands), men blev senere tilknyttet den danske bogudgivelse, da udgiverne derved undgik besværet med selv at lave et bånd.

En anden mulighed, hvis man befinder sig i Danmark er, at tage på Dansk Folkemindesamling (Amager, København), hvor man er ved at opbygge en Dansk Vestindisk samling. Det meste af det endnu sparsomme materiale er indsamlet af Lars Heje og kunne være bedre struktureret. Heldigvis er der registranter til de fleste bånd, omend de til tider er meget skitse præget og overfladiske (men det ville være værre uden). Det er muligt at få lov til at overspille båndene.

Hvis man ønsker yderligere materiale, er man nødt til at tage til U.S. Virgin Islands. Men selv om man er der, kan det være svært at skaffe materiale. Det er simpelthen

umuligt at købe plader eller bånd med lokal musik, hvis man leder efter andet end den sidste udgivelse fra et af de mest kendte bands. Så mange af de udgivelser, som er nævnt under fonogrammer bagest, er det ikke muligt at anskaffe sig, med mindre man kan opspore dem hos musikere, radiofolk og andre, som kunne tænkes at have noget materiale liggende.

Hvis man tager på Enid M. Baa Public Library i Charlotte Amalia, St. Thomas, kan man til gengæld finde en kopi af en slags folkemindeindsamling, *Virgin Islands Voices*, der er lavet over flere omgange i perioden 1978-1990, samt nogle overspilninger af gamle plader. Den ansvarlige for denne indsamling er Mary Jane Soule, som også er producer på båndet *Zoop Zoop Zoop*. Personsammenfaldet er ikke tilfældigt, da båndet udelukkende er lavet af materiale fra denne samling. Materialet favner bredt og det er nogle udmærkede, redigerede lydoptagelser, og der er registranter til båndene. Der er dog bare en hage. Man må ikke overspille båndene! Det er denne samling, som i øjeblikket forsøges overført i kopi til Folkemindesamlingen.

Hvis man vil have adgang til mere materiale, er man nødt til at gøre sig håb om, at det er muligt at udnytte nogle personkontakter, eller at nogle arkiver ligger inde med noget materiale. Derfor er der bagest i listen over fonogrammer nævnt nogle af de arkiver, det er mest sandsynlig, at de ikke har noget materiale liggende.

Indsamlet materiale fra egen studietur

Denne fjerde gruppe indbefatter de tre foregående grupper, da formålet med turen - udover at lave egne optagelser - også var at finde frem til litteratur, musikalier og fonogrammer. Det materiale som dukkede op, figurerer på lige fod med andet materiale under de enkelte overskrifter. Der var bøger og utrykte manuskripter/musikalier, som man ikke kan skaffe herhjemmefra, og - som omtalt tidligere - er det svært at finde plader, selv på øerne, hvorfor personkontakter er nødvendige. Derfor vil der i det følgende blive fokuseret på to områder. Billeder og egne musik- og videooptagelser (inc. interviews).

På St. Croix er man ved at opbygge en samling af historisk interessante fotografier fra øen, med udgangspunkt i en enkelt persons foretagsomhed; nemlig en vis Ovesen (og deraf navnet *Ovesen's Collection*). Jeg havde ikke været forberedt på, at der eksisterede noget sådant, men var glad for opdagelsen, da dette gav mulighed for en indgang mere til emnet. Problemet med samlingen er, at biblioteket (Landmarks Society, Research Library) til dels lever af indtægter fra billedsalg, hvilket betyder, at priserne er meget høje. Heldigvis er nogle af billederne udgivet i samlinger. Disse - og egne - billeder optræder undervejs i den kvalitet, som en publikation af denne art, tillader.

Under hele turen foretog jeg bånd- og videooptagelser. I starten var dette især koncentreret om den festival, der løb fra Jul til den 8. Januar. Da der er sket meget på øen i dette århundrede, falder meget af dette materiale uden for emnets ramme, og vil derfor ikke blive brugt i selve opgaven, men kun optræde i bilaget. Da der ikke er tale om en egentlig del af opgaven, har jeg her tilladt en mere løs form, ved at vedlægge en artikel skrevet til en avis (ikke publiceret endnu, men trykt i musikuddannelsens interne blad) og et sammenklip af videooptagelser fra optoget, som er blevet brugt til en "lysbilledaften" på musikuddannelsen.

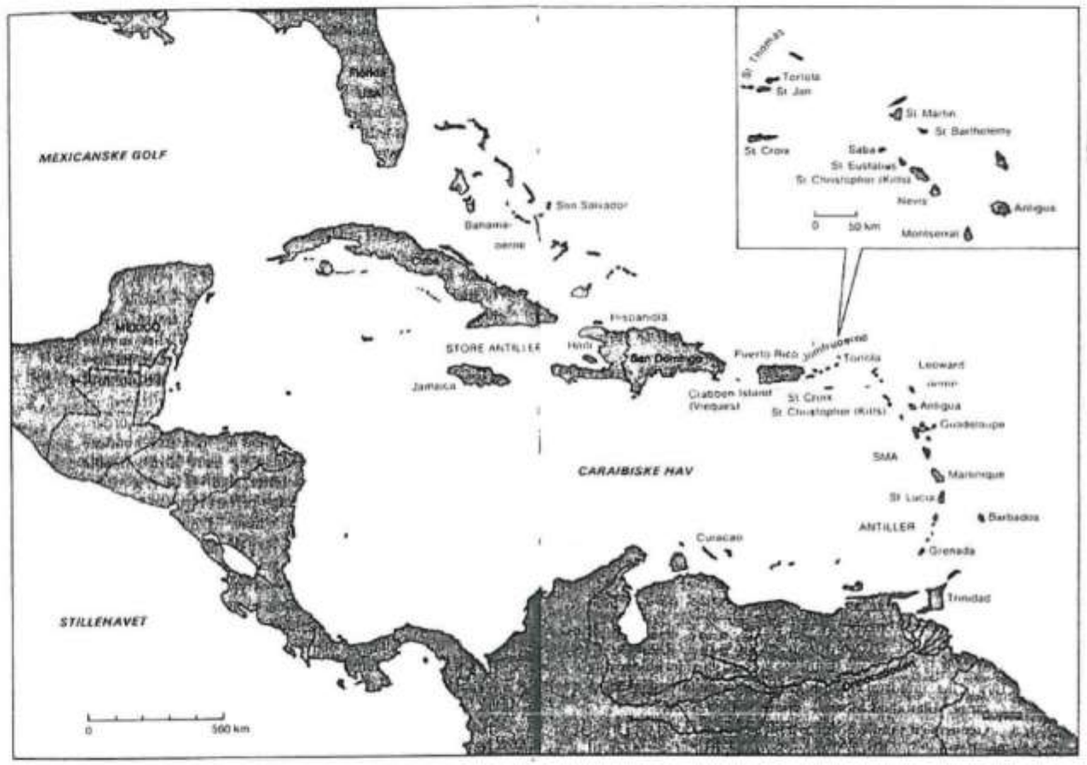
Men festivalen er også en god tid til at komme i kontakt med mennesker og orkestre, for derigennem at finde frem til det mere relevante materiale. Så efter festivalen bestod arbejdet mere af målrettet opsøgende arbejde af materiale, som direkte kunne bruges til specialet. Det kan i den forbindelse være svært at skelne mellem musik og interviews, da dette ofte vil være sammenfaldende. Det kan være svært at holde en streng disciplin, da en given person under et interview pludselig kan begynde at synge eller midt i en sang begynde at komme med en længere udredning.

Materialet fra egne optagelser forefindes på 11 bånd af 90 minutters varighed fra St. Croix nummereret med: Croix, 1–11. Fire fra St. Thomas nummereret: Thomas 1–4 og syv videobånd af 30 eller 45 minutters varighed nummereret: Croix–v, 1–7 (inc. St. Thomas). De bånd, som er meget interview–agtige, og derfor kan optræde som kilder til faktuelle oplysninger, er nærmere specificeret under fonogrammer bagest, men der eksisterer registranter til alle båndene, som af pladsmæssige årsager ikke er medtaget her.

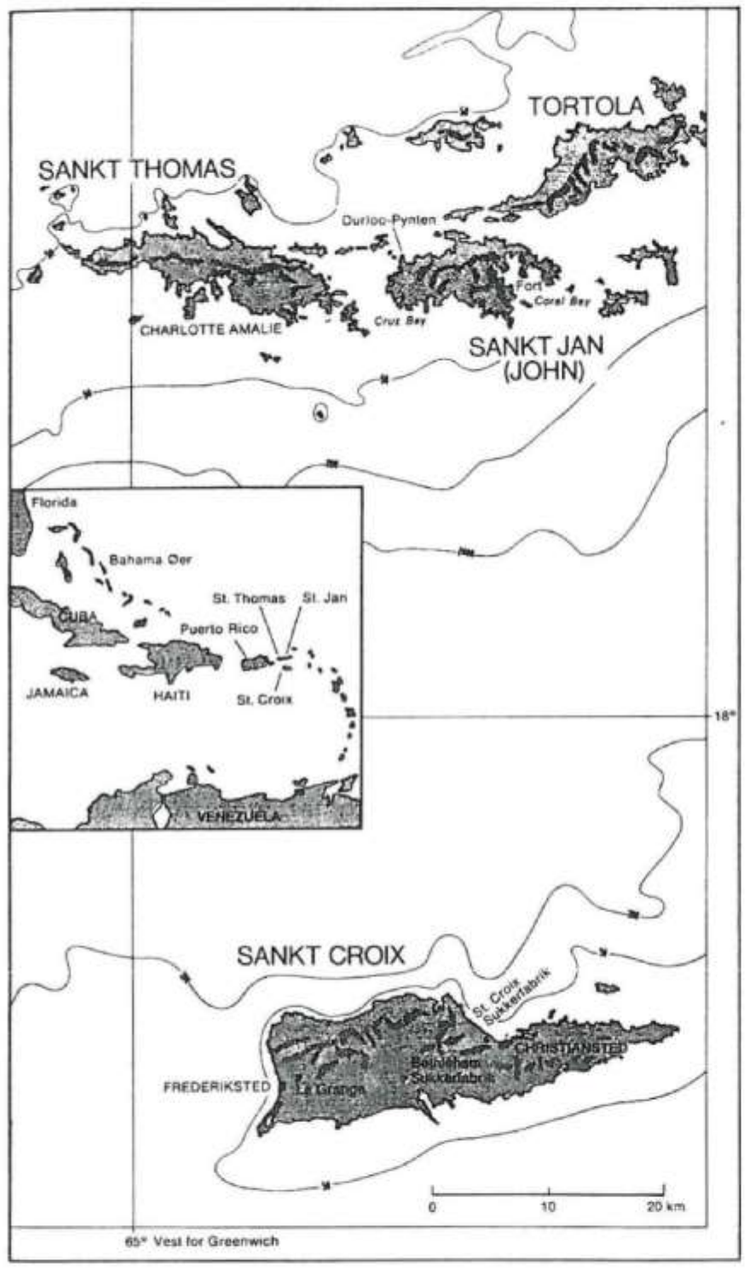
Men det bør bemærkes, at der under uformelle samtaler uvægerligt kommer oplysninger frem, som er brugbare. Det er utænkeligt, at man skal bære rundt på en båndoptager hele tiden (selv om det ofte var tilfældet), og i tilfælde af, at en samtale nærmer sig nogle interessante emner, hive båndoptageren frem og få det hele med på bånd; eller at bede en person, som netop har sagt noget, om at gentage det igen, fordi det ikke er blevet optaget på bånd. På den måde vil man hurtigt få et meget anstrengt forhold til de folk, man omgås. De mere løse samtaler, har altså også haft betydning for denne opgave.

Ud over det selv–indsamlede, nummererede materiale, består båndmaterialet også af radiooptagelser og andres private optagelser. For eksempel fandt jeg på St. Thomas en privat optagelse fra 1977 af et orkester fra St. Thomas. Desuden er der bånd fra et ugentligt radioprogram – kaldet *Oldies* – for alle de amerikanske Jomfruøer, som er en slags evergreen–program. Der spilles fra egne liveindspilninger og fra de få plader, der er udgivet. Programmet omhandler kun den ene side af øens traditioner, nemlig quelbey.

Det er dog symptomatisk for programmet, at det kun sendes én time hver søndag, og at der er temmelig meget snak undervejs og ikke den store variation i materialet. Radiostationen har ikke optagelser fra før 1970. Alt dette materiale er rubriceret under egen samling bagest under fonogrammer, ikke publiceret.



Figur 1.2 *Kort over Caribien.*



Figur 1.3 Kort over de Dansk Vestindiske Øer.

2. Historiske, socio-kulturelle og geografiske forudsætninger

Formålet med dette afsnit er at give et indblik i de forhold, som musikken på St. Croix opstod under, da disse kan være med til at forklare bestemte udviklingstendenser. Afsnittet bygger hovedsageligt på oplysninger fra Bro-Jørgensen m.fl.: *Vore Gamle Tropekolonier*. De nævnte indbyggeroptællinger i denne bog bygger på diverse arkivalier, landlisterne for øerne, og diverse guvernørers indrapporteringer. Landlisterne blev brugt til skatteopkrævning, den såkaldte kopskat, hvor man betalte skat alt efter hvor mange slaver man havde. Dette blev kontrolleret ved, at nogle af kompagniets folk rejste rundt og foretog optællingen. Tallene er derfor behæftet med en vis usikkerhed, da der sandsynligvis allerede dengang har eksisteret skattespekulation, udmøntet ved, at slaverne blev gemt væk, når optællingen blev foretaget. Guvernørernes indberetninger kan til gengæld være lidt overdrevne, da de kan være interesserede i at give et billede af fortsat vækst. Afsnittet om St. Thomas er medtaget, da nogle af forholdene her senere blev overført til St. Croix.

St. Thomas

St. Thomas var den første ø, der blev koloniseret. Det skete i maj 1672. Øen var ubeboet, da danskerne ankom. Ingen af de andre europæiske lande havde koloniseret øen, da den ikke hørte til de største og desuden havde et vanskeligt terræn. Til gengæld var der en stor naturhavn, som helt op til i dag har haft stor betydning for øen.

Overlevelsesprocenten blandt de hvide på St. Thomas var i starten uhyre lille. Inklusive sørejsen - der også kunne være hård nok - overlevede kun 20 % det første halve kritiske år i årene 1671-1675. Koloniseringen blev dog hjulpet på vej af krigen England - Frankrig mod Holland. Plantere (folk, der levede af plantagedrift) med slaver dukkede op, for at finde beskyttelse under den danske neutralitet. Senere dukkede flere andre nationaliteter op, alle med deres egen baggrund. De blev tiltrukket af tilbudet om gratis jord. 1680 var der 175 slaver inklusive børn og 156 "kristne", hvoraf 4 var "frinegere" og en af dem endda indianer.

Tællingerne i 1686 og 1691 er særligt interessante. 1686: 300 hvide (135 voksne, 127 børn, 38 kompagnitjenere, soldater og søfolk) og 333 slaver (140 mænd, 81 kvinder, 57

børn og 55 ikke specificerede slaver). I 1691: 383 hvide og 751 slaver. Begge tællinger har detaljerede oplysninger om den brogede nationale sammensætning der var, men med en lille overvægt af hollændere.

Det interessante ved disse folketællinger er, at de forklarer, hvorfor hollandsk blev det dominerende og officielle sprog på St. Thomas, og hvorfor hollandsk-kreolsk blev det gængse fællessprog for de sorte. Hertil hjalp også den store andel af hollandsk-kreolske kvinder, der blev gift med andre nationaliteter. Deres børn lærte hollandsk og oplærtes i den reformistiske tro. I 1686 var 108 reformerte, 20 lutheranere og 7 katolikker.

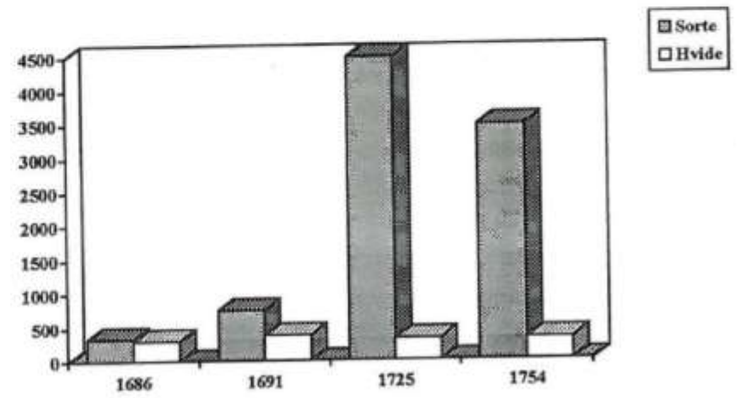
De forskellige religiøse og nationale grupper opbyggede deres egne menigheder. Danskerne havde fra starten en præst på øen. Hollænderne havde deres egen kirke og fik lov til selv at udpege en præst i 1716. I 1701 omtales tilstedeværelsen af en fransk-reformert kirke, hvis præst var død nogle år i forvejen. Den fik 1717 kongeligt kaldsbrev for en fransk præst. I 1699 nævnes en engelsk præst på øen. Katolikkerne måtte dog nøjes med periodiske besøg fra gejstlige på naboøerne. Senere indfandt jøder, kvækere og metodister sig også. Fælles for alle menighederne var, at de i starten var forbeholdt de hvide. Der var ingen missionsvirksomhed, tværtimod var der snarere tale om restriktioner, før de sorte var blevet værdige til at modtage guds ord. Kirkerne, eller nærmere menighederne, fungerede – ud over sit egentlige formål – også som samlingspunkt for de forskellige nationaliteter, og blev derved et element, der opretholdt de nationale skillelinier blandt de hvide.

Slavernes herkomst er mere broget. Der er få oplysninger om, hvor de kom fra, hvilket blandt andet skyldes, at de slaver, der kom i starten sammen med deres europæiske ejere, var fra andre vestindiske øer. På St. Thomas havde de første hollændere og englændere, der kom til øen i 1672, de første slaver med. Deres oprindelse er ukendt, men de var sandsynligvis af forskellig herkomst, da de allerede havde arbejdet som slaver på andre øer, bl.a. Tortola. Senere blev der til øen indkøbt slaver, der kom direkte fra Afrika. Sammensætningen af slaver var meget blandet, da der ikke var foretaget systematiske indkøb. Tilfældighederne spillede ind. F. eks. opbragtes et forlist portugisisk skib med 24 slaver. Senere blev andre slaver stjålet fra øen af kapere.

Befolkningstallet vedblev at stige indtil 1725 (324 hvide, 4490 slaver), som følge af mulighederne for øget vækst. I takt med dette blev den hvide overklasse udbygget, og behøvedes ikke længere at være direkte involveret i plantagearbejdet. Dette resulterede i, at mange plantere søgte ind til Charlotte Amalia for at opsøge selskabslivet der. Byen havde efterhånden udviklet sig til en travl handelsby. Specielt under diverse krige fik handelen opsving, da Danmarks neutralitet sikrede Charlotte Amalia som frihavn. Denne

urbanisering må formodes at have ført ændringer af øens kulturliv med sig for de hvide. Sandsynligvis har det ført nogle europæiske kunstmusikalske traditioner med sig.

Herefter sker der en nedgang, og antallet af plantager falder. I 1754 er der 228 hvide og 3481 slaver (I begge tilfælde er børn ikke medregnet, modsat de første tal). Årsagen hertil kan først og fremmest søges i den almindelige udpining af jorden, som fremmede interessen for at finde noget bedre jord. Det blev muligt, da St. Jan påbegyndtes koloniseringen 25. marts 1718, og da kompagniet købte St. Croix af Franskmændene den 15. juni 1733.



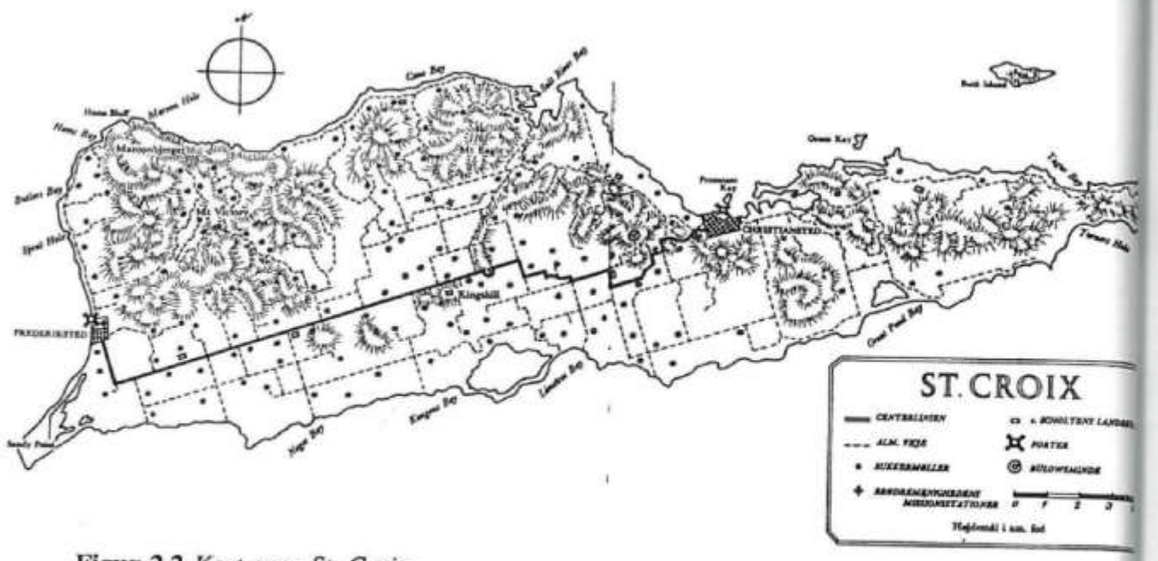
Figur 2.1 *Søjlediagram over befolkningssammensætningen på St. Thomas.*

St. Croix

Da St. Croix blev købt den 15. juni 1733, havde øen været koloniseret af flere skiftende kolonilande, sidst Frankrig. Franskmændene havde dog forladt landet i forbindelse med arvefølgekrigen og var taget til Haiti. Bygninger, plantager og fortet stod delvist bevaret, men alt var groet til.

Lidt geografi

St. Croix var mere velegnet til dyrkning af sukkerrør end St. Thomas. Specielt vestenden, som havde et stort fladt område, var som skabt til plantagedrift. Derfor varede det heller ikke længe, før St. Croix blev den vigtigste ø for produktion af sukkerrør, mens St. Thomas – med hovedstaden Charlotte Amalia i spidsen – mere udviklede sig til et vigtigt handelssted.



Figur 2.2 *Kort over St. Croix.*

Øen fik to byer med de danske navne Christiansted og Frederiksted. Christiansted blev hovedbyen, og havde de væsentligste administrationsbygninger, mens Frederiksted lå tættere på de største plantager og derfor var bedre som udskibningshavn. Samtidig blev Frederiksted også den af de to byer, der bar mest præg af sukkerrørsproduktionen og det daglige liv i plantagerne, mens Christiansted lå lidt for sig selv omgivet af bjerge og kom til at bære mere præg af borgerskabet.

Som det ses på kortet blev øen delt op meget skematisk. Både plantagerne og byerne blev, såvidt det var muligt, bygget op af lige linier og rette vinkler. På kortet ser det meget firkantet ud, men det virker ikke så firkantet, når man er der, da monotonien brydes af de mange bakker.

Befolkningssammensætning

Da danskerne ankom til St. Croix, havde ca. 50 englændere slået sig ned på øen med deres få slaver. Dette var dog sket uden understøttelse fra den britiske trone eller nogen anden regering. De blev lovet tilfredsstillende forhold og underordnede sig dansk overhøjhed. Erfaringerne med St. Jan havde vist, at man risikerede en tilstrømning af folk fra St. Thomas, hvis man lokkede folk til med gunstige skattebetingelser. Det var man ikke interesseret i igen. Derfor blev der lavet restriktioner for plantere på St. Thomas og St. Jan, specielt for at undgå slaveoverførelse.

Der kom der en del nye kræfter på øerne, specielt en del englændere. Dog blev det hollandsk-kreolske sprog overført fra St. Thomas af hollandske plantere og slaver, der

trods restriktionerne kom til St. Croix. Det fik en stor udbredelse, ikke kun som fællessprog for de sorte og anvendt sprog mellem sorte og hvide, men også som talt sprog mellem hvide, der lærte det fra barnsben af de sorte barnepiger. Sproget slog sandsynligvis hurtigt igennem blandt de nye slaver og indvandrere, da det allerede var blevet udviklet på St. Thomas og derfor hurtigt at lære. Oldendorp nævner allerede i 1760'erne, at der var en stor modvilje fra englændernes side mod at bruge det hollandsk-kreolske sprog. De gennemtrumfede derfor det engelske sprog, eller rettere det engelsk-kreolske, overfor deres egne slaver.

I slutningen af 1700-tallet gik det engelske sprog sin sejrsgang, i takt med sprogets almindelige udbredelse som verdenssprog. Og da landskoleordningen i 1839 fastslog, at engelsk skulle være skolesproget, var det ikke et forsøg på at styre sprogudviklingen men en konsekvens af den udvikling, der havde været. Sproget blandt de sorte gik langsomt fra engelsk-kreolsk, til engelsk med en karakteristisk afrikansk accent og en del slang.

Omkring 1850 var englændere og irlændere dominerende på øerne, men der var også en del amerikanere, tyskere og slesvigholstenere. Det virker meget naturligt, at etatsråd P. Hansen skriver, at St. Croix "...er mere engelsk end en dansk koloni."

Vestenden af St. Croix, med Frederiksted som centrum, var det sidste sted, man stoppede med at producere sukker, hvilket medførte, at slavernes traditioner havde bedre betingelser for at overleve her.

De sortes rødder

Som det fremgår af beskrivelsen af St. Thomas, er der ikke noget klart billede af slavernes herkomst. Der arbejdes dog stadigvæk med at spore enkelte familiers rødder til Afrika, hvilket ofte ikke lader sig afklare. Menighedsbrødrene lavede optegnelser om slavernes herkomst, som giver følgende billede:

- Mandinga-, bambara- og kongafolket (Senegal, Gambia, Mali)
- Akan-, ewe- og gafolket (Ghana, Togo, Benin)
- Ibo-, calabar- og mokkofolket (Sydl. Nigeria)
- Bacongofolket (Sydl. del af Congo)
- Loangafolket (kysten nord for Congo).[1]

[1] Bjerregaard, 1991:7 citerer sandsynligvis C.G.A. Oldendorp: *Geschichte der Missionen der evangelischen Brüder auf den Inseln S. Thomas, S. Croix und S. Jan*, Barby 1777. Philipp, 1990:12 henviser til hele fire arkiver på øerne og i USA og til dels til ovenstående Oldendorp og er kommet til samme resultat. Da Philipps opstillingen er betænkelig identisk med Bjerregaards (som gengivet her), må det formodes, at de begge har

Det er ikke mærkeligt, at en plantageejer i 1742 skriver:

> "...der findes og saa mange Nationer og Religioner iblant dem, som der ere Landskaber, Stæder og Orter Baade i America og allerhelst i Africa, hvor fra de fleeste kommer..." (Carstens:83)

Yoroba-folket er ikke nævnt, selv om denne stamme udgjorde en stor del af den cubanske slavebestand, og havde en stor indflydelse på udviklingen dér. Akvamboerne stod i spidsen for oprøret på St. Jan i 1733, men kun få overlevede oprøret. Danmark havde et fort i det nuværende Guinea, og det må formodes, at en del slaver blev hentet herfra, da den danske slavetransport kom i gang for alvor.

Selv om St. Croix slavernes oprindelse er mangfoldig, opstod der efterhånden fælles traditioner. Og da der i midten af 1800-tallet blev hentet slaver fra engelske øer til St. Croix, indgik deres medbragte traditioner, med britiske islæt, snart som en del af øens. Den sammenblanding, der fandt sted, bærer befolkningen stadigvæk præg af i dag.

I dag er der kommet mange nye tilflyttere til øen fra de omkringliggende øer. Blandt andet mange spansktalende, men det ligger uden for denne opgaves ramme.

De sortes forhold under slavetiden

Når man beskæftiger sig med den sorte befolknings forhold, er man nødt til at dele op i forskellige grupper, da deres forhold ikke lader sig beskrive under et. Først og fremmest skal det nævnes, at de hvide udgjorde den ledende elite eller var soldater. Selv om der blev gjort et spædt forsøg på at sende hvide fanger til St. Thomas i starten af koloniseringen, blev det aldrig fuldt op på grund af den høje dødelighed. Dernæst havde de sorte forskellige positioner i samfundet, og en deraf følgende forskellig social status. Det er interessant for opgaven, da der inden for de forskellige grupper har været forskellige traditioner.

To skribenter fra midten af det 18. århundrede, J.L. Carstens og H. West, samt Ingeborg Raunkiær fra det 19. århundrede, kommer ind på denne inddeling. Carstens beskrivelser er baseret på forhold på St. Thomas, men netop på det tidspunkt, hvor der bliver overført slaver til St. Croix. Grupperne kan kort sammenfattes i de tre væsentligste grupper:

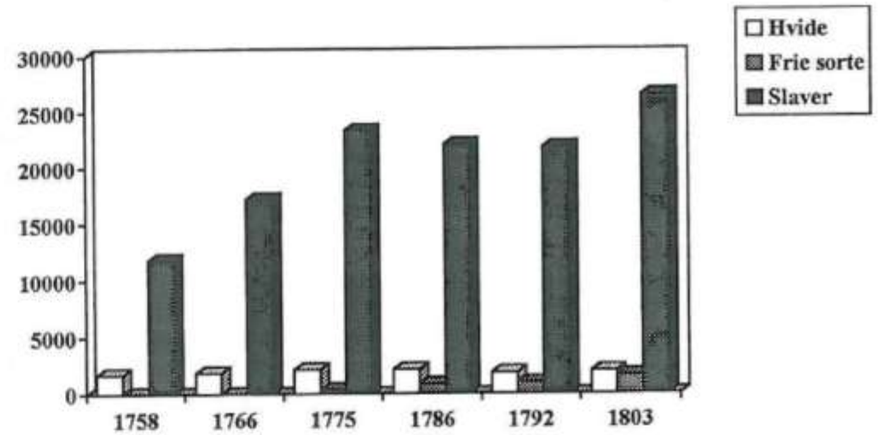
Oldendorp som kilde.

- De frie sorte
- Husslaverne
- Plantageslaverne

De frie sorte

De frie sorte var en konstant voksende gruppe, både antalsmæssigt og set i forhold til den samlede befolkning.

	1758	1766	1775	1786	1792	1803
Hvide	1690	1846	2121	2144	1852	1972
Frie sorte	-	-	368	863	971	1656
Slaver	13497	19043	25873	25102	24663	30155



Figur 2.3 *Søjlediagram over befolkningssammensætningen på St. Croix.*

Ved 1830'rnes begyndelse udgjorde de frie sorte ca. en femtedel af den samlede befolkning (Horneby, 1980:246). Væksten i denne befolkningsgruppe skyldtes både, at slaverne havde mulighed for at blive løskøbt eller frigivet, samt at plantageejerne havde slaver som elskerinder. Deres afkom fik som regel deres frihed. Carstens beskriver det på følgende måde.

> "Fri-Slaverne ere mæeste parten Mallater [mulatter], hvilke gemeenlig faar deris Frihed ved deris Herris eller Frues Dødelige afgang, saasom dend effter-levende icke ret vel kand fordrage dennem, fordj de ere Auflede ved Ægte-fældens formiskelse og Beblandelse med fremmede." (:79)

Den frie befolknings børn var også frie. Men på trods af deres frihed kunne det i mange perioder være usikkert at forlade øerne, da man risikerede at blive taget til slave et andet sted.

Denne gruppe overtog mange af de hvide idealer. De blev kristne og efterlignede europæiske skikke. Blandt andet efterlignede de bestemte talemåder og klædte sig i europæisk tøj. Lige meget, om de gjorde det overdrevent eller ej, havde det tydeligvist en komisk virkning på de hvide.

De frie ernærede sig ved mange ting. West skriver at de "...af mangel på andet, gribe til at være barberere, haarskærere, musikanter eller andet saadant...". Der er dog nogle dygtige håndværkere iblandt dem, men i det store hele er konklusionen: "...deres Frihed bliver ulykkelig for dem selv og ulykkelig for selskabet, hvori de leve." (1793:35) Håndværk, syning, vaskeri m.m., hører ifølge Carstens også til deres muligheder. Der er dog også mulighed for at tage hyre som "husslave".

Husslaverne

Husslaverne var som regel vokset op på øen, og havde derfor en god indsigt i øens forhold og sprog. Deres arbejde bestod, ifølge West, i at hente kød, fisk og grøntsager på torvet. Lave mad, holde huset rent og dække bord. Antallet af husslaver varierede fra 16–24 på de største plantager, men det normale var 4–6. En husslave kunne også være en frislave/frimand, der havde taget hyre, de er dog – ifølge Carstens – ikke så tro som de andre, da de ikke frygter afstraffelse. Husslaverne var mere dannede end markslaverne, og har en nær omgang med de hvide. Derfor var det som regel også fra denne gruppe, de frie sorte blev rekrutteret. Carstens beskriver det på følgende måde:

> "...men naar dem gives den mindste Lejlighed, saa forsømmer de sig icke med Miiner, Gebærder, og tienniste at faa en Gemeen Omgiengelse, hvilcket har forført de fleste af voris Europæiske Unge Mand–Kiøn til at have en Gemeen Legemlig omgiengelse med dennem." (:81–82)

Det må formodes, at en slave kunne forbedre sin situation for sig selv og sin familie, ved at have et seksuelt forhold til plantageejeren.

Plantageslaverne

Plantageslaverne var som regel importeret fra andre amerikanske lande eller som oftest Afrika. De kaldtes for busaler. Der er flere forklaringer på dette ords oprindelse. Carstens, har to forslag: En afrikansk betegnelse for fremmed (:83), eller efter græsk bus, der betyder fæ eller fjols (:101). Deres afrikanske herkomst har de tæt på sig og

dermed også traditioner, som ligger tæt på deres afrikanske rødder. I de tidlige dage gik plantageslaverne gerne nøgne rundt mellem sukkerrørerne og beherskede ikke det lokale sprog til fulde. Skellet til husslaverne var klart, men fra denne gruppe kunne enkelte – vel især dem, som blev født på øen – avancere til husslaver.

Deres religion bar i starten præg af deres afrikanske rødder. Kristendommen bredte sig først senere i denne gruppe. Følgende citat giver et godt indtryk af deres overtro:

> "Eendel af dem har hemmelig deris Afguderie J adskillige Menniskers Og dyrs skikkelser, som de ere meest til gedane [hengiven], for hvilke de giør Røgelse af Vellugtende træ, men dette skeer hemmelig, thj hvis det bliver Aabenbaret og deres Mæster kommer der effter, saa bliver de straffede derfore. Somme tilbeder Soel, Maaned, Stierner, Iorden og Lynd–Ild etc. Ia, der ere de, som har en Gud for hver dag, thj hvad som de først møder, Og forekommer om Morgenen, Endten det er da Mennisker, Fugle, Slanger, Træer, det tilbeder de dend dag igiennem, setter Mad hen i potter for dem, og tilkaster hver sit stycke, at de icke skal skade dem; Der ere og de jblandt dem, som icke Egentlig kiendes af nogen Guds eller Afguds tienniste, og saaleedes uden Religion." (Carstens:83)

Som vi senere vil se, er der ikke nogen detaljerede beretninger eller overleverede traditioner, som kan beskrive den rituelle musik, som der nødvendigvis må have været i forbindelse med deres tro.

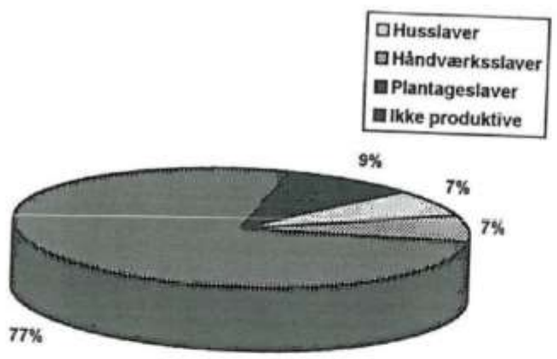
Carstens beskriver på en lidt satirisk måde, hvordan slaverne tilbeder alt, hvad de møder på deres vej. Slaverne dyrkede tilsyneladende stadigvæk deres såkaldte primitive religion. Når de tilbad forskellige ting eller dyr, var det et udtryk for, at de havde en animistisk religion. I den traditionelle afrikanske religion får forfædrene efterhånden en status som guder. Med tiden bliver de enkelte guder knyttet til et naturfænomen, dyr eller ting m.v., og bliver et med dette. Slaverne tilbad altså ikke bare forskellige genstande, men også den gud, der besjælede genstanden. Når slaverne tilbad flere forskellige ting eller genstande, var det ikke et udtryk for, at de ingen gud havde. Tværtimod var det et udtryk for, at de havde en polyteistisk religion.

Carstens skriver, at nogle af dem er uden gud eller afgud. Nu kan det være svært for os at vurdere, hvad der ligger til grund for hans udsagn. Men det virker usandsynligt, at nogle af slaverne ligefrem skulle være ateister. Det fænomen eksisterede ikke i den del af Afrika, slaverne kom fra. Og hvorfor skulle de pludselig få den overbevisning.

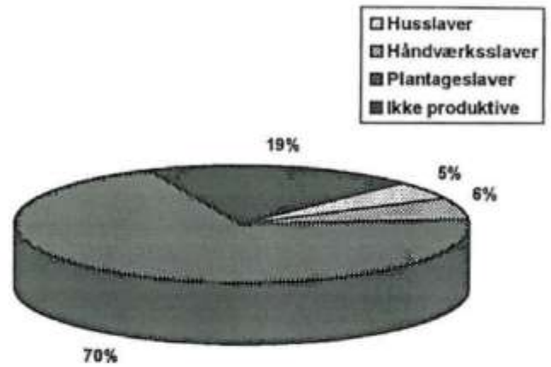
Andre grupper

En udvidet inddeling kan indbefatte yderligere 3 grupper: Pakhusslaverne, håndværksslaverne og maronslaverne (de bortløbende). Pakhusslaverne var købmændenes slaver, men udgjorde kun en lille gruppe og blev normalt regnet for bedre stillede husslaver. På plantagerne uddannede man nogle af slaverne til at varetage bestemte funktioner, og de var derfor uundværlige og meget værd. De arbejdede nødvendigvis ikke kun på plantagen, men kunne blive sat til at arbejde for andre og derved tjene penge til deres ejere. I denne gruppe hører *bombaen* også hjemme. Han var en privilegeret slave, der fungerede som opsynsmand.

Når en slave flygtede fra plantagen, sagde man, at han løb maron, efter det spanske udtryk cimarón (vild, forvildet) (Bro-Jørgensen, 1953:52). Dette skete med jævne mellemrum, når en slave pludselig fik nok. To skridt ind imellem de høje sukkerrør, og man var usynlig. De holdt som regel til i de nordvestlige bjerge, hvor der jævnligt blev arrangeret jagter på dem. De levede af skoven, stjal eller kunne endda få hyre på en fjern plantage, som manglede arbejdskraft. Men ofte vendte de også frivilligt hjem, hvilket tyder på, at det var en hård og ensom tilværelse, og at der aldrig opstod egentlige maronsamfund. Alt efter hvilken periode, der tales om, forsøgte slaverne også at flygte til Puerto Rico eller Tortola. På Puerto Rico kunne de få deres frihed efter et år, hvis de blev kristne. På de engelske Jomfruøer (bl.a. Tortola) blev slaverne frigivet, før de blev frigivet på de danske øer.



Figur 2.4 *Cirkeldiagram over slavebefolkningens opdeling år 1804 (hele Dansk Vestindien).*



Figur 2.5 *Cirkeldiagram over slavebefolkningens opdeling år 1846 (hele Dansk Vestindien).*

Den danske mission

Fra dansk side havde man klogeligt undladt at håndhæve det i Danmark strenge statskirkeprincip, og tilladt fri religionsudøvelse. Der blev sendt danske præster til øerne lige fra starten. Disse har dog ikke haft nogen indflydelse af betydning, først og fremmest da det som oftest drejede sig om mere eller mindre udstødte præster, forstået på den måde, at de ofte havde gode grunde til at komme væk fra Danmark, og derfor ikke var særligt motiverede for arbejdet. Dernæst var der ingen kontinuitet i arbejdet, da klimaet og andre dårlige forhold ofte medførte en meget tidlig død. Og det kunne tage adskillige måneder at få en besked igennem til København om, at man ønskede en ny præst. Den nok mest afgørende faktor var, at disse præster ikke tog afsted med mission for øje, hvilket betød, at de udelukkende skulle se til de hvide og i forvejen kristne indbyggere.

Først i 1755 udsendtes egentlige missionærer af missionskollegiet. De fleste af disse fik dog ikke udrettet noget stort, da det ligeledes ofte var mennesker, der havde gode grunde til at forlade Danmark. Desuden slog de sig ned i byerne og nåede aldrig ud til plantagerne. I fortalen til kreolsk testamente 1781 bliver dette forhold forklaret.

> "...men i mangel af vaaninger [huse] paa plantagerne, som endnu savnes for lærerne til bopæl og skolehuse, hvortil kom endnu den omstændighed, at vejenes vanskelighed paa disse bjerge og klippeagtige øer saavel som det udmattende hede klima forbød forommeldte lærere i den del at træde i de første apostles fodspor". (Bro-Jørgensen, 1953:277)

Vibæk mener at kunne læse ud af denne sætning, at der var udstedt et decideret forbud mod at tage ud til plantagerne, men der siges kun, at de dårlige forhold i sig selv udgjorde forbudet. Missionsvirksomheden indstilledes i 1799, og overlod det dermed til Brødremenigheden at missionere blandt slaverne.

Den eneste, der formåede at gøre sig gældende, var J.C. Kingo. Han holdt ud i 26 år på de Dansk Vestindiske Øer under kummerlige forhold. En del af hans arbejde var udarbejdelsen af salmer på kreolsk, hvilket vil blive gennemgået i et senere afsnit.

Brødremenigheden

Dette afsnit har som formål, at indkredse den tyske brødremenigheds rolle på øen. Afsnittet bygger på Bro-Jørgensen m.fl. *Vore Gamle Tropekolonier*, Lawaetz doktordisputats *Brødremenighedens mission i Dansk-Vestindien* og Preben Ramløvs *Brødrene og slaverne*.

Da St. Croix blev købt i 1733, var den første missionær fra brødremenigheden allerede dukket op på St. Thomas året forinden, og det viste sig, at de fik langt større succes og betydning end de danske missionærer. For at forstå menighedsbrødrenes adfærd og betydning, er man nødt til at kende til deres baggrund. Dette afsnit har til formål at danne dette overblik, men vil samtidig komme ind på hvilken betydning, det fik helt konkret for akkulturationen på St. Croix.

Brødremenigheden, der både består af brødre og søstre, blev grundlagt af en grev Zinzendorf og havde til huse på hans ejendom i Herrnhut. Deraf også navnet *herrnhuter* om disse missionærer. Missionen var en vigtig del af organisationens aktivitet. De kom vidt omkring, til Grønland, Indien og Vestindien m.m. Bevægelsens ideologi var udarbejdet af Zinzendorf selv og var baseret på hans egne fortolkninger af det gamle og nye testamente. Dette medførte, at bevægelsen adskilte sig indholdsmæssigt fra de gængse retninger både indholdsmæssigt og organisatorisk.

Zinzendorf havde udarbejdet følgende retningslinier for bevægelsen, på grundlag af bibelens ord. Brødrene skulle uddanne sig som håndværkere, for på den måde at komme i kontakt med den befolkning, de skulle omvende. I starten blev det sagt, at de skulle være hvide slaver blandt de sorte slaver, for på den måde at nå ind til dem. Brødrene gennemgik en faglig uddannelse for at kunne begå sig og selv tjene penge til deres ydmyge ophold. Dette stemte helt i overensstemmelse med Zinzendorf's ideer om, at missionærerne af alt skulle have troen. Lærdom var ikke nødvendigt. Tværtimod kunne

dette føre meget dårligt med sig. Desuden skulle brødrene leve et spartansk liv, der passede sig for deres stand, men samtidigt acceptere, at andre indrettede sig på en måde, der passede sig til deres stand.

De udsendte missionærer blev aldrig slaver, da planterne ikke var interesseret i at give dem samme status som de sorte, da dette ville undergrave respekten for de hvide. Det hændte dog, at brødrene blev ansat som opsynsmænd eller lavede håndværk, der ellers var forbeholdt de dyreste og bedste slaver.

Ellers blev deres adfærd og holdninger præget af bibelske fortolkninger, der mentes at kunne overføres på forholdene på øerne. Disse fortolkninger gav, ironisk nok, grundlaget for en kraftigt forøget vækst i akkulturationen. Ønsket om at kristne de sorte var nyt på de danske øer. Der havde været enkelte tilfælde, hvor slaver blev døbt allerede 23 år før, brødremenigheden kom til øerne, men Lawaetz gør i sin disputats meget ud af, at der ikke var tale om egentlig mission, men om at udvise gunst mod enkelte slaver (:21). Brødrene mødte kraftig modstand hos planterne, med undtagelse af en enkelt, der støttede foretagendet, nemlig den tidligere omtalte Carstens. Modstanden kom bl.a. til udtryk i fysisk afstraffelse af slaver, der tilsluttede sig brødremenigheden. Udgangspunktet var, at "fortrolig omgang" mellem sorte og hvide ikke ville føre noget godt med sig. Denne konflikt giver et godt billede af, at der på dette tidspunkt var en skarp adskillelse mellem de sorte og hvide.

Hvor planterne før i tiden stor set havde ladet de sorte leve på egne præmisser, og dermed beholde den blandingskultur, der opstod som resultat af sammenføringen af forskelligt stammetilhørsforhold, gik brødremenigheden i gang med en omfattende bearbejdelse af deres værdinormer.

Brødrene prøvede først og fremmest på at ændre deres tøjvaner. Eller nærmere mangel på samme. Ofte gik slaverne rundt uden tøj, hvilket var usædeligt for brødrene. Dernæst skulle den udbredte polygami afskaffes. Mange mandlige slaver havde flere koner. Dette var selvfølgelig totalt uacceptabelt for brødrene, men samtidig var det utopisk at kunne afskaffe det med et slag. Og et forsøg på dette kunne skræmme folk fra at blive kristne. De lagde derfor en langsigtet strategi, der i sidste ende ville afskaffe polygamien. En slave, der havde flere koner, kunne godt blive døbt, men måtte herefter ikke få flere koner. Deres afkom ville selvfølgelig blive døbt som små, og derfor aldrig få lov til at gifte sig med mere end en.

De sorte fik ikke lov til at blive døbt med det samme. Dåben blev gjort til noget særligt (massedåb var ikke "in" i bevægelsen), og man opnåede derved at give det indtryk, at

det var attraktivt at blive døbt. Men selv efter dåben kunne der opstå situationer, som viste, at overtroen – som den blev kaldt – fra Afrika, stadig hang ved. Eksempelvis blev vandet fra døbefonten drukket; kirkelige symboler blev brugt som talisman etc.

Denne overtro havde navnet *obeah* og minder i sin udformning meget om det, vi forstår ved voodoo i dag. Voodoo er oprindeligt navnet på den haitianske overtro. Disse traditioner har rod i de afrikanske religioner. I obeah optræder et udtryk som *jumbi*, der svarer til voodoo'ens zombie. Der har været studier af voodoo'en, men obeah'en er aldrig blevet undersøgt. Ifølge Lawaetz "har [den] holdt sig helt op til vore Dage"(:246), hvilket vil sige omkring 1900. Ramløv beretter om en oplevelse i 1963, hvor stemningen blandt de ansatte i et varehus var "forunderlig". Han spurgte direktøren, hvad der var galt, og fik svaret: "Obeah! lad som ingenting!"(:105) Lawaetz skriver, at det er vanskeligt at komme til bunds i obeah'ens væsen, da de sorte med stor omhu holder den skjult for de hvide. Dette medførte undertiden, at hele plantager var ved at komme i oprør, uden at man kunne finde årsagen dertil. Årsagen var interne obeahstridigheder, men det fik de hvide selvfølgelig ikke at vide, da hekserier, jævnfør Høst, var forbudt. I dag ser mange med overbærenhed på de tidligere tiders obeahdyrkelse og mindes det mest som noget, man engang brugte til at true hinanden med. En ældre indfødt udtrykte det på følgende måde: "Det har vi ikke brug for mere. Nu skyder vi hinanden i stedet for!". Narkokriminaliteten er blusset op på øen, med mange drab til følge.

Menighedsbrødrene accepterede slaveriet og kunne endda begrunde total lydighed ved hjælp af bibelen. Religionshistorikerne, Lawaetz og Ramløv, begrunder dette som nødvendigt for overhovedet at kunne få tilladelse til at missionere på øerne og fremhæver, at egentlig var man imod slaveriet. På trods af planternes store modstand i starten viste det sig, at de kristne slaver blev de mest arbejdsomme og mest fredelige, hvilket planterne ikke kunne undgå at bemærke, hvorfor de efterhånden ændrede modstanden til decideret støtte, f.eks. i form af lommepenge i forbindelse med bønnemøder. Dette på trods af, at brødrene var imod planternes grove afstraffelser. De kristne slaver havde pligt til at melde oprørsplaner eller lignende til brødrene, der straks videregav disse oplysninger til planterne. Det var jo imod guds ord. På denne måde fik brødrene placeret sig selv mellem slaverne og planterne som en stabiliserende faktor.

Omkring år 1800 var halvdelen af slaverne blevet døbt. Brødremenighedens indflydelse fortsatte med fornyet styrke i forbindelse med skolereformen i 1839, hvor de fik lov til at forestå undervisningen. Undervisningen foregik på engelsk. Det må formodes, at det her er lykkedes at indpode flere europæiske værdier i slaverne og senere de frie sorte børn.

Andre trosretninger

Missionsarbejdet gjorde, at de fleste sorte var døbt i midten af 1800-tallet. Men den danske mission og menighedsbrødrene forblev ikke de sortes eneste mulighed for at blive tilknyttet et trossamfund. Den brogede hvide befolkning havde ligeså mange forskellige trosretninger, som det i løbet af 1800-tallet blev muligt for de sorte at tilslutte sig. En opgørelse fra 1834–38 viser følgende sammensætning[2]:

	Frie	Slaver
Lutheraner	2120	1904
Herrnhuter	276	6244
Anglikansk	3363	3111
Kvæker	1	–
Katolsk	916	6433
Jøder	42	–
Ikke døbte 87	184	

Tallene viser, at menighedsbrødrene stadigvæk havde godt fat i den dårligst stillede del af den sorte befolkning, men også at katolikkerne har fået en del medlemmer, hvilket hovedsageligt må skyldes den irske andel af befolkningen. Formentlig har der inden for slavebefolkningen været en tendens til at plantageslaverne i højere grad var tilknyttet menighedsbrødrene end husslaverne.

Figur 2.6 *Kirkeligt møde år 1900. De fleste sorte var kristne i midten af 1800-årene.*

[2] Fra *Danish West Indies. Governor-General (von Scholten, P.C.F.) Report, 1834–1838.* Manuskript på Enid M. Baa Public Library, St. Thomas.

Frigivelsen

Allerede i 1803 satte Danmark, som det første land en stopper for slavehandelen. Der er en enighed blandt de fleste historikere om, at denne beslutning snarere skyldtes økonomiske, end moralske overvejelser. Slavehandelen gav kun dårlige indtægter, så der kunne være en ide i at vedligeholde befolkningstallet uden tilførelse af slaver udefra. For at tilskynde plantageejerne til at tage sig bedre af slavebefolkningen og især børnene, og dermed gøre noget ved den meget store dødelighed, ville man indføre et forbud mod al videre tilførelse af slaver udefra. For at sikre sig, at det ville gå som forventet, lod man 10 år før stoppet, en forøget slavetilførelse finde sted, med specielle skattebegunstigelser for kvinders vedkommende.

Dette forbud mod slavehandelen bliver tit forvekslet med, at Danmark var de første til at forbyde slaveriet. Dette er ikke tilfældet. England forbød som de første slaveriet på alle deres øer i 1834, og dermed også de engelske Jomfruøer, som lå inden for synsvidde af St. Thomas og St. John. Fra St. John kunne man ligefrem prøve at tage chancen, ved at svømme over det hajfyldte farvand til Tortola. Situationen var uholdbar og utilfredsheden stor blandt slaverne på St. Croix, som var blevet hovedøen for Dansk Vestindien. Sagen var kompliceret, for en frigivelse ville betyde store kompensationer til plantageejerne for deres tab. Kongen, Christian den 8., frigav delvist slaverne i 1847 efter pres fra øernes Generalguvernør Peter Von Scholten. Frigivelsen gjaldt kun nyfødte børn, og først resten af befolkningen 12 år senere.

Det fik slaverne til at tage sagen i deres egen hånd. Forholdet mellem slaverne og Peter von Scholten var godt. Og det var nok dette, som i sidste ende var årsagen til, at Peter von Scholten egenhændigt frigav slaverne for at undgå uroligheder, i stedet for at sætte hårdt mod hårdt. Til gengæld betød det hans eget farvel til øerne.

Frigivelse ændrede dog ikke betydeligt på forholdene på øen. I stedet for blev slaverne påtvunget en slags stavnsbånd, hvor de skulle være tilknyttet en plantage og kun måtte skifte arbejdsplads på ét bestemt tidspunkt af året. Dette betød, at der stadig var nogle klare skel imellem de enkelte grupper. Og det var også dette, som i sidste ende førte til den langt mere dramatiske arbejderopstand i 1878. Denne gang blev oprøret slået ned med hård hånd. Efterfølgende indledte man nogle halvhjertede undersøgelser, der skulle forbedre forholdene. Men allerede på dette tidspunkt var ideen om at sælge øerne til USA dukket op, og der var ikke den store vilje til at ofre penge på reformer. Øerne blev solgt i 1917.

Figur 2.7 *Arbejdere i sukkerørsplantagerne. Plantagedriften fortsatte på St. Croix frem til midten af 1900-tallet.*

Tidstavle

- 1733 Køb af St. Croix
- 1804 Slavehandelen stopper
- 1848 Slaveriet ophæves
- 1878 Arbejderopstand
- 1917 Salg af St. Croix

Opsamling

St. Croix blev købt af det Dansk Vestindiske Kompagni i 1733 i næsten ubeboet tilstand. Øen egnede sig bedre end de tidligere erhvervede øer til plantagedrift, især den flade vestende. Øen blev koloniseret af mange engelsktalende, mens dansksprogede ejere kun udgjorde en minoritet. Slaverne medbragte det hollandsk-kreolske sprog fra St. Thomas, der dog i sidste ende måtte bukke under for den engelske dominans.

Slaverne kom direkte fra det vestlige Afrika eller fra andre caribiske øer. De kom med meget forskellige baggrunde, men udviklede efterhånden en mere homogen befolkning, sprogligt og kulturelt, selv om der var en stadig indvandring, også efter slaveriets ophævelse i 1848. Men da var der ikke tale om indvandring direkte fra Afrika, men

hovedsageligt fra andre caribiske øer.

De sorte var opdelt i tre meget afgrænsede grupper: Plantageslaver, husslaver og de frie. De bedrestillede sorte overtog en del af de hvides idealer med hensyn til påklædning, religion etc., mens plantageslaverne stod meget tættere på det afrikanske udgangspunkt.

Da øen blev købt i 1733, var missionærer fra menighedsbrødrene allerede begyndt at missionere på de Dansk Vestindiske Øer året forinden. Indtil da havde slaverne hovedsageligt fået lov til at passe sig selv. Missionærerne indledte en storstilet bearbejdning af slavernes normer; især plantageslavernes, der sammen med den almindelige udvikling var med til at udglatte skellene imellem de enkelte grupper.

Igennem 1800-tallet fortsatte den sorte befolkning med at være opdelt. Gruppen af frie slaver var dog konstant voksende. Denne opdeling fortsatte også efter frigivelsen.

3. Den sorte befolknings musikaktivitet

Når man vil undersøge de sortes musik i de tidligste perioder, uden at konkludere ud fra, hvad der forefindes i dag, er man henvist til at lede efter fragmenter i diverse beskrivelser, hvoraf ingen har haft det som sit egentlige formål at beskrive musikfænomener. Det kan være en langsommelig proces at foretage denne gennemgang, men det er dog muligt at finde enkelte guldkorn, der enten beskriver musiksituationer meget konkret eller de mere generelle forhold, som den udviklede sig under. Denne type gennemgang er en af de muligheder, man kan tage i brug for at indkredse, hvorledes udviklingen er forløbet.

Forhold på St. Thomas før køb af St. Croix

Som tidligere omtalt er St. Thomas' historie også St. Croix' historie, da slaver herfra blev overført til St. Croix. Derfor dette afsnit om St. Thomas.

Den første gang, man støder på tegn om musikaktivitet, er i forbindelse med et forbud, der udstedes på St. Thomas. På en plakat fra 1733, der angiver straffen for forskellige lovovertrædelser, står der som plakatens punkt 16:

> "Al Dans, Fest, Spil og deslige, skal være Negrene aldeles forbudet, med mindre det sker med deres Mesters eller Mester-Knægts Samtykke og i deres nærværelse." (Høst, 1791:87)

Et forbud udstedes kun for at ændre allerede eksisterende forhold. Derfor indicerer forbudet at dans, fest og musikudøvelse er et eksisterende fænomen, og at det ønskes afskaffet. Netop dette forbud skal sandsynligvis ses i forhold til, at der i 1733 var et slaveoprør på St. John, hvor soldaterne blev overmandet, og slaverne holdt stand i 6 måneder. Frygten for slaveoprør var da på sit højeste på St. Thomas, og folk var bange for, at de sortes trommespil om natten var en slags krigsdanse, hvor man udsendte hemmelige budskaber med trommerne.

J.L. Carstens' beskrivelser

Blandt de tidligste kendte tegn på musikudøvelser hører også J.L. Carstens beretning fra ca. 1742, som sandsynligvis er skrevet i Danmark. Der indgår begivenheder fra 1732 til 1739. (Forord af Herluf Nielsen, 1981 udgivelse) og beskrivelser indkredser nærmere,

hvilke musikaktiviteter, der fandt sted i denne periode på St. Thomas. St. Croix bliver købt i denne periode, men bliver ikke nævnt i beskrivelsen.

Manuskriptet indeholder ganske få vidnesbyrd på, at det er Carstens selv, der har skrevet det. Altså er det ikke gjort for selvfremhævelsens skyld. Der er ingen kilder, der peger på, at beskrivelsen skulle være blevet lavet på opfordring fra kongen eller nogen anden. Den blev først trykt i 1981.

Der er medtaget en del citater, faktisk drejer det sig om samtlige afsnit, der direkte berører brugen af musik og dans i forbindelse med fest eller religiøse ritualer. Carstens' egne beskrivelser er så tidstypiske, og synliggør i sig selv på bedste måde det kultursammenstød, der fandt sted.

Carstens' har flere steder i sit manuskript, beskæftiget sig med slavernes måde at holde bryllupper, begravelser og fest på i al almindelighed. Desuden er der et tilfælde, hvor slaverne er sat til at betjene europæiske instrumenter. Derimod er der meget lidt om de hvides kulturliv i hans beskrivelse. Carstens' får ordet, for at give en beskrivelse af hvordan slaverne fejrede bryllup efter, de har spist og bespist plantageejerne i overflod:

> "...derpaa Begynder alle at raabe og skriige samt Klappe med Hænderne, siden giør de sig Lystige og glade med adskillig Spiisning og Tractament med Spiil og Leeg Med Dansen den gandske Natt igiennem [...] Der Spillis og på Instrumenter, Hvilcke ere Asen-Kiefter [æselkæber] med Hæste-Haars Strænger paa, hvilcke ere behengde runden omkring med adskillig Guule, Røede, Blaae Silke Baand og adskillige smaa piber eller fløjter og Tut Tu Hornene [Se billede]. Deris Dantze er indtet andet end 2 og 2 staar Lige tæt op imod hinanden, hopper og springer, og siden alle sammen i en Recke, holdende fast ved hinanden at Løbe omkring. Deris sang, som de bruger ved deris Lystigheder, er indtet andet, end som nu en gandske Sagte og nu en Høj Skrigende nynen og trallen, hvor i mellem de udmumler nogle ord, som ingen kand forstaa, og i denne deris sang og Dandtz nikker de med Hovederne og stamper med fødderne, og siden giør adskillige Krumspring, Katte-spadtzer og Figurer med heele Legemet imod hin anden med nejen, Bucken og Skraben..." (1981:96)

Figur 3.1 *En tegning af en tuttu. Den blev lavet ved at hugge den spidse ende af en stor konkylie og brugtes som signalhorn på plantagerne og bruges i dag af fiskehandlere.*

Ja, man kan lige frem se den hovedrystende Carstens' foran sig, der både er overbærende og lidt forarget. Men under overfladen lurer angsten for det ukendte; for det han ikke helt forstår, for hele denne udladning af energi. Han sammenligner denne begivenhed med begravelsesceremonierne. Underforstået, at man heller ikke forstår deres opførelse her:

> "...da Løber de Langs op og ned af gaderne, river sig i Haaret, raaber, Hyler og skriiger Lige som usindige Mennisker, og med en sagte og vee klagelig Røst giver til kiende, at dend og dend Blancke Mæster er død, men naar nogen af deris egne ypperste og Agtbareste er død, da Løber de runden omkring i Negerrierne hos dem selv og hyler med Uskickelige gebærder, river sig i Haaret og med skrækken Hylen og raaben beklager dend døde..." (:96)

De første reaktioner har til formål at give meddelelsen om dødsfaldet videre. Slaverne bryder spontant ud i samme ritual, lige meget om det er en hvid eller sort, der er død. I begge tilfælde løber de rundt blandt dem, som dødsfaldet kan interessere mest. Når det drejer sig om en af deres egne, samles man for at bære liget ud. Her skriver Carstens':

> "...og imidlertiid Bliver der siunget over dend Døde adskillige Klage-viiser af de smaa Børn, imidlertiid giør de gamle sig Lystige og Glade." (:97)

Når selve begravelsen for den døde sorte skal finde sted, bliver denne båret rundt i kisten:

> "...siden slaar de Kiisten til og Bærer ham saa runden omkring ad Gaderne i Negerrierne paa deris Axeler, men maa icke komme i de Blankis Gader, siden følger alle de andre med, som raaber, nynner, hyler og siunger uforstaaelige Klage-viiser. Naar de da har føert Liiget omkring i alle deris Gader, saa Bær de det ind igien i hans Eget Huus, hvor de midt paa Gulved har graved en Grav og der i ned setter ham med Sørgelig Siungen og nynnen." (:97)

Dog får plantageslaverne og fremmede en lidt anden behandling:

> "Men Bussallerne eller fremlingerne, naar de døer, da Bliver de fast bundne paa et Bræt og slæbes saa ned i Bayerne, hvor de bliver kast i Siøen, Fiskene til deel og føede." (:97)

Forklaringen på denne forskelsbehandling kan søges i den simple omstændighed, at disse sorte ikke har noget hus at blive begravet i.

Som før nævnt har Carstens næsten ikke nogen beskrivelse af de hvides kulturliv. Her kommer han dog ind på, at kompagniets kasserer har et stort antal slaver, og ønsker at blive underholdt af dem:

> "...Hand holder en Houv Instrumentister af sine slaver, der i 2de Partier i deris Orden paa begge sider af hans Huus uden for Sove-Gemacket paa deris Fioliner, Hoboyer, Trompetter, Walthorne og adskillige andre slags Blæsende Instrumenter, maae Spille og Blæse, om Morgenen Een time, førend hand opstaar, og ligeleedes Een time om Aftenen ved Sænge tiid, Om Middagen maae de Spille og Blæse ham både til og fra Taffels, saa vel som under Taffels Holdelse må de lidelig Spille." (:106-107)

Kassereren er ikke selv aktiv, det er udelukkende slaverne, der tager del i musikken. Denne observation er meget interessant, hvis den da er rigtig. Carstens får nærmest givet et billede af en kasserer, der fører et liv som en konge. Som planter har han sandsynligvis ofte været i karambolage med kompagniets folk og kan derfor have en interesse i at nedgøre dem. Specielt vil det se godt ud, hvis man kan få nedgjort lige netop kassereren. Så måske har der ikke været tale om en så voldsom musiceren, som Carstens giver udtryk for. Under beskrivelsen af klimaet og den dårlige luft giver Carstens i øvrigt udtryk for, hvor svært det kan være at vedligeholde instrumenterne ordentligt. Han skriver:

> "...vil mand tage en Landseet eller noget andet Blanck og Polleret Jnstrument af sit Foudderral, og holde dend Lidet i fri-Lufft, strax skal dend over alt med Ruste plætter blive saa angreben, at der icke kand Aarelades med dend." (:128)

Men der er begivenheder, hvor de hvide selv tager del. De hvides nytårsfest, der ifølge Carstens er den eneste festlighed de holder, fejres af sorte og hvide sammen:

> "De Blancke Indvaanere holder ickuns en almindelig Lystighed om Aaret, som Begyndes om Aften paa dend sidste Dag af Aaret og varer indtil Nyt-Aars dags aften, i hvilcken tiid baade de i stæderne og paa Landet Boende tager hver sine Slaver til sig, som de med Overflødige stærke Drancke Tracterer, og naar da Baade Mæsterne og Slaverne ere Blefne vel Ruusende tilsammen, saa besøger den eene Mæster dend anden tillige med sine Slaver, som maa gaa baade for og bag effter Mæsteren med at spiile paa de foranførte Asen-Kiefte, paa andre strænge-Leeg og blæse i Tut Tu Hornene og andre adskillige fløjter af Røer, imidlertiid Skydes der Lidelig baade med skaat og stoert geskytz, der Kastis med Lufft og Vand Sværmer baade paa Mennisker, paa Kreaturet, paa Huuse og i Vandet, saa at heele Landet dend gandske Natt igiennem siunes at staa i Lysende-Lue, hvormed de ej allene opbrænder Klæderne paa sig men end og saaleedis tilreeder og beskadiger hinanden paa Legem og Lemmer, at mange derover maa sette Lived til. Vel har alle af Gouverneurerne ved strænge paabudne straffe vil det hemme denne saa kaldet almindelig Barbariske Lystighed, som rettere burde kaldes en Tragædie, men de har ej kundet opnaaed deris Øjemed i at faa dend afskeffet, hvorfore de og har Maatt Ladet dem forblive ved deris gamle Sædvane, indtil de om sider selv bliver mætte af slig Lystighed." (:152-153)

Der er mange interessante aspekter i Carstens' beskrivelse. De ting, der ikke er med i beskrivelsen, er også interessante. Her tænker jeg først og fremmest på, at trommer hverken er nævnt i bryllupsfesten, begravelsen eller nytårsfesten. Dette kan skyldes forbudet mod at spille på trommer. Som det viser sig under afsnittet om Herrnhuterne, fortsatte slaverne med at spille på tromme og feste, når der ikke var nogle hvide i nærheden, dog var det forbundet med en del besvær, da man hele tiden skulle holde øje med, at der ikke kom nogle og opdagede, hvem der brød forbudet. Efter som Carstens selv, eller andre hvide, har været tilstede ved disse fester – ellers kunne de ikke beskrives – har de sorte været nødt til at moderere deres musikalske udtryk ved at undgå at bruge trommer. Carstens fortæller, at de klapper i hænderne, og dette er helt sikkert for at beholde den puls, trommerne skulle markere. Dermed ikke sagt, at det var nyt for dem at klappe i hænderne. Dette bliver også brugt i traditionel afrikansk musik. Til gengæld må man formode, at lysten til at bruge andre instrumenter stiger, når man ikke må bruge trommerne. Disse er jo fundamentale i vestafrikansk musik.

De instrumenter, der bliver brugt af slaverne optræder også i nytårsfesten. Vi ser altså her et eksempel på, at de hvide benytter sig af de sortes musiktraditioner til at festliggøre dagen. Og de lader ligefrem de sorte feste med, således at nytårsaften bliver en festdag for alle.

Det samme mønster, sammenblanding af traditioner, ser vi også under beskrivelsen af begravelser. Her reagerer de sorte spontant på samme måde, lige meget om det er en slave eller en planter, der er død. Under bryllupsbeskrivelsen bliver de hvide indbudt til at spise med ved slavernes bryllup. Her inddrages de hvide i slavernes traditioner.

Selve beskrivelsen af dansen til brylluppet, hvor slaverne står 2 og 2 i en lang række, svarer til en traditionel afrikansk dans, der ofte er tilknyttet frugtbarhedsritualer (Friis, bd. 1:128). Så det virker meget logisk, at dansen optræder i forbindelse med et bryllup.

Carstens' beskrivelse er både den første kendte beretning fra øerne, men ligeledes en af de få fra St. Thomas. For efter købet og udviklingen af St. Croix kommer St. Thomas til at stå i skyggen af denne.

Etableringsfasen på St. Croix

Slavernes medbragte traditioner

Nogle af de bedste vidnesbyrd, vi har om slavernes musikaktivitet fra denne periode, er fra menighedsbrødrenes missionærer. Det skyldes, at de i deres arbejde for at omvende slaverne og lære dem en ny måde at leve på, ofte kom på kollisionskurs med deres gamle traditioner. Missionærerne korresponderede ofte med hovedsædet i Herrnhut, hvorved en del af deres oplevelser er blevet bevaret. De indgår blandt andet i H. Lawaetz doktordisputats fra 1902 om brødrenes arbejde, men allerede i 1777 blev C.G.A. Oldendorp sendt til øen for at berette om missionen på øen. Senest har Preben Ramløv og Thorkil Hansen beskæftiget sig med brødrene.

Missionærernes møde med den afrikanske kultur var præget af en negativ holdning til en kultur, de fandt primitiv og ukristelig. Om deres fester kan Oldendorp berette følgende:

> "Wenn ich ihnen (den Schwarzen) eine Geschicklichkeit im Tanzen zuschreibe, so ist das nicht so zu verstehen, als ob sie sehr künstliche Tänze aufführen könten (sic). Ihr tanzen bestehet in Hüpfen, Achselzucken und Bewegungen

> der Arme; wobey blos die grosse Biegsamkeit ihres Körpers, und dessen Stärke einige Aufmerksamkeit verdienet. Noch einförmiger ist das Spielen des Instruments, nach welchem getanzt wird. Ein Fell über eine kleine Tonne oder einen Kalabasch, auch im Nothfall über einen Topf gespannt, stellt eine Trommel vor, die bey ihren Tänzen gerührt wird, und nicht viel besser klingt, als wenn auf ein Brett geschlagen wird. Den Schall dieser Trommel begleiten sie mit Gesang; und wenn ein Tanz geendigt ist, geben die Zuschauer ihr Wohlgefallen mit wildem Gelächter und Jauchzen zu verstehen. Sie sind grosse Liebhaber von dieser Lustbarkeit, und es ist ihnen nicht zuviel, den Sonntag dazu zu verwenden, nachdem sie die ganze Woche hindurch mit harter Arbeit sich ermüdet haben. Doch hat diese Gewohnheit auf den dänischen Insel sehr abgennomen, und wird mehrentheils nur noch von Freynegern beobachtet."[1]

Citatet taler for sig selv. Både musikken og dansen må have været tæt på den afrikanske oprindelse. Men også i dagligdagen kunne man støde på musik, der var tæt på de afrikanske rødder:

> "Denne Hulen eller Hakken skeer i lige Linie og gemeentlig i lige Tid, da man som oftest hörer denne Række af Negere, der undertiden bestaaer af 50 til 150, synge en eller anden Kyst-Sang, og give Slaget med Hakken efter sangens takt." (West, 1793:73)

Figur 3.2 *En senere tegning af arbejdet i plantagerne.*

[1] Oldendorp 1777, Bd. 1:423 fra Philipp, 1990:33-34.

Her er der tale om en decideret arbejdssang, hvor der arbejdes til rytmen i sangen. Noget som ingen i dag kender noget til på øerne. Ordet "Kyst-Sang" må være ensbetydende med, at der er tale om en sang af tydelig afrikansk oprindelse. Sangen kan udmærket have været på det kreolske sprog, da West ingen steder i sine bøger giver grund til at tro, at han forstår dette sprog. En sådan sang på kreolsk findes dog nedskrevet.

J.C. Schmidt var læge på øerne. I en artikel i bladet *Samleren* (1788) har han ønsket at give sit bidrag til en beskrivelse af hovedsageligt St. Croix. Han er bekendt med sproget og har derfor haft bedre mulighed for at forstå de sortes forhold. Blandt andet konstaterer han, at slaverne "...ere langt fra dumme eller enfoldige". Han har overværet mange samtaler om de hvides moral, der ofte ikke stemte overens med, hvad præsterne sagde, der var rigtigt og forkert (:232).

> "Længe skal man tyrannisere dem, inden de pønse paa Rebellion, og naar de have sligt i Sinde, kan man let mærke det paa dem, da de gaae muntre og syngende til deres Arbejde. Gjerne udtrykke de saa deres Følelser i en Sang, hvori de opmuntre hinanden til deres Anslag, tage Afsked med deres Familie og Venner, og som tiest indeholder deres Undertrykkelser og Aarsager til Oprør. Gav Europæerne mere Agt paa disse Sange og deres Adfærd i slige tilfælde, end de gjøre (som mig undres over), kunde de tit have dæmpet en ulmende Ild, som ved en fuldkommen Udbrydelse kunde blive farlig." (:232-233)

Schmidt oplyser, at han har to af disse sange men kun vil bruge den ene, da den anden indeholder navne på involverede personer. Sangen blev sunget før en "rebellion". Måske kan den anden findes på rigsarkivet. Schmidt har lavet en "ordret oversættelse", der dog kun består af en delvis oversættelse. Den her anbragte oversættelse bygger på Schmidts (:233-234), men er udvidet, ved hjælp af J.M. Magens "Grammatica over det Creolske sprog..." København, 1770 og er tilpasset nutids dansk.

Adjo my Mester Neeger, e--Samja.	Lev vel min herre, åh--jeg ulykkelige.
Da lob my lo lob, e--Samja!	Jeg må løbe min vej, åh--jeg ulykkelige!.
My nöy kan hau di uit mer & c.	Jeg kan ikke holde det ud mere, etc.
Di Blanco no frey, e--Samja.	De hvide er ikke gode.
Adjo my Syssie & c.	Farvel min søster.
Van Dag du Mandag & c.	I dag er det mandag.
Adjo my Mama & c.	Farvel min mor.
Da lob my & c.	Jeg må løbe.

Adjo my beer Maade	Farvel mine kammerater.
Adjo my gud Friende & c.	Farvel mine gode venner.
Adjo m Tate & c.	Farvel min far.
Di land no Frey & c.	Dette land er ikke godt
Adjo my Viefe & c.	Farvel min pige/kone.
Lef frey met my Mama & c.	Hav det godt min mor.
Dünk op my altyt & c.	Tænk altid på mig.
My nu fae ferjet jou. e--Samja.	Nu må jeg forlade jer.

Sandsynligvis betyder & c. at "e--Samja" synges efter hver enkel sætning. Det virker logisk, at sangen er blevet sunget som en vekselsang, hvor e--Samja er blevet sunget af koret.

Den opdelte sorte befolkning

Når man ser på disse tydelige afrikanske træk på St. Croix, er det iøjnefaldende, at det er hos plantageslaverne, disse traditioner trives. Og det er faktisk meget logisk, da der er en stadig tilførelse af slaver fra Afrika til plantagerne. I Oldendorps tidligere gennemgåede beskrivelse af slavernes måde at feste på (se ovenfor), nævnes det til sidst, at denne skik er på retur på de Dansk Vestindiske Øer, og at de frie sorte ofte kun er tilskuere til dansen.

Som det fremgår af tidligere afsnit var der en social opdeling af hele den sorte befolkning og dermed også inden for slavebestanden. På dette tidspunkt ser det nærmest ud som om, at disse grupper - groft sagt - kan deles op i to grupper med hver deres musiktraditioner, hvoraf den ene er koncentreret omkring plantageslaverne, mens den anden er koncentreret omkring de frie sorte. Skellet går et sted ved de bedrestillede slaver. Denne model underbygges af flere udsagn. Lægen I. C. Schmidt skriver i 1788:

> "Kreolnegerne begrave deres Børn og Døde ordentlig og fristelig. De faae af Plantagen til Kiste en eller to Bræder, og et Lys for Bærerne og Følgerne; men Busalerne begrave deres Døde, saaledes som de have været vante på Kysten. De anstille en hedensk Dands over dem med underlige Gebærder." (:261)

H. West, der var rektor ved det vestindiske skole-institut, beretter irriteret om, hvordan de frie sorte i både tale og påklædning efterligner de hvides skikke på en så overdreven måde, at det i hans øjne tager sig latterligt ud (1790:49). Samtidig med dette kan man uden for byen ved den nærmeste plantage opleve slaver, der klæder sig yderst spartansk.

Nye traditioner læres samtidig med, at de gamle traditioner bevares. Men fordelen er på

de herskendes side. De hvides normer prøves afsat til slaverne, som beskrevet i næste afsnit, men samtidig må det også formodes, at slaverne har haft en trang til at ville efterligne elitens idealer.

De kristne missionærers indflydelse

Alt tyder på, at menighedsbrødrene kæmpede en brav kamp for at få omvendt slaverne. De sortes dans med sang og trommespil blev fordømt mange gange, som hedenske aktiviteter. Slaverne fik også at vide, at de ikke måtte synge deres hjemlands sange. I stedet for skulle de synge Zinzendorfs salmer (se senere afsnit om salmer).

Der er to aspekter af dette. Først og frem blev forbudet omgået, som det fremgår af Lawaetz's beskrivelse af en ihærdig missionær. Missionæren plejede, når han hørte, der blev spillet op til dans på en nærliggende plantage, at tage derhen for at stoppe festen. Men slaverne havde stillet vagtposter ud og nåede altid at stoppe dansen og gemme trommerne væk, før missionæren nåede frem. En aften lykkedes det for ham at komme ubemærket frem til plantagen og overraske et selskab. Alle sprang hurtigt ud af vinduet, før missionæren nåede at se, hvem det var. Undtagen trommeslageren, der ufortrødent fortsatte med at spille videre, indtil han pludselig opdagede missionæren, der stod lige foran ham. Da kastede han trommen fra sig og sprang også ud af vinduet. Missionæren tog trommen under armen og tog den med hjem, som et trofæ på sin vundne sejr (.248).

Dernæst var udtrykket gerne et andet, end brødrene havde forventet, når slaverne sang Zinzendorfs salmer. Udtrykket blev karakteriseret af Oldendorp, som om det ofte manglede "die liebliche harmonie"[2], hvilket også kan skyldes de senere nævnte forhold om salmernes svingende kvalitet. Lawaetz tilslutter sig et citat om negersang i al almindelighed med ordene:

> "Det forekommer ogsaa mig, at der er noget vist sanseligt ekstatisk i Negrenes Sang." (:205)

Vel blev der sunget salmer, men slavernes måde at synge på var præget af deres afrikanske rødder, og resultatet blev et produkt af akkulturation.

Klager fra plantere på grund af sort salmesang om aftenen tyder dog på, at de har taget disse sange til sig:

[2] Lawaetz (1902:204) citerer brev fra Oldendorp til U.A.C. 10 juni 1768.

> "Man klagte über ihr (der christlichen Sklaven) Beten und Singen, daß sie dadurch die Meisterknechte in ihrer Nachtruhe störten."[3]

Måske fordi det var en legal måde at udtrykke sig gennem musik. Planternes klager kan dog også tages som udtryk for den generelle irritation over menighedens arbejde, og blot et påskud til at miskreditere deres arbejde.

Menighedsbrødrene prøvede igennem forbud at ændre slavernes vaner. Hertil fik de også hjælp af myndighederne. Det lykkedes dog aldrig helt. Enten ved, at faktiske forhold forblev en hemmelighed imellem slaverne, eller ved at følge de retningslinier, som brødrene udstak, dog med det resultat, at der opstod et helt nyt produkt. Hvis noget blev forbudt, kunne det også medføre, at det kom til udtryk på en anden måde. For eksempel ved at synge salmer om aftenen, når deres egne sange ikke måtte synges.

Salmerne

> "...man hører her Børn paa 6 til 8 Aar synger Melodier af Danske og Sanger som de kun haver hørt et par Gange." (West, 1790:42)

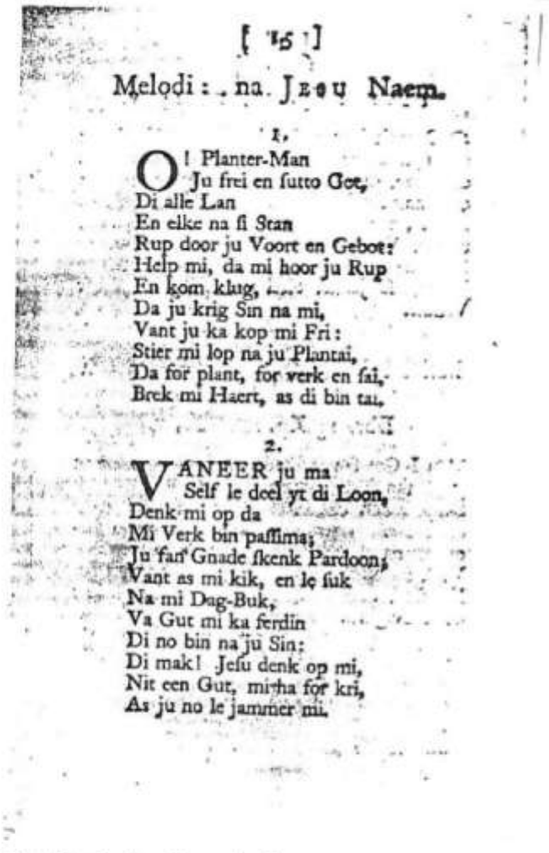
Missionærerne og de salmer, som de lærte slaverne, markerer et vendepunkt i øens historie, da slaverne – især plantageslaverne – fra at få lov til at passe sig selv (men stadigvæk påvirkelig over for europæiske musiktraditioner) blev udsat for en bevidst påvirkning af den europæiske salmetradition.

Salmerne er skrevet på den hollandsk-kreolske dialekt, som blev talt på øerne og har sammen med andre skrifter fra den tid været med til at bevare viden om dette sprog. Salmerne har været genstand for en hollandsk sprogforskers interesse. Han mener, at de danske salmer mest afspejler det talte sprog, mens brødremenigheden har forsøgt på at forfine sproget ved at tilføre det flere hollandske ord (Bro-Jørgensen, 1953).

I 1770 udgiver den danske mission den første færdige samling med titlen. "Creol Psalm-buk Voor die deen mission ne Westindien". Den indeholder 34 salmer, der alle er baserede på kendte danske salmemelodier. Nogle af salmerne er direkte oversat – så godt det nu kunne lade sig gøre – mens andre er skrevet specielt til forholdene på St. Croix. Det bedste eksempel på det sidstnævnte er nok *O! Planterman*, hvor slavernes hverdag bliver brugt til at beskrive forholdet mellem Gud og mennesket. Gud er den store "Planterman" og jeg-personen i salmen anmoder ydmygt om at "lad mig krybe til

[3] Oldendorp, 1777:588f fra Philipp, 1990:49

din plantage".



[15]

Melodi: . na. Jesu Naem.

1.

O! Planter-Man
Ju frei en ſutto Got,
Di alle Lan
En elke na ſi Stan
Rup door ju Voort en Gebot:
Help mi, da mi hoor ju Rup
En kom klug,
Da ju krig Sin na mi,
Vant ju ka kop mi Fri:
Stier mi lop na ju Plantai,
Da for plant, for verk en ſai,
Brek mi Haert, as di bin tai.

2.

VANEER ju ma
Self le deel yt di Loon,
Denk mi op da
Mi Verk bin paſſima;
Ju fan Gnade ſkenk Pardoon,
Vant as mi kik, en le ſuk
Na mi Dag-Buk,
Va Gut mi ka ferdin
Di no bin na ju Sin:
Di mak! Jeſu denk op mi,
Nit een Gut, mitha for kri,
As ju no le jammer mi.

Figur 3.3 *En side fra den første danske salmebog.*

Men ifølge Lawaetz eksisterede der i 1769 allerede en salmebog fra menighedsbrødrenes hånd, som var en "lidet heldig Udgave". Brødrene ændrede på den hver efter sin smag for at forbedre den. Dette medførte, at der til tider var problemer med salmens mening, til tider problemer med sangbarheden. Oldendorp fandt, at dette var uholdbart i længden og begyndte derfor en gennemarbejdning, der fortsattes af Auerbach og Böhner. Den nye udgave lå revideret i 1774. Kun de færreste slaver kunne læse, så de måtte lære salmerne udenad. Brødrene lavede klasseundervisning, hvor slaverne kunne lære salmerne.

I bilag II er der bragt en melodioversigt fra de to salmeudgivelser. I salmebøgerne er der dog ikke angivet hvilken koralbog, der hører til udgivelserne. Men det må formodes, at de har ændret sig i takt med ændringer i Europa, men nok med en hvis forsinkelse. Og i Europa havde dur-mol-tonaliteten sejret inden for salmerne i midten af 1700-tallet. Allerede omkring 1600 havde dur-mol-tonaliteten afløst de gamle kirketonearter (Gads Musikleksikon, 1987:358).

I løbet af 1800-tallet mister disse salmer deres brugsværdi i takt med, at sproget ændrer sig hen imod det engelske. I stedet for bliver de engelsksprogede *Sankeys* inddraget i menighederne. De er ikke lavet med specielt henblik på de Dansk Vestindiske Øer og udgør en stor og varieret samling, som har været under revision flere gange. Den bruges stadigvæk i dag.

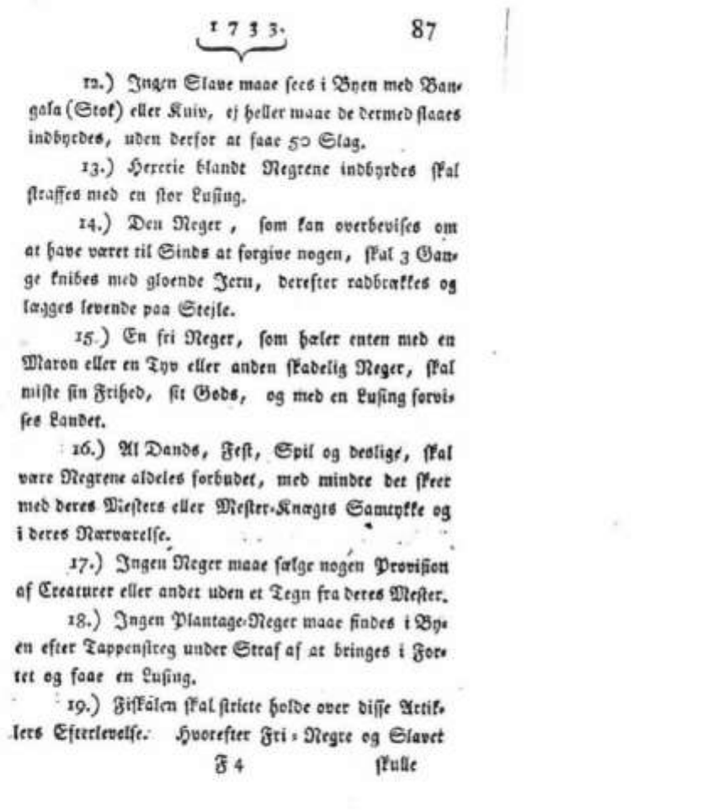
Indflydelsen fra den nordeuropæiske verdslige musik

Beskrivelserne giver al mulig grund til at tro, at de bedst stillede grupper tog mange af de europæiske traditioner til sig, hvilket også må gælde musiktraditioner. Samtidig er det tidligere nævnt, at det netop var inden for gruppen af de frie sorte, at man kunne finde folk, der brugte musikken som en levevej.

Et tegn på, at de frie sorte var i tættere kontakt med de hvide, også når det gælder musiktraditioner, kan findes i nogle lovbestemmelser fra 1774 i Høst's såkaldte efterretninger fra St. Thomas (udgivet 1891); det samme år som menighedsbrødrenes salmer udkom. Det fremgår af konteksten, at bestemmelsen også gælder for St. Croix, og den er da også underskrevet på St. Croix. Hvorfor den optræder på netop dette tidspunkt vides ikke, men lovbestemmelserne vidner også om, at der var en – for guvernøren – uacceptabel musikaktivitet.

> "Da ved alle i byen holdende Neger-Forsamlinger og i Særdeleshed Negrenes Dans saavel iblant Fri-Negrene som Slaver bør befrygtes Uorden og Urolighed, saa har jeg fundet det fornøden herved at anordne og befale, at ingen Slaver udi deres Mesters Huse uden Mesterens skriftlige Tilladelse, om Aftenen maae have nogen Dans under Straf af 100 Slag af Justitsstøtten, og om endog denne Tilladelse forevises, maae de dog ikke danse eller holde Forsamling længere end til Kl. 8 Slæt...". (:185)

Forbudet indicerer, at slaverne på plantagerne spillede musik uden plantageejernes samtykke, og at det ofte fortsatte til efter klokken otte om aftenen. Og set i lyset af missionærernes beretninger har der været tale om trommemusik sandsynligvis ledsaget af sang og dans.



1733. 87

12.) Ingen Slave maae fees i Byen med Bangala (Stok) eller Kniv, ej heller maae de dermed ſlaaes indbyrdes, uden derfor at faae 50 Slag.

13.) Heretie blandt Negrene indbyrdes ſkal ſtraffes med en ſtor Luſing.

14.) Den Neger, ſom kan overbeviſes om at have været til Sinds at forgive nogen, ſkal 3 Gange knibes med gloende Jern, derefter radbrakkes og lægges levende paa Stejle.

15.) En fri Neger, ſom hæler enten med en Maron eller en Tyv eller anden ſkadelig Neger, ſkal miſte ſin Frihed, ſit Gods, og med en Luſing forviſes Landet.

16.) Al Dands, Feſt, Spil og deslige, ſkal være Negrene aldeles forbudet, med mindre det ſkeer med deres Mieſters eller Meſter-Knægts Samtykke og i deres Nærværelſe.

17.) Ingen Neger maae ſælge nogen Proviſion af Creaturer eller andet uden et Tegn fra deres Meſter.

18.) Ingen Plantage-Neger maae findes i Byen efter Tappenſtreg under Straf af at bringes i Fortet og faae en Luſing.

19.) Fiſkalen ſkal ſtricte holde over diſſe Artikleers Efterlevelſe. Hvorefter Fri-Negre og Slaver

F 4 ſkulle

Figur 3.4 *Side fra Høst's efterretninger fra 1791.*

Mere interessant er den følgende bestemmelse, som er rettet mod de frie sorte:

> "...ingen Fri-Neger [må] herefter understaae sig, at holde nogen Dans udi sit Huus eller paa andet Sted uden General-Gouverneurens eller den højst Commanderendes udi hans Sted skriftlige Tilladelse, da naar saadan og erholdes dennem ej tilladelse at danse længere om Aftenen end til Kl. 10 Slæt, og forbydes i denne Begivenhed alle Blanke som og alle Slaver af hvad Stand og Rang de første end være maatte, at indfinde sig ved saadanne Neger-Danse...". (:185-186)

Tilsyneladende er den også gal i byen, hvor de frie sorte må havde holdt fester, der ofte har varet til efter klokken ti om aftenen. Mere interessant er det, at bestemmelsen har til hensigt at sikre, at der kun kommer frie sorte til de frie sortes fester. Alt tyder altså på, at der til disse fester har været både hvide og slaver af høj "Stand og Rang". Der har nok ikke været et overdådigt autoriseret natteliv i byerne, hvorfor europæerne har opsøgt

de frie sortes fester. Hvilken musik, der helt konkret er blevet spillet, og hvilke danse, der er blevet danset vides ikke. Betegnelsen "Neger-Danse" synes at indicere noget meget afrikansk inspireret, men hvis det var tilfældet, tror jeg ikke, at de bedre stillede slaver og de hvide var mødt op. Under alle omstændigheder har disse fester været et forum, hvor der har været basis for udveksling af traditioner. Men i dette tilfælde har de nok ikke stået og sunget salmer, der har nok nærmere været tale om, at de hvide har bragt verdslige traditioner med sig.

At de omtalte "Neger-Danse" nok er fortsat på trods af lovgivningen ses af en 26 år yngre beskrivelse, hvor der berettes at:

> "...I lang Tid have disse [de sorte] flere gange om Ugen holdt baller, (...) indtil Politimesteren har maatet sætter Grændser for denne Fornøjelse." (West, 1790:77)

Men formodentlig har heller ikke disse begrænsninger kunnet forhindre festerne i at fortsætte.

Et mere konkret eksempel – omend en anden situation – på forholdet mellem de hvides og sortes traditioner findes i West's beretning fra 1790:

> "Offentlige Fornøjelser gives her ikke, men man derfor giøre sig private. Her ere ingen Concerter, ingen promenader, ingen Lystskove eller haver. Saare sielden ere Elskue af Dandsen i Stand til at opgiøre et Bal, hvor der serveres med Musik af 4 eller 5 Negere, som ynkelig rive paa to Violiner, blæse to tværfløiter, buldre paa en med Bielder behængt Tambourin, og stampe Takten saa haardt, at de kan føle, om ikke høre hinanden." (:76)

Og han følger sine dårlige oplevelser op med et forslag om at udsende en stadsmusikant til øen, som både kan undervise og spille selv. Oplysningerne om, at der bruges sorte musikere til de hvides fester på dette tidlige tidspunkt, er interessante. Da oplevelsen er fra før 1790 og beskrives som almindelig kutyme, peger det i retning af, at denne brug af sorte musikere har stået på et stykke tid forinden. Brugen kendes også fra nyere tid, hvorfor man kan formode, at de sorte musikere også har været brugt i den mellemliggende periode. Disse musikere må nødvendigvis være blevet bedt om at spille nordeuropæiske dansemelodier, men har tilsyneladende spillet dem på deres egen måde i sådan en grad, at det har virket stødende på mange hvide.

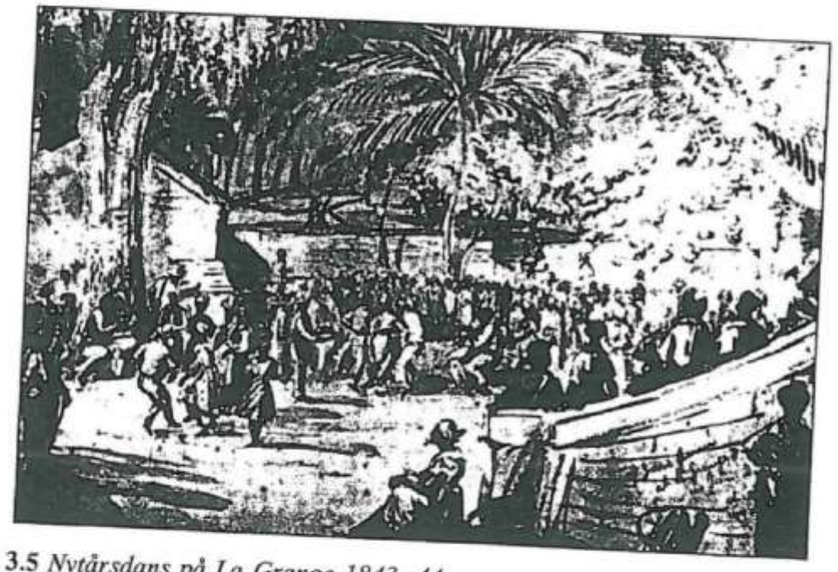
Højtidsfesterne

Samtidig med ballerne i byen og de "vilde" fester på landet deltog de sorte, når højtider skulle fejres, for her fik de fri fra plantagearbejdet. Her fandt nogle af de traditionelle måder at feste på indpas, men der udviklede sig også nogle nye traditioner, som blev knyttet specielt til disse højtider. Alt tyder på, at de i starten var knyttet til jul og nytår, men efterhånden også fandt plads i forbindelse med andre helligdage.

Allerede på St. Thomas var der opstået en tradition for, at plantageejerne tog deres slaver med rundt til andre plantager for at fejre nytår (Se tidligere afsnit om St. Thomas). Men det at have højtider har ikke været nyt for slaverne. Her er slaverne nok også kommet med forskellige traditioner i bagagen, men har kunnet leve dem ud i forbindelse med de "lovlige" fester.

Det må derfor formodes, at der lige fra starten af opbygningen af St. Croix har været lignende traditioner, som dem Carstens har beskrevet på St. Thomas. Den første gang, der foreligger vidnesbyrd fra St. Croix om denne type fester, er i 1839, hvor Pastor Joseph John Gurney beretter om et årligt negerkarneval, "The Negro Saturnalia", som han kalder det. Her oplever han, hvad han kalder de kanaliserede rester af slavernes trommedanse og fetisch dyrkelse (Lauring, 1974:67).

På et billede fra 1843–44 af Henry Morton "Nytårsdans på La Grange" kan man få et indtryk af, hvordan disse fester har taget sig ud.



Figur 3.5 *Nytårsdans på La Grange 1843–44.*

Festen forgår på plantagen, og hvis det senere beskrevne mønster, hvor man starter på plantagerne for til sidst at ende i byen, holder her, må det være om dagen. La Grange var en af de største plantager, tæt beliggende ved Frederiksted. Nu ved vi ikke, hvor autentisk tegningen er og må derfor tage forbehold for, at der kan være upræcise gengivelser.

Alle festdeltagerne er meget ens og pænt påklædt. Det ser ud som om, at både dansere og musikere står i små grupper. Der er tre musikere, der hver især spiller for sig selv. Der spilles på trommer og tamburin. Deres udseende og størrelse passer godt til nutidige beskrivelser (se afsnittet om instrumenter). Nytårs-/julefesten finder vej til avisspalterne i forbindelse med en tragisk begivenhed op til årsskiftet 52/53:

> "A part of these people, as is well known, spend the Christmas Season in amusements, which, partly, consists in parading through the street with a kind of noisy, discordant music and singing; and partly in dancing... (...). In a house or yard situated about the middle of the town, by the Sunday market, they had already, on the day before Christmas-Eve, yea even for many days previous, begun with Gumbée drumming, and on these persons being called up at the Police-Office, they were informed that they should choose some other place in the outskirt of the town for this purpose, while, onthe other hand, it was plainly intimated to them that no objection was held to the processions through the streets. Notwithstanding this, the Gumbée dance commenced at the same place on Christmas-Eve..."

Herefter blev der sendt politi til stedet for at skabe orden, hvilket udviklede sig til deciderede gadekampe, der endte med, at flere blev såret af skud, hvoraf én døde næste morgen (St. Thomæ Tidende 1.1.1853). Årsagen til, at det gik så galt, skal nok søges i den ulmende utilfredshed, der herskede på dette tidspunkt. Slaveriet blev, som før omtalt, afskaffet i 1848, men erstattet af en slags lønnet stavnsbånd og et sæt regler, der begrænsede slavernes frihed og sikrede plantagernes arbejdskraft. De frie sorte følte sig derfor ikke så frie, og det resulterede i en voldsom arbejderopstand i 1878. Derfor kan det også tænkes, at det ovennævnte trommespil, der var begyndt mange dage før juleaften (underforstået at det ikke var det normale), var et udtryk for denne utilfredshed.

Citatet viser, at byen nu er blevet et sted, hvor væsentlige aktiviteter foregår, modsat det indtryk man får af Carstens' beskrivelser, hvor slaverne på St. Thomas udelukkende går fra plantage til plantage. Dermed ikke sagt, at der ikke stadigvæk foregår væsentlige aktiviteter på landet, hvilket billedet fra La Grange nytårsfest er et godt eksempel på.

Udtrykket "Gumbée" kendes ikke i dag. Enten ér trommespillet blevet kaldt dette på et

tidspunkt, eller også er det en journalist på St. Thomas, der har brugt "forkert" terminologi, ved at bruge et begreb fra nogle andre øer. Dog kan det ikke komme fra St. Thomas, da udtrykket heller ikke kendes her i dag.

En amerikaner, der kom forbi St. Croix i 1866 beretter også om disse fester.

> "The New Year is celebreted here, too, not by the Planters, but by their slaves, and after their own fashion, which is rude and primitive. The Holidays of the slaves commence with Chrimas, and although the law gives them that and the following day, they contrive in imitation of our Congress, to do very little work between Christmas and New Year. And on these occasions the slave's cup of enjoyment fills to the brim. For several weeks preceding (sic) Christmas they are busied with preparations for their festivities. Indeed their toil through the whole year is cheered by their anticipation of holiday happiness. For these festivities, all there is of turban, calico, ribbon, gewgaw and trinket, among them, is reserved to adorn their persons. DANCING is their only festive resource. The slaves on each estate elect their Queen and Princess, with their King and Prince, whose authority is supreme. These have their Maids of Honor, Pages, etc. etc. A Queen retains her rank until by age or otherwise she voluntarily retires as Dowager. The instrument which, on these occasions, 'discourses most eloquent music', is a large keg or half barrel, over the head of which a goat skin is drawn, and upon which a negro (sic) beats with his hands, as proudly and triumphantly as Ole Bull draws his cat gut. The Dance is opened by the King and Queen. The Prima Donna sings ballads, while the whole gang unite in the chorus, to which the Drums furnish a *very* base, but truly appropriate accompaniment. When the Royal pair are exhausted, they introduce the Prince and Pricess, who in turn call up those of inferior rank. The Dance opens with much gravity, but in its progress Dancers and Singers warm into enthusiasm. The voice of the Prima Donna rises; the chorus swells; the drummer turns up the white of his eyes and displays his ivory; the Queen swoons, is supported by maids of honor, who sprinkle 'Bay Rum' and ply their fans until she recovers, and joins in the Dance with renewed energy. And thus the revelers consume the day and night. Not more than a dozen of a gang of sixty, seventy or eighty, participate in the Dance, the remainder seeming to find equal enjoyment by straining their lungs and cracking their voices in the Orchestra. Towards the close of the festivities, however, all join in the Dance, all, at the same time singing most vociferously. Flags, held by the maids of honor, are wawing over the heads of the Queens during the Dance."[4]

[4] Weed, 1866:345ff fra Philipp, 1990:34-35.

Vi støder her på en beskrivelse, der på mange måder taler for sig selv. Påklædningen er vigtig for festdeltagerne, men der er også en tydelig rangorden blandt dem. Det kan vel tænkes, at det er cariso, som beskrives her. Der er en kvindelig solist og et kor bestående af den resterende forsamling, med akkompagnement fra en stor tromme. Der danses med stigende intensitet indtil et ekstatisk niveau.

På næsten samme tid, som ovenstående beskrivelse udgives, holder en Kaptajn Bernhard Petersen i december 1867 to foredrag i militærforeningen i København.[5] Petersen har været på St. Thomas og de andre øer i flere år. Det er dog tydeligst, at han har været bosat på St. Thomas, da der tit fortælles udelukkende om St. Thomas. På et tidspunkt kommer han ind på maskeraden og kommer med nogle meget detaljerede beskrivelser. Der står ikke direkte, hvor han har overværet det, kun at det er på en stor plantage. Da der for det meste fortælles om St. Thomas, virker det naturligt, at begivenhederne skulle foregå der. Når det alligevel blive taget med, er det fordi, han har været på de andre øer, og fordi der er så stor lighed med den ovenstående beskrivelse. Denne lighed giver anledning til at tro, at den store plantage, der omtales, er en plantage på St. Croix. Det var jo også her, de store plantager lå.

Petersen er en god iagttager, der har en del detaljer med i sin beskrivelse af juletiden. Netop det, at han er en hvid iagttager gør, at han hæfter sig ved ting, som de sorte ikke tænker på at nævne, dog uden at han på nogen måde virker snæversynet, som mange af de hvide iagttagere ofte gør (læg mærke til, hvor stor forskel, der er på det ovenstående citat og Larsens udtalelser). Han nævner, at der kun er få koncerter på øerne, og at selskabligheden har dårlige kår. Til gengæld holder "den farvede befolkning" omkring juletid en del festligheder. Men "...den hvide deeltager meer eller mindre i samme...". Der er en detaljeret beskrivelse af, hvordan sorte, der normalt er klædt i pjalter, klæder sig ud i det stiveste puds og tager i samlet flok ind til byen til et lejet lokale. Han skriver:

> "Dandsen bestaar ikke af stormende Kallovader som herhjemme, og kun et Par ad Gangen dandse paa et mindre og mindre Rum, da Gjæsterne altid trænge sig nærmere og nærmere omkring, de Figurende. De figurere virkelig ligeoverfor hinanden med groteske Spring, Fordrejninger med Legemet, Hoppen og Stillinger, som just ikke altid ere saa decente, men man tager det ikke saa nøie med Sydens Børn.
>
> Saasnart et Par er færdigt, træder et andet ind i Kredsen – Heden er

[5] Kilden er nedskrevet, sandsynligvis efter hans eget manuskript, i *Dansk Folkelæsning. – Maanedsskrift for alle Stænder*. Bladet blev fundet i en rodekasse hos en marskandiser i af Judy Ryslander fra Folkemindesamlingen. Det er et godt eksempel på, hvordan kildematerialet ikke lader sig afdække uden videre.

utaalelig, da Enhver trænger ugeneert ind fra Gaden og fylder Værelset. Men Musiken? Ja, den bestaar i en Klarinet, en Tromme og Bordklokker, accompagneret af Sang. Den kosteligeste Figur er unægtelig Trommeslageren. Han sidder overskrævs paa Trommen og bearbeider Trommeskindet derelviis med Hænder og Hæle, altid de samme monotone Synken og Hæven i Rummelen, men ufortrøden er han, timeviis høres samme Melodi, ja man kan gjerne sige hele Natten igjennem; han synes ikke at trænge til Hvile, men behandler sit Instrument ret 'con amore'.

En 5–6 Negerinder have forsynet sig med almindelige Bordklokker, ere placerede paa en Forhøjning, tilligemed Forsangersken og ringe idelig med Klokkerne hævende dem højt over Hovedet og vrikkende med Kroppen efter Takten. Sangen bestaaer i Improvisation og Omkvæd. Improvisatricen henvender sig først med Tak til 'massa' og 'missis', hvorpaa de øvrige Huusbeboere optages. Det er navnlig Intriger, Kjærlighedshistorier etc., som komme frem og mangen lille 'miss" Hemmelighed er blevet røbet af de indiscrete Improvisatricer; træder en blant Mand ind, kan han være vis paa snart efter at høre sit Navn, som oftest sat i Forbindelse med et eller andet kvindeligt Væsens – kort Ingen gaaer Ram forbi i Juletiden; man hører dem raade de unge Damer i deres Valg, samt opmuntre Forældrene til at give deres Samtykke til Partiet! Det er pudsigt at see den Lyst og Ivrighed, hvormed Enhver udfører sit Parti – den Dandsjende standser saaledes i. Fr. ikke, fordi Vandet løber ned ad hendes Ansigt, hun drejer blot Hovedet bagover og en af dem, som staae paa Forhøjningen afvifter hende, medens den Anden ufortrødent fortsætter Dandsen og en slig Tour varer ialmindelighed, saalænge Vedkommende kunne udholde det. Improvisatricen og hele Choret dandser paa Stedet, men den ubetaleligste Figur er og bliver den, der sidder og hamrer løs paa Trommen." (Petersen, 1867:39–40)

Det fremgår klart, at der her er tale om en enkeltstående begivenhed og ikke en viden, som Petersen har fået gennem længere ophold på St. Thomas (selvfølgelig må der ligge et længere tids ophold på øerne bag indsigten i de generelle forhold og forståelsen af sproget). Dette bekræfter, at han her beskriver en oplevelse på St. Croix. Selv om han omtaler begivenheden som en del af julen, virker det ikke som om, det er selve den senere beskrevne maskerade, med begivenheder ude på gaden. Det foregår kun i ét hus, og det kan derfor ligeså godt være en mindre fest i forbindelse med julen. Den ovennævnte anonyme amerikaner skriver, at ingen hvide deltager i festlighederne, mens Petersen skriver, at de deltager mere eller mindre. Den mest troværdige må være Petersen, da han er mere kendt med Dansk Vestindiske forhold end den anonyme amerikaner, der er på gennemrejse. På sin egen måde, viser begge citater, at det var muligt for hvide at komme med til de sortes fester. Forskellige traditioner optræder, blandt andet cariso, dog uden at blive kaldt ved sit navn.

Petersen har også hæftet sig ved det monotone og langstrakte forløb, der tilsyneladende virker lige omvendt på de sorte. Han har også hæftet sig ved trommeslagerens spilleteknik. Beskrivelsen af en spilleteknik, hvor både hænder og hæle bruges er meget interessant, da den huskes af folk på øen i dag og også kendes fra St. Thomas. Beskrivelsen viser som før, at der er en kvinde, som improviserer, mens resten af forsamlingen virker som kor, samt at der danses til. Udover trommen, bruges nogle bordklokker – nok fordi de lige er ved hånden – og en klarinet. Dette er det eneste eksempel på, at der er blevet brugt en klarinet, hvilket må tilskrives, at en person har haft en klarinet og derfor selvfølgelig har brugt den ved lejlighed. Sangene er ved disse lejligheder især gået ud på at udstille enkelte personer til morskab for resten af forsamlingen.

Maskeradetraditionen i det 20. århundrede

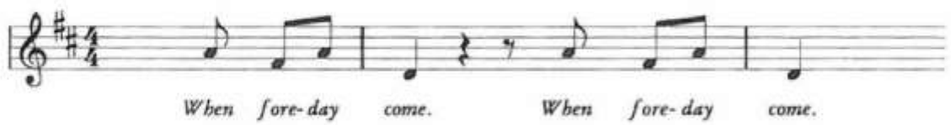
I dette afsnit vil jule–/nytårstraditionerne i det 20. århundrede blive beskrevet. I dag kendes disse traditioner under navnet maskerade. Hvornår denne betegnelse er dukket op er ikke helt klart. Afsnittet er baseret på radioudsendelsen *Masquerading* af Mary Jane Soule, Richard A. Schraders bog: *Notes of a Crusian Son* og egne interviews.

Maskeradetraditionen på St. Croix fortsatte med at eksistere og udvikle sig op til 1950'erne, hvorefter en festival med traditionelt optog, som vi normalt forbinder med karneval, i stedet for tog over. Et detaljeret kendskab til, hvordan man fejrede maskeraden i starten af dette århundrede, kan man få ved at tale med de gamle og ved at kigge på billedsamlinger.

Maskerade eller massin' blev afholdt på alle helligdage, hvilket dengang var påskesøndag, påskemandag, pinsemandag, 1. november, 2. juledag og helligtrekongersdag. På disse dage samledes alle på den plantage, de arbejdede på, for at gå i samlet flok til andre plantager. Dette kunne vare fra klokken 6 om morgenen til 3 om eftermiddagen, hvorefter man samledes i de to hovedbyer Christiansted og Frederiksted. Undervejs var der musik, dans og optræden, men der var ikke tale om et egentligt optog. I byerne var der musik og maskerade overalt. Der var ingen overordnet styring.

Der var flere faste maskeradegrupper, men også enkeltpersoner havde mulighed for at optræde. Nogen var klædt ud som djævelen og gik rundt og skræmte børnene. Gentleman John var kendt for sine sange og den parasol, han altid havde med. Han kom altid ind til byen fra plantagen på disse dage. Kendt var også to, der blev kaldt Simple

og Holiday. De optrådte som doktor og dommer med vittigheder, ordspil og gåder. De marcherede gennem gaderne, mens de sang:



Nodeeksempel 3.1

Og optrådte med ordspil som: "Titee titee ti tat! How many Ts in that?" Svaret er to, da der er to t'er i ordet that.

Figur 3.6 *Billede fra maskerade. Sang med guitar-akkompagnement.*

De mest kendte grupper var "Wild Indians", "Donkey", "Plait Pole" og "Mother Hubbard". De havde alle tilknyttet deres egne musikere. Grupperne var kendetegnet ved deres forskellige påklædning, optræden og musik.

"Wild Indians" bestod udelukkende af mænd, der var klædt ud som indianere, ved hjælp af farvestrålende kostumer og masker. Deres musik og dans bliver i dag karakteriseret som "vild". At stå på hænder indgik som en del af dansen. Deres instrumenter var en stortromme, pauke (kettledrum), piccolofløjte og evt. triangel. Desuden var der også en pipe. Fløjten skulle helst spille meget højt. Stortrommeslag på alle 4. dele. Pauken spillede i sin grundform 4/4 |♪ ♪♪♪ ♪ ♪ ♪♪♪ ♪| etc. eller 4/4 |♪. ♪♪ ♪ ♩ |♪. ♪♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪| etc. i ♩ = ca. 120. Figurerne blev varieret i rytme og klang.

Figur 3.7 *Måske et billede af en Wild Indian-gruppe. Simpel påklædning, men med spyd.*

"Donkey" bestod også udelukkende af mænd. De var klædt ud som æsler. Deres dans blev kaldet for "The Donkey". Instrumenterne var: stortromme, pauke, evt. squash eller triangel og pipe. Stortromme på alle 4. dele. Triangel eller squash spillede 4/4 |♪ ♪♪♪ ♪♪♪ etc. Pauke 4/4 |𝅗𝅥 |♩ ♪♪♪| etc. også i ♩ = ca. 120. Disse besætningstyper, der er karakteriseret ved, at der ikke optræder strengeinstrumenter, kaldes for *drum music*.

Figur 3.8 *Den karakteristiske dans på stylter kaldet 'Mocko Jumpi'. En tegning fra 1871.*

Figur 3.9 *Mocko Jumpi i 1900-tallet, akkompagneret af trommer.*

"Plait Pole" bestod udelukkende af kvinder. Deres dans var kendetegnet ved at indeholde dans rundt om en stang. "Mother Hubbard" bestod også udelukkende af kvinder. Deres instrumenter var guitar, squash, trommer og triangel. Mother Hubbard er også navnet på en tradition, hvor de sorte gik til de velhavendes huse, for at danse for dem. Til gengæld fik de gaver og penge. Bagefter sang de følgende:

Oh, le' we go, le' we go,
Le' we go La Reine, le' we go.
Le' we take an enticing walk La Reine
If the master insult us, right back home!
Oh, le' we go, le' we go.
Le' we go La Reine, le' we go.
Le' we take an enticing walk La Reine
If the master insult us, right back home!
Good morning to you, Massa Gyllich.
Yeah, how we like all we Enfield girl.
.... try to you in Prosperity.
Hope you may live to enjoy many more.
Oh, le' we go, le' we go,
Le' we go La Reine, le' we go.
Le' we take an enticing walk La Reine
If the master insult us, right back home!

Sangen og traditionen minder om vores *Fastelavn er mit navn*. Den handler om at gå op til en plantage. I dette tilfælde La Reine; til ejeren Gyllich, hvor de ønsker ham held og lykke i fremtiden. Hvis der ikke bliver taget godt imod dem, bliver de fornærmet og går straks hjem.

Nogle af gadeopførelserne var mere strukturerede end andre. De bedst huskede er stykker, der var tradition for at opføre, såsom *David og Goliath* og *King George*. Disse skulle efter sigende være blev bragt til øen af slaver/arbejdere, der kom til St. Croix i midten af det 19. århundrede fra nærliggende engelske øer.

David og Goliath tager udgangspunkt i den bibelske fortælling. Skuespillerne var klædt ud, til glæde og fryd for tilskuerne. Fortællingen *kan* have fået sin udbredelse og popularitet, fordi den fortæller historien om, hvordan den underlegne besejrer den stærke, er uvist.

Figur 3.10 *En David og Goliath gruppe fra starten af 1900-årene.*

King George-spillet kan spores tilbage til en angelsk-keltisk tradition fra det 16. årh. De foregik gerne i byerne fra otte om aftenen til seks om morgenen. Der blev reciteret taler, fortalt gåder, sunget, danset og spillet musik (denne musik bestod sandsynligvis kun af trommespil, men det fremgår ikke helt klart). Konkurrencen mellem de enkelte skuespillere indgik som et væsentligt element. F. eks. var det almindeligt at prøve at uddanse hinanden. Betegnelsen "masquerade jig" eller bare "jig" bliver også brugt som betegnelse for, hvad der skete til King George-spillet. Den overordnede handling fremgår ikke helt klart af det tilgængelige materiale, men de faste karakterer var grundlaget for en optræden, hvor der var plads til improvisationer.

Opsamling

Ved hjælp af skriftlige kilder, billeder og mundtlige udsagn kan man danne sig et indtryk af den musikaktivitet, der har været igennem tiderne. I starten af St. Croix' historie var musiktraditionerne præget af de traditioner, som blev overført fra St. Thomas, samt de traditioner, der kom direkte fra Afrika. Der opstod hurtigt en gruppe

af frie sorte, som var konstant voksende. Alt peger på, at der har været forskellige traditioner tilknyttet de forskellige sorte grupper. De bedst stillede sorte har spillet til de hvides fester, og der har sandsynligvis også været hvide til de sortes fester. De dårligst stillede er også blevet påvirket af de hvides traditioner, som følge af missionærernes indflydelse, men ikke i samme grad. I forbindelse med slavehandelens ophør og slaveriets ophævelse må de medbragte traditioner være begyndt at udvikle sig til selvstændige traditioner. Herefter kom der et antal arbejdere fra engelske øer, som bidrog med traditioner, der var opstået på andre øer.

Slutningen af det 19. århundrede kan derfor på mange måder ses som "guldalderen", hvor der er opstod selvstændige musiktraditioner. Musikken har haft betydning i det daglige, men til den såkaldte årlige maskerade samledes hele øen og alle de traditioner, der var tilknyttet de enkelte plantager. Maskeraden må have været med til at ensrette øens traditioner og samtidig udvikledes der bestemte traditioner, som udelukkende var tilknyttet maskeraden.

Radioen kom til øen i starten af dette århundrede, og calypsoen blev bragt til øen af emigranter fra de sydlige øer, hvor den bredte sig fra Trinidad/Tobago. Desuden begyndte en påvirkning fra det amerikanske fastland at gøre sig gældende. De lokale traditioner blev presset i baggrunden og maskeraden blev afløst af en festival med arrangeret gadeoptog.

Figur 3.11 *Et postkort fra 1950'erne af maskeradedeltagere. Billedet må være fra et af de sidste maskerader på St. Croix.*

4. Den hvide befolknings musiktraditioner

De hvides musiktraditioner kan behandles mere indgående, end det er tilfældet i dette afsnit. Interessant for denne opgave er kun de traditioner, som har sat sit præg på de sorte musiktraditioner, hvorfor visse områder kun vil blive behandlet perifert, såsom det kunstmusikalske område. Desværre er det netop dette område, der vides mest om, da der i øernes skiftende nødtørftige aviser kan findes annoncering og omtale af disse begivenheder, mens der kun findes meget få oplysninger om anden aktivitet. I et tidligere afsnit er der allerede lavet en gennemgang af den salmetradition, som de sorte stiftede bekendtskab med. Disse salmer afspejler – naturligvis – de salmer, som den hvide del af befolkningen sang, hvorfor der ikke vil blive gjort yderligere ud af dette punkt her.

Kunstmusikken

Kunstmusikken fandt vej til både St. Croix og de andre øer i Caribien. Den afspejlede de strømninger, der var i den hvide befolknings hjemlande, omend der må have været et vist "provinsielt" skær over disse begivenheder. Som omtalt før, fik kunstmusikken ikke nogen synlig betydning på St. Croix. Dermed kan man ikke bare se bort fra eksistensen af den, da man nødvendigvis må undre sig over, hvorfor det ikke er tilfældet. Hvordan kan det være, at kunstmusikken ikke har sat sig spor, mens andre europæiske traditioner tydeligvist har gjort det? Besvarelsen af dette vil være meget værdifuldt for forståelsen af udviklingen på St. Croix og vil have stor betydning for specialets konkluderende afsnit.

Selv om der eksisterer kildemateriale nok til en detaljeret gennemgang af dette område, vil det give en forkert vægtning at beskrive dette område indgående. Derfor en kort beskrivelse, der blot skal eksemplificere forholdene.

Aviserne, der udkom på de danske øer, giver et indtryk af, at der både i det 18. og 19. århundrede var et koncert- og teaterliv på øerne. I 1821 var det muligt at se blandt andet "Hamlet", eller gå til en koncert med et blandet program. Den dårlige billedekvalitet af dette og de følgende billeder skyldes, at der er kopieret fra mikrofilm.

THEATRE.

By Permission of His Excellency the Governor.

The Ladies and Gentlemen of St. Croix are respectfully informed, that on
SATURDAY EVENING NEXT, 27th JAN. 1821.
Will be Acted SHAKSPEARS Grand Historical Tragedy of

HAMLET
Prince of Denmark.

AFTER THE PLAY
A NEW BALLET DANCE CALLED

Donnald and Peggy,

IN WHICH WILL BE DANCED,
A COMIC PAS DEUX,
by Messrs. G. Pritchard and Lee.

A Sailors Hornpipe,

BY MR. PRITCHARD.
AND
A SCOTCH REEL by the Characters.

To conclude with the laughable Farce called

The Village Lawyer.

The Characters will be expressed in the Bills of the Day—and being the last Night but one of the Company's performing this season.

☞ *The Ladies and Gentlemen of St. Croix are most respectfully informed that it has been intimated to the Company, a reduction of Price would tend to their advantage, it is therefore determined that the Price of Admission during the present Season will be*

One Dollar & a half
Children One Dollar.

Concert.

By Permission of His Excellency the Governor.

THE Underwritten begs leave, most respectfully to inform the Ladies and Gentlemen of this Island, that he intends, with the assistance of the Gentlemen Amateurs of both Towns, to give

A GRAND VOCAL & INSTRUMENTAL

Concert

On the 26th Instant, at the House No. 31, Lot. B, King's Cross Street, formerly occupied by the Theatrical Society, to consist of the following select Pieces, viz:

1st Part.

1,—Ouverture, Cosi fan Tutte, by Mozart.
2,—Polonaise, to be performed on the Tenor by the Underwritten, [his own composition]
3,—Air of the Vineyard [Vinhösten] to be Sung by an Amateur.

2d Part.

1,—Ouverture of ditto,—composed by Kunzen.
2,—Flute Concerto by Berbiguier, to be executed by the Underwritten.
3,—Air bravour of Mozart's Tittus, to be Sung by an Amateur.

3d Part.

1,—Solo Variations, &c. on the Tenor, from the beautiful Tema "Mich fliehen alle Freuden" to be performed by the Underwritten [his own composition.]
2,—Duetto of Mozart's Tittus—by two Amateurs.
3,—Solo Variations & Cadenzes on the Flute, from the well known Tema, Schöne Minka—to be performed by the Underwritten [his own composition.]

Figur 4.1 og 4.2 *Dansk Vestindisk Regerings Avis 26.1.1821 og 20.4.1821.*

Disse tilbud er dog kun to ud af mange. Edvard Richard Hansen må formodes at være bosiddende på St. Croix, da han optræder i andre annoncer med tilbud om undervisning og reparation af instrumenter og samtidig titulerer sig "organist". Dette er endvidere den første gang, man hører om en organist på øerne og H. West's ønske om at få sendt en stadsmusikant til byen 30 år forinden, må da være blevet opfyldt et tidspunkt her imellem.

By Permission

Of His Excellency the Governor.

Signor Pucci

Has the honor to inform the Ladies and Gentlemen of St. Croix, that his

CONCERT

ON THE

Grand Pedal Harp,

Assisted by the principal Gentlemen Amateurs, will positively take place on

Saturday Evening

THE 3d FEBRUARY,
AT

The Assembly Rooms

In Hospital Street, when, he respectfully assures them, that no exertion shall be wanting on his part to afford general satisfaction to those who may honor him with their Company on that Evening.

PART I.

Sinfonie, by SCÖNNEBRO.
A Concertanto on the Harp.—By CARBON:
SONG "Love my Mary dwells with thee."
Variations on the Harp.
SONG "Hope told a flattering Tale," accompanied by the Harp.
Military Grand March.
Overture of Calif de Bagdad, by BOIELDAU.

PART II.

Overture of Noze de Figara, by MOZART.
ITALIAN AIR "Sospirata amica pacie."
Sonnata on the Harp.—By CARBON.
Soft Melody "Rising Sun."
Variations for the Harp.
Several Waltz's.

FINALE.

Figur 4.3 *Dansk Vestindisk Regerings Avis 26.1.1821.*

Men det er ikke kun folk fra øen, der optræder til koncerter (det ville jo nok også blive lidt ensformigt). F. eks. er der den 26.1.1821 også en annonce for Signor Pucci fra Italien. "For the first time in the West Indies", men med hjælp fra lokale amatører.

Det må dog formodes, at disse begivenheder var tilknyttet en meget lille gruppe. Følgende udklip viser, at der til en bestemt forestilling var forbud mod, at "farvede" mødte op.

CONCERT.

The Concert advertised in the Gazette of the 8th January, to have been given in the Danish Church on the Evening of the 28th of the same Month, at 7 o'Clock; having been unavoidably postponed, the Public is hereby informed that it will take place on the First of March at the originally appointed Place and Hour.

Tickets for grown Persons, 2 Dollars, Children 1 ditto. They are to be had at the House of Severin Ericson, Esq.

Coloured Persons will not be admitted.

Figur 4.4 *St. Croix Gazette 22.2.1811.*

Selv om dette forbud ikke findes på mange annoncer, har det nok været almindelig praksis, at sorte ingen adgang havde til disse begivenheder. Det kan dog have ændret sig lidt i forbindelse med Peter von Scholten (generalguvernør 1835–1848, men forinden flere embeder på øerne), der, på trods af modstand fra mange sider, inviterede frie sorte til private sammenkomster (han havde – ligeledes til manges forargelse – også en samleverske fra denne gruppe). Det har ikke været et udbredt fænomen, men tiden har nok arbejdet for denne tendens.

Disse private sammenkomster blandt de hvide, bliver kun omtalt få steder. Men at der har været forudsætninger for disse småkoncerter, tyder følgende passus på. Det er fra et brev af Christen Prams dateret den 26. juni 1820:

> "Et elegant og godt Fortepiona Sees i alle Huse, og i mange hører jeg Spille med Færdighed. Den Sang jeg har hørt betyder ikke Stort og i mine Øren klinger det engelske ingenlunde godt i Sang." (Prams, 1825:338)

Dermed får han sagt, at fortepianoet på det pågældende tidspunkt er udbredt og flittigt benyttet i de bedre kredse, og at der ofte synges på engelsk, hvilket til gengæld ikke har lydt så godt i Prams øren. Der er ingen eksempler på, at klaveret på noget tidspunkt er blevet integreret i den sorte befolknings musik.

I et andet brev af Prams dateret den 24. august 1820, kan han berette, at man inviterer hinanden til the og holder baller til kl. 3–4 om morgenen med dans til klaveret (Prams:288). Men her er der nok tale om en glidende overgang til næste afsnit, hvor man både har underholdt hinanden med små opførelser først på aftenen, for herefter at slutte af med nogle selskabsdanse.

Selskabsdansene

Ud fra hvad, der kan ses på øen i dag, og ud fra hvad, beboerne kan huske, er det klart, at europæiske selskabsdanse på et tidspunkt er blevet optaget – ihvertilfælde dele af den – af den sorte befolkning. De har her fået sit eget særpræg og er forblevet i live helt op til i dag og kaldes under et for "Culteral Dances". Det er derfor nærmest en naturlov, at de hvide må have haft disse traditioner med sig, men der foreligger kun få vidnesbyrd om disse aktiviteter. Det drejer sig om den ovennævnte omtale af baller til klokken 3–4 om morgenen i private hjem, samt om H. Wests tidligere omtalte beklagelser i 1790 af, at det var svært at få et ordentligt bal arrangeret. Man var "nødt" til at bruge sorte musikere.

Men ud fra nutidige udsagn og de begreber, der florerer i dag, samt ud fra det materiale, der behandler området (som nødvendigvis må være baseret på nutidige oplysninger), kan man indkredse, hvad det var for danse. Det drejer sig især om kvadrille og lanciers, men også danse, som polka, vals, mazurka, scottish, jig, twostep og sevenstep må for alvor været kommet til øerne i det 19. århundrede.

Blæserorkestrene/militærorkestrene

Der ligger en opgave i at lave en detaljeret gennemgang af blæserorkestrene på øen; hvilke personer, der spillede i dem, hvem, der ledede dem og hvad, der helt konkret blev spillet. Det vil dog ligge uden for projektets ramme at lave den gennemgang her. Der foreligger en artikel af Hepburn E. Francis, som omhandler bandledere, bandmedlemmer og begivenheder fra starten af 1900–årene. Her skal blot lige nævnes de vigtigste ting i forbindelse med disse orkestre.

Allerede i det 19. århundrede har der været blæserorkestre på øen. Anløbne danske og sikkert også udenlandske marineskibe har ladet deres orkestre spille til glæde for øens indbyggere. Men på St. Croix var der også et blæsekapel, der var tilknyttet brandkorpset, som både bestod af sorte og danskere.[1]

Herefter var blæserorkestrene en fast del af øens musikudbud. Også efter den amerikanske overtagelse i 1917. Lokale orkestre eksisterede under forskellige forhold,

[1] Philipp, 1990:145 citerer Christian Degn, 1974, "Die Schimmelmans im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen". Neumünster.

og der kom tit besøgende orkestre fra krigsskibe.

Figur 4.5 *Et sort militærorkester fra ca. 1908.*

Det interessante i denne opgaves sammenhæng er, at det har været muligt for den sorte del af befolkningen både at lytte til disse orkestre, men også at spille med i dem. Der er nok brugt sorte musikere, da det ikke har været muligt at finde nok hvide musikere. Herved har de fået musikalsk træning indenfor denne genre og en adgang til disse orkestres instrumenter. I hvilket omfang, dette har smittet af på anden musik, vil blive fulgt op senere.

Opsamling

Der har været kunstmusik på St. Croix, men den har været forbeholdt de hvide og har ikke haft nogen indflydelse på de sortes musik. Der har simpelthen ikke været den fysiske kontakt, som er nødvendig for at kunne have indflydelse. Dernæst ligger kunstmusikkens traditioner musikalsk set så langt væk fra de sortes traditioner, at det ville have været svært for de sorte at gøre brug af de kunstmusikalske traditioner. Der findes ikke meget materiale om de hvides selskabsdanse på St. Croix, men deres senere udbredelse tyder på, at de har været der. Selskabsdansenes udbredelse blandt de sorte tyder på, at der har været fysisk kontakt, og at disse danse har ligget helt fjernt fra de sortes traditioner. Militærorkestrene blev oprettet af de hvide, men ofte udgjordes besætningen af sorte. Ud over at de hvide fik dyrket deres egne traditioner, betød dette, at de sorte blev skolet i de hvides traditioner.

5. Instrumenter

Ved at klarlægge de enkelte instrumenters udvikling på øerne, vil man også kunne sige noget om de traditioner, som instrumenterne er tilknyttet. Der eksisterer allerede beskrivelser af instrumenter, der bruges i dag og af dem, som hár været brugt. Philipp og Heje har lavet mere eller mindre detaljerede gennemgange, og der er andre mere løse gennemgange. De nævnte beskrivelser er i følge min opfattelse ikke fyldestgørende nok, blandt andet fordi de ikke har formået at inddrage den historiske dimension i tilstrækkelig grad. Den følgende gennemgang vil derfor bære præg af inddragen og diskussion af de tidligere gennemgange. Men specialets afgrænsning vil også gøre sig gældende her, hvorfor instrumenter, der findes på St. Croix i dag, men udelukkende er tilknyttet f.eks. calypsotraditionen, ikke vil blive medtaget. Det er heller ikke afsnittets formål at lave en sammenligning af øernes kultur med bl.a. afrikansk kultur. Det vil sige, at de viste paralleller med afrikanske instrumenter på ingen måde er et resultat af en detaljeret afsøgning af lighedspunkter, men blot skal betragtes som fingerpeg. Det, som er det vigtigste her, er instrumenternes udvikling og betydning på St. Croix.

Instrumenterne er i det følgende delt ind i 5 grupper til brug i klassificering, nemlig ideofoner, aerofoner, membranofoner, chordofoner og elektrofoner. Begreberne og deres definitioner er taget fra Poul Rovsing Olsens gennemgang af instrument-klassificering i *Musiketnologi* (:51–58).

Ideofoner

Steel

Kalder vi normalt for triangel, og er dennes gruppes hyppigst forekommende instrument i dag. Ordet triangel er dog efterhånden ved at snige sig ind i sprogbruget.[1] Den – og jernpinden – laves af musikeren selv eller en smed, som regel af bilrester. Den er lidt større end dem, vi er vant til. Lars Heje peger på, at instrumentet er kommet fra Europa som et legetøjsinstrument, men at et lignende instrument af orientalsk oprindelse også kendes fra det Afrika, slaverne kom fra (:19). Philipp angiver, at hun har hørt et metalagtigt "græskar" spille den karakteristiske rytme ♩ ♪♪ på en plade med musik fra mandinkaerne i Guinea (:187). Hertil kan nævnes, at Paul Isert i forbindelse med sit

[1] Musikerne kender til denne betegnelse og bruger den gerne, når de snakker med udefrakommende.

ophold i Dansk Guinea besøger krepeerne og nævner i sit 7. brev, at de spiller på en "jerntrekant" (Raunkiær, 1917:80). I det 8. brev skriver han, at der hos Akraerne er "musikkorps" tilknyttet de "Adelige". Akraerne betegner han som "vore", da de bor tæt ved de danske besiddelser i fredelig sameksistens. I dette orkester ser han, at "Trianglen holdes af Spilleren i et Baand i venstre Haand, og med en lille Stang af samme Metal slaaer han den til Trommens Takt." (Raunkiær, 1917:126). Der er ingen beviser på, at steel har været på St. Croix eller de andre danske øer. Dermed ikke sagt, at dette ikke hár været tilfældet. Men første gang, den dukker op, er på et postkort fra St. Croix, ca. 1905[2], hvor et "musikkorps" er afbilledet og i nutidige beskrivelser af, hvordan maskeraden var i begyndelsen af 1900-tallet.

Squash

Squash er herhjemme kendt som "græskar". Kan også optræde under navnet *whitero* eller *guiro*. Det brasilianske reco-reco og det cubanske guiro bruges herhjemme i flæng på trods af, at der er en forskel på valg af materiale og dermed også udseende og lyd. Squash'en er lavet af soltørret græskar – kaldet squash – hvori der skæres rækker af tværgående riller. Til at frembringe den karakteristiske "vaskebrætlyd" bruges ifølge Heje ståltråd eller en træpind (:20), mens Philipp omtaler en lokal kamtype som hyppigt anvendt (:64). Jeg stødte på begge muligheder. Instrumentet bruges i dag ikke så ofte som steel. Tit udelades det helt. Det er i dag meget svært at få fat på en squash, da der er så få, som bruger dem.[3] Den rytme, squash som oftest spiller, er ♩ ♪♪ eller ♩ ♩ ♩ ♩. Dog ikke så stacceret, som man oplever i salsa, hvilket blandt andet skyldes den brede kam. Heje skriver, at oprindelsen er ukendt (:20), mens Philipp har hørt instrumenter, der har samme "klangfarve" i Ghana, og fundet frem til, at lignende instrumenter findes i Congo området.[4] Det forekommer også logisk, at slaverne har haft ideen til instrumentet med fra Afrika. Hvordan kan det ellers være, at instrumentet er dukket op over hele Syd- og Mellemamerika? Ligesom med steel dukker squash'en første gang op på det føromtalte postkort. Det er ikke nævnt nogen steder før. Kun i de gamles erindringer, det vil sige fra starten af 1900-tallet.

[2] Udstillet på Whim Greathouse Museum på St. Croix og offentliggjort i kataloget til udstillingen "The danish Westindies in Old Pictures, 1967.

[3] Jeg prøvede at skaffe en ved at spørge musikerne. En gammel squashspiller ville gerne lave en, men havde ikke noget at lave den af og kunne ikke undvære nogle af sine egne. Derfor prøvede nogle af de andre at finde et græskar, men de dyrkes ikke så meget mere. Derfor gik jeg til øens musikforretning, som kun havde, hvad han kaldte "professionelle". De var lavet af metal.

[4] Den omtalte plade er *Musique Malinké, Guinée*, udgivet af G. Rourget, side B, rille 5 og 6, "Chants pour la danse des chasseurs". Squash'en i Congo er fra De Hen (1960:29-32), der citerer A. Cavazzi, *Istorica descrizione de tre Regni Congo, Matamba et Angola*. Bologna 1687:167 og O. Dapper, *Naukeurighe Beschrijvinghe der Afrikaenssche Gewesten*. Amsterdam 1676:607.

Tamburin

Tamburin er slet ikke gennemgået hos Heje. Det skyldes sandsynligvis, at den ikke bruges i dag. Men den var en fast bestanddel af de tidligere bands og den såkaldte drum music. Den er større end traditionelle europæiske og betrukket med skind. Dens funktion bliver beskrevet af øens beboere som at give "a nice bass". Det må formodes, at tamburinlignende instrumenter også kendes fra Afrika. Philipp har i Ghana set sådanne eksempler (:189). I Marokko, der vel og mærke ikke er de sortes Afrika, kan man købe den omtalte type tamburiner i alle størrelser, og de ses blandt andet brugt i optog.[5] Første gang den optræder er i H. West's beretning fra 1790. Han skriver, at der til de hvides baller – beklageligvis – bruges sorte musikere, som "...buldre paa en med Bielder behængt Tambourin..." (:76). Senere optræder den på det føromtalte postkort fra 1905, som en del af et "musikkorps". Der er en mulighed for, at Pastor Henry Mortensen har tegnet en tamburin i 1844-45 på den tidligere viste skitse fra nytårsdansen på "La Grange", St. Croix. I såtilfælde vil der være tale om et tyndt besat, tilfældigt sammensat drum music-orkester. Det er lidt utydeligt og kan derfor ikke tillægges for stor vægt.

Grunden til manglende beskrivelser af steel og squash behøver ikke at betyde, at disse instrumenter først er kommet til på et nyere tidspunkt. Det mest sandsynlige er, at de hele tiden har været der, men bare ikke er blevet beskrevet.

Koklokke

Koklokken bør nævnes, da den lejlighedsvis optræder i scratch bands i dag. Den har dog ingen forhistorie på øen og dens opdukken på St. Croix skal ses i sammenhæng med indflydelsen fra spansktalende områder i dag.

Aerofoner

Saxofon

Saxofon er af sagens egen natur et forholdsvis nyt instrument. Det optræder i dag som melodiinstrument i scratch band og har dermed overtaget den senere beskrevne fløjtes rolle. Som regel finder man *altsaxofonen*. Dens opdukken er resultat af den nordamerikanske indflydelse. Heje mener, at det skete fra midten af 30'rne. Da instrumentet er en dyr investering, og da hele instrumentudviklingen bærer præg af billige instrumenter, virker det mere logisk, at den først er blevet optaget på et senere

[5] Egen observation i Fez, Marokko, august 1993.

tidspunkt, efter 2. verdenskrig.

Fløjte

Fløjten mødes stadigvæk, men er – som før omtalt – ved at være fortrængt af altsaxofonen. Fløjten har været på øerne lige fra starten. Selv om fløjten også kan føres tilbage til de europæiske kulturer, er det mest sandsynligt, at de daværende slaver selv har bygget fløjterne ud fra deres afrikanske baggrund. Paul Isert mødte også fløjter på sin vej i Guinea hos Akraerne. De tidligere nævnte "musikorkestre" hos denne stamme, bestod også af "fire til seks Fløjter", der "...af Gennemsnit [er] som vore, men over halvanden Alen lange og har kun fire greb eller toner." Dermed ikke sagt, at andre stammer ikke brugte fløjter, men det er derfor ikke overraskende, at vi i Carstens' beskrivelse fra ca. 1742, to steder finder omtale af fløjter på St. Thomas. Den første er i forbindelse med bryllupsfester, hvor der spilles på "adskillige smaa piber eller fløjter" (:96). Den anden er i forbindelse med "Nyt-Aars Gratulationen", der er et forstadium til den senere beskrevne maskerade. Her spiller slaverne på "adskillige fløjter af Røer" (:51). Også West nævner brugen af fløjter. Til de førnævnte hvide fester med sorte musikere, bruges der "to tværfløjter" (West, 1790:76). På postkortet med scratch bandet optræder også en tværfløjte. Så der er grund til at tro, at fløjten hele tiden har været på øerne. Udviklingen er dog gået fra hjemmelavede bambusfløjter henimod europæisk/nordamerikansk producerede fløjter. I 20'rne og 30'rne var det træfløjter uden klapper. I starten af 1900-tallet var den dominerende som melodiinstrument i scratch band (Philipp:60). Ifølge meddelere var det noget, man sparede op til. I dag ser man oftere tværfløjter.

Pipe

Dette instrument er et primitivt basinstrument, der blev anvendt i scratch bands, før el-bassen og congastrommer overtog dens rolle. I dag er der ingen på St. Croix, som kan håndtere dette instrument ordentligt, men hvis man tager til de Britiske Jomfruøer, vil man efter sigende stadigvæk kunne finde instrumentet brugt. Det bestod oprindeligt af et langt hult trærør; enten lavet af bambus eller det lokale "trompettree" (Heje:20). Senere, i takt med udviklingen, blev PVC-rør og udstødningsrør fra biler også benyttet. Lyden blev frembragt ved at blæse i røret gennem sammenpressede læber, på samme måde som med traditionelle messingblæseinstrumenter. Det skulle være muligt for en dygtig musiker at spille grundtonen og duodesimen, men selve tonen kan til tider virke underordnet i forhold til resten af orkesteret, og må derfor hovedsageligt tilskrives en percussiv funktion.

Figur 5.1 *En pipe i et scratch band. Billedet er fra 1960'erne.*

Tuttu

Tuttu må nødvendigvis medtages. Som omtalt i tidligere afsnit er en tuttu en stor muslingeskal, der før i tiden havde som hovedformål at signalere arbejde og pause på plantagerne. Den bliver i dag brugt af fiskere og fiskehandlere, som signalhorn. Tonen frembringes ved hjælp af "trompetteknik", hvilket jo også var tilfældet med pipe'en.

Grunden til, at den medtages her, er, at den i 1942 optræder hos J.L. Carstens i hans beskrivelse af slavernes bryllupsfest (:96) og i beskrivelsen af nytårsfesten (:51). Dens funktion bliver ikke beskrevet, men må formodes at have været hovedsageligt percussiv. Tuttu'en omtales også af andre, men kun hos Carstens som musikinstrument. Så det må formodes, at den ikke et blevet brugt i mere organiserede musikformer, såsom scratch band, men kun i mere spontane situationer.[6]

Membranofoner

Denne gruppe indeholder udelukkende trommer. Af flere uafhængige kilder fremgår det, at trommemusik altid har været på øerne. Trommer er kendt i det meste af Afrika. I den følgende gennemgang beskrives kun bestemte typer af trommer, selv om slaverne ikke kun har brugt disse typer. Alt kunne bruges, hvilket fremgår af blandt andre Oldendorp: "Ein Fell uber eine kleine Tonne oder einen Kalbasch, auch im Nothfall über einen Topf gespannt, stellt eine Trommel vor" (1777 bd. 1:423).

Bass drum

Bass drum er betegnelsen for en stor tromme, der er ca. 70–80 cm høj og 40 cm i diameteren. Den går også under andre navnet *keg* eller *boom–boom*. Navnet "keg" (engl. lille tønde), er en henvisning til, hvad den er lavet af. Kendes på St. Thomas under navnet *bomboula drum*. Trommen bruges ikke i dag, men var en fast bestanddel af drum music–orkestrene, der havde deres storhedstid i forbindelse med maskeraderne. Trommen var ikke større end man kunne gå rundt med den. Der var en høj klang i den ene side og en dyb i den anden, og den blev spillet med stikker eller med hænderne. Den havde lighed med den europæiske landsknægtstromme (Philipp:79). Disse trommer blev brugt på øerne, når der skulle bekendtgøres nye forordninger fra guvernøren. Første gang netop bass drum dukker op, er i forbindelse med maskeraden, altså i midten af det 19. århundrede. Den ses på Pastor Henry Mortens billede fra 1843–44 af nytårsdansen på "La Grange". Desuden er den i erindringen hos meddelere; dvs. i starten af 1900–tallet. Men trommer af samme type kendes både fra Afrika og fra flere andre steder i Caribien. På St. Croix må de have været gemt væk få at undgå, at missionærerne og planterne konfiskerede dem.

[6] Det bør dog nævnes, at tuttu'en *kan* bruges i mere seriøse sammenhænge. Steve Turre har indspillet en jazzplade med brug af flere forskellige konkylier. Filosofien bag projektet er, at konkylien er ophavet til alle blæseinstrumenter (Cole, 1993).

Figur 5.2 *Musikeren Frank Charles demonstrerer en bass drum.*

Kettledrum

Kettledrum er en slags lilletromme, der minder meget om en lille militærtromme. Navnet skyldes formentligt, at den var lavet af aluminium eller blik, som også blev brugt til at lave kedler (engl. kettle) med. Lilletrommen ses i dag, men ikke som et selvstændigt instrument. Baggrunden for brugen skal søges i de sortes tradition for brug af trommer, men netop denne trommes herkomst er europæisk og er kommet sammen med militærorkestrene, der var på øerne fra slutningen af 1800–tallet. Sorte musikere blev også brugt her. Det stemmer godt overens med, at man først støder på den på postkortet fra 1905 og i nutidige beretninger om maskeraden i starten af 1900–tallet.

Congas

Congas er først kommet til øen i nyere tid, men bruges nu i scratch bands. Deres baggrund er også afrikansk, men er blevet udviklet på Cuba og er kommet derfra til

Jomfruøerne. Både spilleteknik og spillemønstrer varierer meget. De optræder både i sæt af 2, men ses også enkeltvis. I dag bruges conga(s) også til cariso, hvor den er ved at overtage de gamle trommetypers rolle.

Trommesæt
Trommesæt må medtages, da det i dag kan optræde i scratch bands'ene. Dog som oftest når disse orkestre optræder under mere fri former. Her møder man rytmer, som ofte kan relateres til calypsoen/socaen. Ofte høres stortrommeslag på alle fjerdedele.

Chordofoner

Denne gruppe indeholder kun instrumenter af nyere dato, og de er bygget uden for St. Croix og De Caribiske Øer. Men baggrunden for brugen af strengeinstrumenter skal søges i de afrikanske rødder. Paul Isert så blandt andet en "violin" med 8 silkestrenge hos akraerne (Raunkiær, 1917:126). Der må igennem tiderne have været flere slags hjemmelavede strengeinstrumenter, før de færdiglavede kom til øen. Et eksempel på dette på St. Thomas (før køb af St. Croix) kan J.L. Carstens give. "Der Spillis paa Instrumenter, Hvilcke ere Asen-Kiefter [æselkæber] med Hæste-Haars Strænger paa..." (1742:96). Og senere skriver han, at der bliver spillet "...paa andre stænge-Leeg..." (1742:153). Denne traditionen har lettet optagelsen af de vestlige strengeinstrumenter, der er beskrevet i det følgende.

Banjo
Er i en del af scratch bands'ene i dag. Specielt *ukulele-banjoen* optræder ofte i denne konstellation. Hvorfor netop den har slået rod på øen, har ikke været muligt at opklare. En forudsætning har selvfølgelig været, at den er blevet importeret til øen. Dernæst, at den har været billig at få fat i. Den må være dukket op i løbet af 1900-tallet; hvornår er ikke klart. Den fungerer som akkordinstrument og som et vigtigt percussivt element. Aldrig melodiførende. Den optræder dog ikke så hyppigt, som den har gjort tidligere.

Violin
Violin optræder i dag ikke i sin oprindelige konstellation mere. Dens rolle som melodibærende instrument i scratch bands blev først overtaget af fløjten i starten af 1900-tallet, dernæst af saxofonen. Om der har eksisteret selvlavede violintyper på øerne, eventuelt lignende den type Paul Isert mødte i Afrika, er der ikke noget bevis for. Vi møder den hos Carstens (1742:106) og hos West, hvor "negere" bliver brugt af mangel på hvide musikere. Og de "...ynkelig rive paa to Violiner.." (West, 1790).

Guitar, mandolin og ukulele
Er alle strengeinstrumenter, der betegnes som værende brugt i scratch bandet. Kun guitaren findes i kildematerialet. Første gang den ses er på det senere viste postkort fra 1905, som en del af et scratch band. Selv om guitarerne på billederne ligner spanske guitarer, er der som regel tale om strenge af stål.

Elektrofoner

El-guitar og el-bas
El-guitar og el-bas hører til denne gruppe, og er også eksempler på, at man tager nye instrumenter til sig, som har slægtskab med tidligere instrumenter. El-guitaren kan derfor ses som sidste trin i udviklingen af strengeinstrumenterne, mens bassen må ses som afløser for pipe'en i scratch band sammenhænge, men dens indtrængen hænger selvfølgelig sammen med den almindelige udvikling uden for øerne.

Besætningstyper

De enkelte instrumenter kan også indordnes under et princip om, hvilke konstellationer de plejer at indgå i. Her kan bruges 4 inddelinger. En besætning til de enkelte musikhændelser, har dog ofte været afhængig af *hvad* og *hvem*, der lige har været i nærheden.

- **Drum music-orkestrene**, som scratch band (1), men hvor strengeinstrumenterne er skiftet ud med en bass drum
- **Cariso**, hvor der udelukkende er en tromme. Traditionelt en bass drum, men congas er ved at overtage rollen.
- **Scratch band (1)**. Den oprindelige besætning består af steel, squash, tamburin, pipe, strengeinstrumenter og fløjte.
- **Scratch band (2)**. Den moderne konstellation har beholdt steel og evt. squash, men består ellers af el-bas, el-guitar, altsaxofon, congas og trommesæt. En banjo kan også findes i scratch bands i dag, men den har en lidt ældre historie.

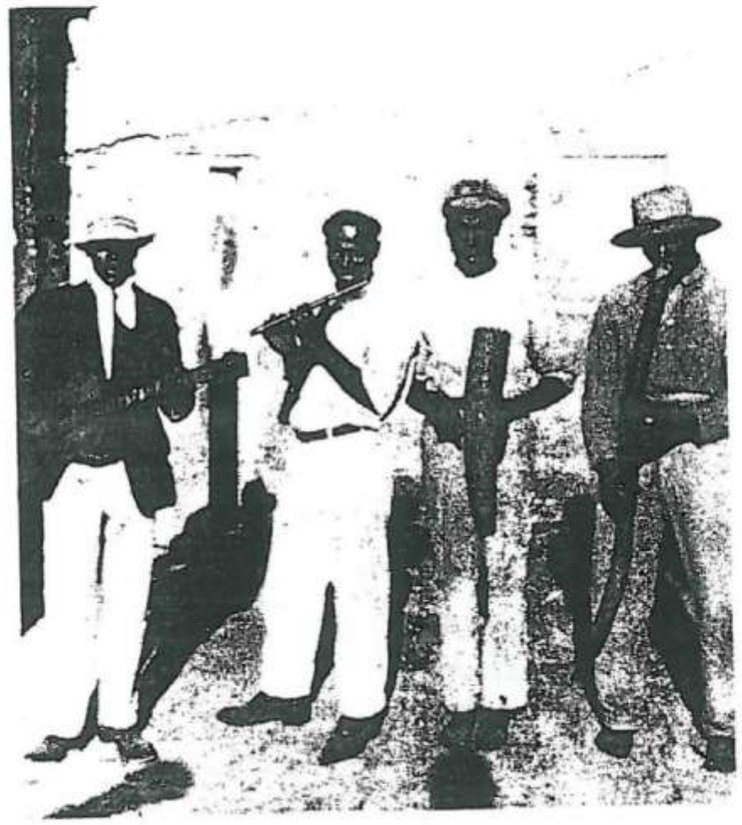
Figur 5.3 *Et drum music-orkester på St. Croix i starten af 1950'erne. Instrumenterne er fløjte, squash, tamburin og bass drum.*

Navnet "scratch band" er et onomatopoietikon, udledt af denne gruppes lyd. Ifølge øboerne ikke givet af dem selv, men af udefrakommende. Ordet *fungibands* ses også brugt om denne besætningstype. På St. Croix synes ingen at have brugt dette ord, mens det stadig bruges på De Engelske Jomfruøer og også kendes på St. Thomas. Fungi er navnet på en almindelig spise. Navnet bruges da i betydningen "de orkestre, der er så mange af". På spørgsmålet om, hvad man kaldte orkestrene på St. Croix, før man begyndte at kalde dem scratch bands, får man svaret, at der ikke var noget navn for en bestemt besætningstype. Orkestertyper opfattedes ud fra deres formål. Det vil sige, at den samme besætning både kunne kaldes et quadrilleorkester og et maskeradeorkester eller noget andet, alt efter hvilken funktion orkestret havde.

Instrumenternes navne bærer præg af forskellige måder at give navne på. Hvis instrumentet kom udefra og allerede havde et navn, så overtog man det. Hvis det ikke var tilfældet, blev det navngivet efter materialet eller efter lyden, der kom fra instrumentet. Det kan stilles op i følgende punkter.

- Onomatopoietikon. Tuttu, boom-boom, (scratch band).
- Musikinstrumentets materiale. Squash, steel, keg, kettledrum.
- Overtagede navne. Tamburin, bass drum, violin, fløjte, saxofon, guitar, banjo, el-guitar, bas-guitar og congas.

Som altid, når man forsøger at lave inddelinger, er der visse grænsetilfælde og tilfælde, der er usikkerhed omkring. For eksempel har ordet banjo en afrikansk oprindelse, men instrumentet har været omkring USA og gennemgået en udvikling, både sprogligt og konstruktionsmæssigt, før det endte på øerne. Så den må høre under "overtagede navne".



Figur 5.4 *Et scratch band fra 1930'rne. Tegningen på forsiden er tegnet ud fra dette billede. Instrumenterne er fløjte, guitar, squash og pipe.*

Opsamling

Der må nødvendigvis være flere "instrumenter" end beskrevet i det ovenstående. Carstens beretter, at slaverne klapper i hænderne, underforstået til musikken og dansen (1981:96), West beskriver trampen i gulvet "...saa haardt, at de kan føle, om ikke høre hinanden" (1790:76), mens Petersen bemærker, at man spillede på bordklokker sammen med trommen (1867:39-40). Desuden kan man i dag møde meddelere, der bruger stolen

til at demonstrere, hvordan trommerytmen lød. Et ønske om en sondring mellem hvad, der er et musikinstrument, og hvad, der *ikke* er, må siges at være en nyere opfindelse, der ikke har rod i øens egen kultur, men snarere i den europæiske. Instrumenternes navne bærer også præg af dette. Hvis navnene ikke er overtagede fra europæerne, kan de være navngivet efter det materiale, de er lavet af eller være et onomatopoietikon.

Da slaverne kom til St. Croix, var de nødt til at bruge det materiale, der var tilgængeligt her for at lave instrumenter. Forbilleder for disse instrumenter var lignende instrumenter i Afrika. Trommer – specielt bass drum – fortsatte med at være forbundet til cariso op til i dag. Dog ses en tendens til, at congas er ved at overtage denne rolle. De instrumenter, der har været tilknyttet quelbey og dermed scratch band, har til gengæld gennemgået større forandringer. Årsagen hertil skal nok søges i, at denne tradition fra starten opstod som et møde mellem to meget forskellige traditioner og var derfor mere åben for forandringer. Udviklingen er gået fra hjemmelavede instrumenter over til køb af færdiglavede instrumenter og senere til dyrere og mere internationalt kendte instrumenter. Årsagen her er de bedre økonomiske forhold og den almindelige udvikling som sådan.

Figur 5.5 *Det tidligste kendte eksempel på et scratch band. Billedet er fra et postkort fra ca. 1905. Instrumenterne er fløjte, guitar, steel, squash, tamburin og kettledrum.*

6. Cariso og quelbey i dag

Formålet med dette afsnit er at kigge på selve musikken, for at bruge dette som en kilde til at forklare musikkens udvikling. Der eksisterer dog hovedsageligt kun fonogrammer fra slutningen af 70'erne og fremefter, hvilket vil sige, at man faktisk kun har, hvad man kan kalde for nutidig musik til sin rådighed. Musikken er ikke et uafhængigt fænomen, der uden for tid og sted former sig på tilfældige måder. Tværtimod er den et resultat af øens særlige forhold. Derfor kan de generelle forhold på øen bruges til at prøve at forklare hvilken udvikling, der har været. Men musikken kan ikke udelukkende bruges til at konstatere, hvordan forholdende har virket på musikken. Musikken kan også bruges til at sige noget om de forhold, den må have været udsat for, og dermed supplere den almene viden. Mange af de helt nye fænomener (det vil sige efter 1930'rne) er dog kommet som følge af påvirkninger fra medier. Selv om der er tale om traditioner, som er blevet overtaget, vil baggrunden ikke helt kunne fornægtes. Men der er her tale om så svage spor, at det ikke vil føre meget med sig at beskæftige sig med disse områder. Der vil derfor i det følgende blive fokuseret på de to musiktraditioner, som er grundlaget for dette projekt, og som det er muligt at forholde sig til ud fra et repræsentativt udsnit af fonogrammer, nemlig quelbey og cariso. Disse traditioner har rødder tilbage til før mediernes indflydelse, og er musikalsk set meget forskellige og vil derfor blive behandlet i to forskellige afsnit. Da der derimod er et slægtskab imellem de dertil hørende tekster, omend med visse divergenser, vil disse efterfølgende blive behandlet under ét. Som omtalt under *kilder og litteratur* findes der i den eksisterende litteratur mange fejl med hensyn til brugen af de to terminologier. Mange af disse fejl skyldes som regel ganske enkelt for dårligt kendskab til øens musikliv, og det vil derfor være tidsspilde at gøre plads for alle disse uenigheder. Der vil dog dukke en præsentation af andre synspunkter op på relevante steder.

Cariso

Dette afsnit er baseret på optagelser og udtalelser fra sidst i det 20. århundrede. Ordet cariso's baggrund kendes ikke med sikkerhed. Det optræder stavet på flere måder, for eksempel carizo, carisoo eller kareso. Ordet kendes kun fra meddelere i slutningen af dette århundrede og forklares oftest som kommende fra Afrika eller som en forkortelse af "carried like so". En ofte set henvisning til, at ordet er en afledning af det på Trinidad kendte udtryk *kaiso*, som calypso er udledt af, er der ikke noget bevis for, men ordet kan udmærket være af afrikansk oprindelse.

En ældre beboer på St. Croix beskrev cariso på følgende måde: "En cariso er en sang om, at du går hen ad gaden." Sangene tager udgangspunkt i hverdagssituationer/-begivenheder og er i sit væsen skæmtesange med social kontrol som formål eller blot som en social sikkerhedsventil. Sangene kan både være improviseret eller være gamle kendinge. I dag støder man ikke på en spontant improviseret cariso, da der ikke mere findes en levende tradition. De sange, man finder i dag, er opstået ud af nogle situationer, der ligger mange år tilbage. Derfor kan de folk, der kan synge cariso i dag, ikke karakteriseres som rigtige carisosangere.

Figur 6.1 *Den ca. 70-årige Ethel Mcintosh, datter af en carisosanger, begyndte efter sin mors død at synge cariso. Først da turde hun synge sangene, da hun ikke rigtigt vidste, hvad teksterne betød og var bange for at hendes mor eller andre ville blive sur på hende, hvis hun sang sin mors carisosange. I dag bliver hun opfordret til at optræde på blandt andet plejehjem en eller to gange om året, tydeligvis til stor glæde for plejehjemsbeboerne.*

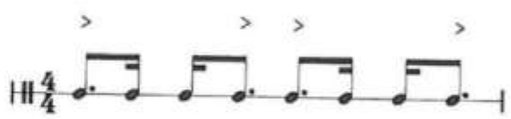
Den måde, som cariso bliver beskrevet på i dag, er stort set identisk med de tidligere viste beskrivelser fra midten af 1800-årene. Cariso blev som regel sunget af kvinder, og var karakteriseret ved at være bygget op om vekselsangen. Som regel med trommeakkompagnement af mænd på en keg og/eller andet slagtøj. Når cariso blev sunget til arbejde i byen eller på plantagerne var det gerne – af rent praktiske grunde – uden akkompagnement. Men efter endt arbejdstid kunne de samme carisomelodier synges med akkompagnement. Til festlige lejligheder var carisoen et naturligt indslag. Cariso kunne også blive brugt i en nabostrid eller lignende, hvor det gjaldt om at nedgøre hinanden. Det udviklede sig så til en egentlig dyst mellem de to, hvor andre kunne tage parti for en af parterne ved at stille sig bag en af de implicerede. Den, der kunne kapre flest tilhængere var vinderen. Konkurrencer som disse kunne også opstå for konkurrencens egen skyld. De gode sanger, som huskes som egentlige carisosangere, kunne tjene penge ved at tage fra hus til hus eventuelt i en bil, for at optræde som en slags gårdsangere. Hvis carisosangeren fik penge, lavede hun på stedet en positiv cariso om betaleren. Fik hun ingen penge, lavede hun en ondskabsfuld cariso om den pågældende person, som – hvis det gik meget galt – blev hørt og husket igennem mange år. Denne form for nedgøring bliver også kaldt for *throwing words*. I dag optræder carisoen ikke i sit "naturlige" miljø. Den kan kun findes ved at opsøge de folk, som stadig kan synge disse sange, eller når disse folk bliver bedt op at optræde til kulturelle arrangementer eller lignende.

Figur 6.2 *Leona Watson fremfører cariso, som hun hørte fra sin moster, Mary Catherine, synge. Leona Watson er meget optaget af forbindelsen mellem carisoen og historien. Hun optræder selv lejlighedsvist til kulturelle arrangementer og lignende.*

Når der kun er få carisosangere tilbage, må man tage forbehold for, at de ikke kan bruges til at beskrive sangtraditionen i alle dens detaljer. Dette forbehold bliver mere aktuelt, når man samtidigt må konstatere, at der er forskel på de tilbageværendes folk måde at synge cariso på. De optagelserne, der eksisterer i dag, er alle blevet til i en kunstig situation, da sangene ikke optræder i deres naturlige kontekst. Det manglende publikum gør, at sangene ikke er så levende, som hvis der var spontane reaktioner fra publikum, samt at der ingen vekselsang er. Udførelserne er meget forskellige. Nogle gange bliver en cariso sanget meget kraftfuldt, andre gange meget stille.

Carisomelodierne er karakteriseret ved, at de alle står i mol. Enten ren mol eller dorisk. De doriske kan være karakteriseret ved, at 6. trinnet udgør den højeste tone i sangen, hvilket giver en meget særpræget virkning. Selv når en cariso er i ren mol, kan det store 6. trin virke som en mulighed, der er til stede, men som ikke bliver brugt. En sang med skiftevis stort og lille 6. trin ses også. Den yngste af meddelerne synger dog udelukkende i ren mol. Det tonale centrum bliver fastholdt sangen igennem (bortset fra, når de falder lidt). Intonationen er ikke altid ren sammenlignet med europæisk opfattelse, hvilket er meget interessant, da man kunne have forventet, at den europæiske påvirkning efterhånden ville have ændret dette. Melodierne er især bygget op om sekund- og tertsbevægelser (treklange).

Da de fleste carisotrommeslagere er forsvundet, er der ikke mange eksempler til at beskrive, hvorledes de har spillet. I dag findes der ingen, som kan spille med den samme feeling som på nummeret Clear de Road (eks. 7). Det vil sige, at der heller ikke her er et ordentlig repræsentativt materiale til at klarlægge denne trommetradition. Den grundlæggende rytme, som den blandt andet høres i Clear de Road er:



Nodeeksempel 6.1 *Eksempel på cariso trommerytme. Karakteristisk for trommespillet er, at det varierer meget.*

Når der er tromme til cariso, er det ikke svært at afgøre, hvilken taktart den står i, men carisosange ses også i en metrisk løs form. De er utroligt svære at nedskrive, da pulsen ikke blot er meget løs, men til tider synes ikke-eksisterende. Dermed ikke sagt, at der ikke kan være problemer med de førstnævnte typer. Man kan her fristes til at komme med lange udredninger om, at carisomelodiernes metrik er varierende og prøve at forklare hvorfor.

Philipp (1990) har haft problemer med at nedskrive carisomelodierne og har nedskrevet flere uden taktstreger. På nogle af transskriptionerne er de enkelte nodeværdier udregnet ved maskinelt at måle længden på hver enkel tone, for herefter at definere nogle overordnede rammer for enkelte nodeværdier. Problemet med denne metode er, at den tager for givet, at en bestemt længde af en tone fornemmes som en bestemt nodeværdi en hel cariso igennem. Men det er jo ikke tilfældet. Tempoet varierer hele tiden og en bestemt målt længde vil på et sted føles som en fjerdedel, mens den et andet sted vil blive fornemmet som en ottendedel. Derfor giver metoden et misvisende billede, med mindre der indopereres en kompliceret variabel, som tager hensyn til tempoforskydningen.

Diskussionen om carisoens komplicerede rytmiske struktur er nok lidt på afveje, da det hele nok er mere ligetil. I en optagelse med en ældre dame, hvor en lokal calypsonian[1] deltager som medinterviewer, reagerer han spontant, da hun begynder at synge: "we need a beat!". Det er ikke bare musiketnologer, som ikke umiddelbart kan finde sig til rette. For der mangler vitterligt et beat ... og dog. Oplysninger tyder på, som før nævnt, at de samme carisosange både kunne synges under arbejde uden akkompagnement af trommer og senere med trommeakkompagnement. Det er derfor indlysende, at alle *kan* synges til en fast puls (undtagen indledninger og mellemspil, hvor trommerne aldrig vil spille med). Dermed ikke sagt, at de *bør* synges til trommeakkompagnement. Der har hele tiden været en tradition for både at synge med og uden trommer. Og dermed heller ikke sagt, at de pågældende, som ikke holder en fast puls, når der ikke er trommer, er umusikalske. Det har været – og er – en ganske naturlig ting at frasere mere frit, når der ikke er trommeakkompagnement. Det er faktisk først i nyere tid, at man er blevet så utroligt fikseret på den faste puls og har tolket det som mangel på musikalitet, når man ikke holder pulsen, selv om der ikke er noget akkompagnement. I stedet for bør man nok betragte det som en meget naturlig opførsel og endda nok konstatere, at det nok ligger til carisoens væsen at kunne udføres meget rubato. Et indicium på dette finder man ved at sammenligne a cappella-fremførelser af cariso og quelbey. Quelbeymelodierne holder stor set pulsen, når de fremføres a cappella, mens cariso sjældent gør det.

Disse overvejelser kan man bruge til at forklare carisoens rytmiske struktur, når der ikke er noget akkompagnement. Selv om den synes uigennemskuelig, vil den altid kunne forstås – ikke nødvendigvis nedskrives – ud fra en 4/4 fornemmelse. Et interessant aspekt i denne forbindelse er at se på den samme cariso's udformning med og uden

[1] En der er tilknyttet calypso. Omfatter gerne, at man både komponerer, spiller, synger og eventuelt producerer calypso.

akkompagnement.

Quelbey

Ordet quelbey er navnet på en musiktype, som optræder første gang i 1872 (anonym), og ses andre steder stavet på forskellige måder (quelbée eller quelbé). Ordets oprindelse fortaber sig i det uvisse. Nogle forklarer det med en henvisning til det franske ord quelque, der betyder "noget", hvilket skulle hentyde til en gængs musiktype; måske med en hvis ringeagtende klang. Philipp mener, at ordet har rod i det afrikanske sprog. (1991:151) Men ikke desto mindre bruges det i dag af den lokale befolkning på St. Croix. Meloditypen optræder også andre steder på Jomfruøerne, endda de samme melodier, men terminologien synes ikke at være slået igennem her. På St. Thomas kendes ordet quelbey, men udtrykket *buck up* synes at være brugt blandt musikerne her.[2]

Melodierne (se bilag) er karakteriseret ved at være i dur, og det underliggende harmoniske fundament (hvis der er noget) består som regel udelukkende af T–S–D forbindelser. Hvis der optræder parallelakkorder, kan det tilskrives nyere indflydelse.[3] Udover større nodeværdier optræder 16.–dels noder gerne. Melodierne er endvidere karakteriseret ved, at treklangsbrydninger og trinvise bevægelser optræder hyppigt. I forbindelse med scratch bands'ene er synkoper i melodien ikke udbredt. Til gengæld optræder de gerne, når melodierne synges uden akkompagnement, hvilket må tilskrives påvirkningen fra carisotraditionen og den afrikanske baggrund som sådan. Formen er som regel en AABA–form; nogle gange en AABB–form, og der optræder to taktarter, som er forbundet med tempoet, nemlig 4/4 og 8/12 (6/8).

Quelbey kan ikke nødvendigvis identificeres med kendte europæiske folkemelodier, men de minder i hele deres opbygning om disse melodier, både formmæssigt, tonalt og melodisk. Forskellen består i fraseringen, intonationen, feelingen og den tilknyttede rytmegruppe, som ikke normalt ville optræde i nordeuropæiske sammenhænge. Denne rytmegruppe (scratch band) optrådte oprindeligt med quelbeymelodier, når der skulle bruges musik til at danse til. Quelbeymelodiernes baggrund gør, at de alle kan relateres til en bestemt del af de selskabsdanse, der stadig danses på øen, også når de optræder

[2] I et interview med Athur Jeppesen, en aldrende high society saxofonist fra St. Thomas, brokker han sig over en lokal radiojournalist, som i et ugentlig "evergreen"–program på St. Thomas altid bruger betegnelsen quelbey.

[3] Paul Gibbs var i sin ungdom guitarist i et scratch band. Et biluheld holdt ham væk fra musikudøvelse i længere tid og efterlod ham lam i benene. I dag spiller han lidt for sig selv men er ked af, at han aldrig lærte de molakkorder, som nogen spiller i dag.

uden for denne sammenhæng.

Quadrillen

Quadrille er navnet på den dans, der stadigvæk danses på øen, og som er udgået fra de førnævnte selskabsdanse. Selv om ordet og stavemåden kvadrille eksisterer i det danske sprog, vil øens egen stavemåde blive brugt, da der ellers kan ske en forveksling af disse to begreber. På trods af navneligheden er der forskel på de to danse. Quadrillen er nemlig en kontradans (eng. country dance), der er karakteriseret ved, at alle de dansende par i udgangspositionen stiller sig op lige over for hinanden. Den danske kvadrille danses i grupper med fire par.

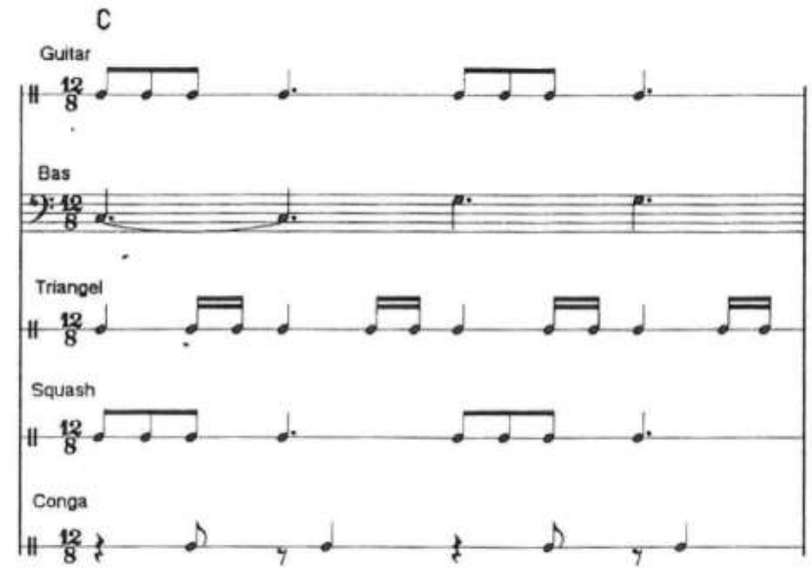
Hovedformålet med quadrillen er dansen. Orkesteret må tilpasse sig de dansende og især *floormasteren*. Floormasteren fortæller de dansende, hvad der skal ske, og der har efterhånden udviklet sig en bestemt terminologi. Den rolle, floormasteren har, kendes fra en *caller* i lignende danse andre steder. På St. Croix styrer floormasteren dansen suverænt. Formen er ikke kendt på forhånd, hvilket ikke altid er tilfældet med andre dansetyper, der har en caller. Her kan formen være fastlagt på forhånd, og det vil være callerens opgave at huske folk på denne form. Hvilke numre, orkesteret skal spille, er heller ikke aftalt på forhånd. Floormasteren afgør suverænt, hvornår der spilles, og hvornår der skal holdes pause. Hvilke numre, der skal spilles, plejer musikerne at afgøre, men floormasteren har også mulighed for at gribe ind her. De gamle beskriver floormasteren som en person med megen autoritet i deres ungdom. Hans ord var lov. Hvis nogle ikke kunne danse godt nok, kunne floormasteren vise de pågældende bort. Derfor måtte de lære dansen, inden de mødte op. I dag kan floormasteren ikke tillade sig at optræde på den måde.

Quelbeymelodiernes baggrund er skyld i, at de alle kan relateres til en tur (eng. figure) i quadrillen. Quadrillen bestod oprindeligt af 6 ture, men man skippede i nyere tid den 5., da den var for hurtig til de efterhånden aldrende dansere. Derfor er der kun 5 ture i dag, men den 5. tur hedder stadig 6. tur. Til gengæld spilles der en melodi, "setup for quadrille" inden 1. tur, hvor folk finder sammen. Ud fra interviews og transskriptioner af quadrillemusikken (se bilag) fremgår det, at der er lighedspunkter mellem de enkelte ture. Det rytmiske og melodiske grundlag peger i denne retning, men det er også noget, de selv er klar over. 1. tur er meget lig 3. tur, 2. tur er meget lig 4. tur, mens 6. tur er meget lig "setup".

Figur 6.3 *Adam Petersen var den sidste floormaster, der kunne bestemme alt under quadrillen.*

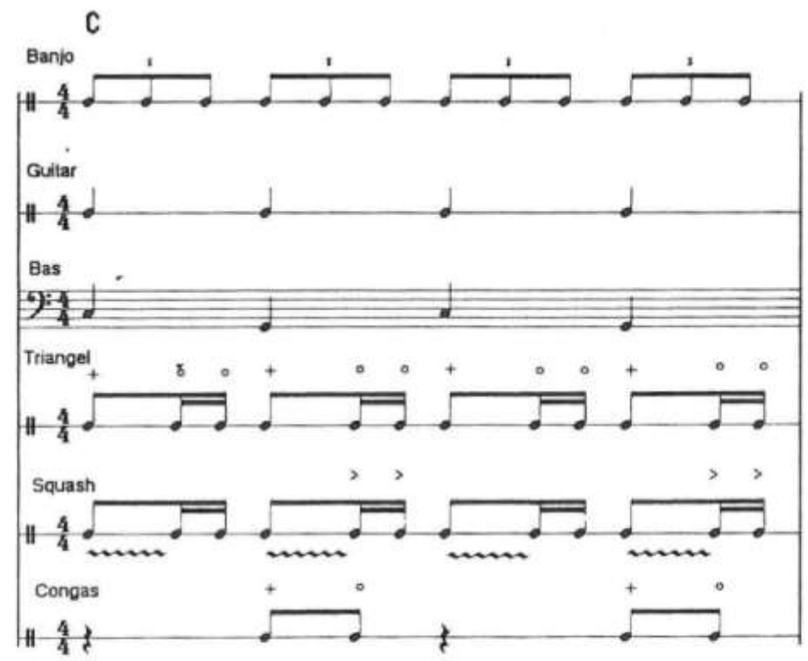
På trods af ligheder mellem turene kan man ikke altid regne med, at den samme quelbeymelodi både kan spilles til for eksempel 2. og 4. tur. Tilsyneladende er der en tradition for, at nogle af melodierne hører til bestemte ture, mens andre kan bruges til begge ture. Inden for den samme quadrille kan man også opleve, at en melodi, der spilles til 3. tur, tonemæssigt bliver spillet en kvart højere til en 6. tur, selv om rytmegrundlaget er forskelligt mellem disse to ture. En konkret forskel imellem de ture, der ligner hinanden, består i længden af numrene og de danse, der følger med til turen. 1. tur er gerne meget kort i forhold til 3. tur. Til 3. tur laver man gerne *calvery*, hvor man går rundt i hallen. 4. tur adskiller sig fra 2. tur ved, at man her kan have en *maharp*, hvor der både klappes i hænderne og trampes i gulvet.

Men lighederne mellem de enkelte ture gør, at quadrillemelodierne, der spilles i dag, deles op i tre grundrytmer med forskelligt tempo. Der er sjældent stor forskel på de enkelte grundrytmers udformning. De følgende rytmer repræsenterer de typiske rytmer, men kan optræde varieret. De er taget fra *Crusian Quadrille Music* med "Blinky and The Roadmasters" (Setup, 1. tur, 2. tur). Fælles for alle numrene er, at tempoet stiger svagt i løbet af et nummer.

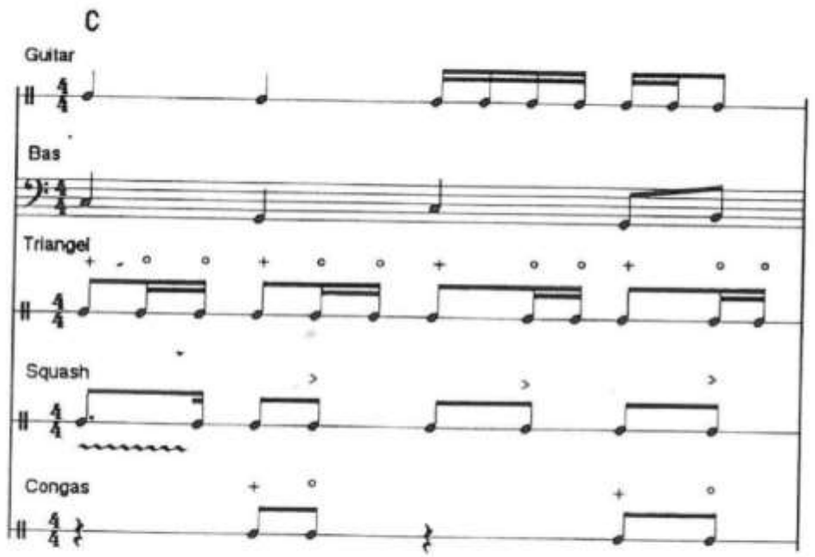


Nodeeksempel 6.2 *Langsomt tempo, 1. og 3. tur,* ♩. = 117–122.

Det er også muligt at nedskrive rytmen i 6/8 eller at opfatte rytmen som en trioliseret 4/4–rytme.

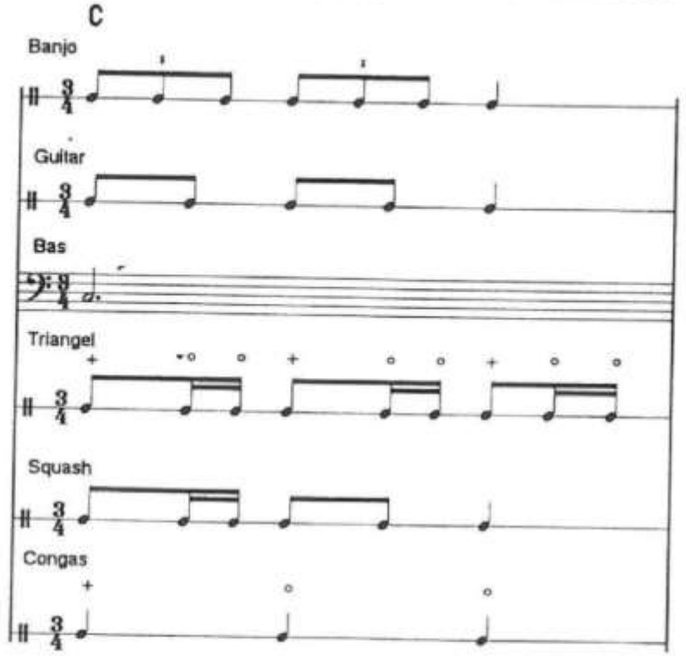


Nodeeksempel 6.3 *Medium tempo, 2. og 4. tur* ♩ = 130–135.



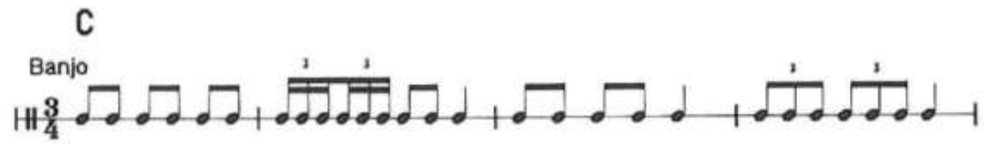
Nodeeksempel 6.4 *Hurtigt tempo, 6. tur og "set up",* ♩ = 140–145.

Valsen optræder ikke mere, som en del af en samlet quadrille, men før i tiden kunne den optræde som 1. eller 3. figur. Rytmegruppen kan her se således ud



Nodeeksempel 6.5 *Eksempel på en vals* ♩ = ca. 115.

Karakteristisk for akkompagnementet til quelbeymelodierne, er komplementærrytmikken. I 6. tur (og setup) er det banjoen, der insisterer på at spille i 12/8 (spiller dog meget varieret), mens de andre spiller i 4/4. I 1. (og 3.) tur er det congas, der har en rytme, som fornemmes som 3/4, oven i den 12/8–rytme, resten af rytmegruppen spiller. Valsen bliver nærmest til en 9/8–rytme på grund af de underdelinger, banjoen spiller, som kan se ud på følgende måde:



Nodeeksempel 6.6 *Eksempel på banjospil i en vals.*

Den store forskel på, hvad el–guitaren og banjoen spiller, må give anledning til nogle overvejelser. Det vil virke meget logisk, hvis guitaren ved sin fremkomst på St. Croix, havde overtaget noget af banjoens spillemåde. Det er der dog ingen tegn på. El–guitaren er fuldstændig blottet for banjoens konstante udfordring af beatet; desværre. Tilsyneladende er der med el–guitarens indførelse, også fulgt en anden spilleteknik og mønster med.

Endnu mere kompliceret bliver det, når man inddrager den akustiske guitar, som ikke blive brugt mere i dag. En tidligere guitarist, Paul Gibbs, spillede konsekvent på alle "og"–slagene, når han skulle akkompagnere nogle sange. Dermed har der været tre forskellige spillemåder tilknyttet tre forskellige strengeinstrumenter.

Figur 6.4 *Paul Gibbs sidder på grund af et trafikuheld i rullestol.*

Quadrilledansen har været ved at forsvinde. Den 5. tur blev droppet, da den var for hurtig til de gamle mennesker, som stadig gad at danse. Konkurrencen fra calypsoen og det nordeuropæiske kontinent gjorde sig ligesom andre steder gældende her. Men en bevidstgørelse af, at en del af øens egen kultur var ved at gå tabt, fik folk til at holde den gående og i sidste ende få nogle af de unge til at lære quadrillen. Især scratch bandlederen Jamsie tilskrives æren for dette. Indtil for nylig lærte børnene i skolerne at danse quadrillen for derved at lære noget om deres egen kultur. Normalt har der været dans en gang om ugen, fredag eller lørdag, men i øjeblikket er der ingen faste dage. Den eneste balsal, der egner sig til formålet, er ifølge mange blevet for dyr at leje. Ingen ved rigtigt hvornår og hvor tit, der skal arrangeres quadrille. Den på videoen viste quadrille tegnede først til at blive en fiasko, da det varede lang tid, før folk mødte op. Da jeg ankom, blev min følgesvend og jeg mødt med ordene: "Velkommen til den synkende skude", men da dansen så småt kom i gang, mødte der flere mennesker op, og klokken blev fire før aftenen var forbi. Et scratch band spiller hver søndag aften på en restaurant/bar i Frederiksted, hvor der kan danses, men her bliver der også spillet andet end quadrillemusik, og dansen er fri.

Et eksempel på en quadrilleaften

Som eksempel på de enkelte ture og quadrille som en helhed, er der i bilag I et sæt fra en quadrilleaften (eks. 11–16). En del fra dette sæt indgår på videobåndet (se bilag IV) i et sammenklip af to sæt, sat sammen på en måde, så det kunne være fra ét sæt. Rytmegruppen kan være svær at høre på denne optagelse, hvorfor kun bas og guitar fra rytmegruppen optræder i noderne i bilaget. Ovenfor er de typiske rytmer gennemgået.

Scratch bandet kalder sig for *Native Rhytm Band* og er et forholdsvist nyt orkester. Navnet har til formål at give associationer til noget oprindeligt og kommer derved, ironisk nok, til at afspejle noget meget nutidigt; søgen mod egne rødder – mod identitet. Besætningen afspejler den nutidige besætningstype (scratch band 2). Banjospilleren var dog hyret specielt til at møde op og spille med noget af tiden. En lille ændring er dog, at der bliver brugt en tenorsaxofon, hvilket ikke er normalt, da der som regel bliver brugt en altsaxofon. Vi har her et eksempel på en innovation, der ikke afviger meget fra det normale, men nok til, at den tydeligvis har problemer med at opnå social accept.[4]

Quadrillen varede fra ca. klokken 22 til 4 og havde i alt fire sæt. Her imellem var der

[4] "Blinky", der selv er saxofonist i et scratch band, var så venlig at følge mig til denne quadrilleaften for at præsentere mig for andre. Hans tanker om orkesteret var ikke store. Specielt gik det ham på, at der blev brugt en tenorsaxofon, da den ikke passer ind i lydbilledet. Med til historien hører, at Blinky selv blev kritiseret, i sine unge dage, da han (ikke som den første) brugte altsaxofonen i sammenhænge, hvor mange mente, at en fløjte var på sin plads. Altsaxofonen må dog siges at have opnået social accept i dag.

pauser, og der blevet spillet et mere blandet repertoire imellem de enkelte sæt, hvor der var fri dans. På det medfølgende kassettebånd optræder de enkelte ture fra det første sæt i sammendrag. De enkelte tures længde er i uforkortet stand:

Set Up	4	min.
1. tur	3	min.
2. tur	7	min.
3. tur	4,5	min.
4. tur	10	min
6. tur	5	min.

Længden af de enkelte ture repræsenterer meget godt det gennemsnitlige. Med pauser, der kan vare mellem 2 og 7 minutter, gerne længere pauser efter de længere sæt, kan et helt sæt let komme til at vare op mod en time.

Grundet, at det melodibærende instrument er en saxofon, står melodierne i blæservenlige tonearter (Bb og Eb), hvilket er meget normalt. Bassen har generelt mange ledetoner med, vel nok hyppigere end det gennemsnitlige på St. Croix i dag. Ofte høres det også, at saxofonisten begynder på melodien, og at resten af orkesteret først falder ind efterhånden, som de finder ud af hvilken melodi, det er.

Det ses også tydeligt af videoen, at ikke alle kan dansen lige godt, på trods af, at der i dag bliver undervist i skolerne i denne dans. Der eksisterer flere steder en redegørelse for de enkelte ordrers betydning, og der er udgivet hæfter om trinene. En lille miniordbog findes, som bilag III. En detaljeret sammenligning af selve dansen med andre nordeuropæiske danse har jeg valgt ikke at komme yderligere ind på.

Andre selskabsdanse

Det er oplagt, at det melodiske i quelbeymelodierne er præget af de nordeuropæiske selskabsdanse. Quadrilledansen må være resterne af de danse, som europæerne dansede. Meddelere mindes både, at der har været lanciers med 4 par som udgangspunkt i dansen (ikke to lige lange linier, som i St. Croix quadrillen) (VIV 97), og at der har været speciel musik til lanciers, samt at der har været andre danse af denne type. (VIV 100) I princippet vil man kunne begynde at remse alle navne op på alle kendte nordeuropæiske selskabsdanse, da de på et eller tidspunkt nok har været på øen.

En af de danse, som stadig huskes er valsen. Dens grundrytme er beskrevet tidligere. Imellem to sæt – altså udenfor den egentlige quadrille og derfor under fri dans – blev der til den tidligere omtalte quadrilleaften, spillet en vals. Nummeret findes i Bilag I

(eks. 17). Tenorsaxofonen er blevet erstattet af en altsaxofon, og i det fjerne anedes en anden altsaxofon, som spiller en andenstemme en terts over melodien. Saxofonisterne er "Blinky" og hans andensaxofonist Ira A. Samuel, der begge har rod i et ældre band.[5] Da de kom på scenen blev de andre mindre erfarne musikere sat på en prøve. Og det viste sig rigtig nok, at både melodien og rytmen af denne vals er fremmed for dem. Bassistens spil kan bruges som et eksempel på, hvordan der reageres overfor ukendt materiale. Rytmegruppen er der heller ikke meget fantasi i. De lægger sig hovedsageligt op ad 4.-delene og mangler helt det komplementærrytmiske drive, der er i det tidligere nodeeksempel på en vals, der har et helt andet drive (findes også i bilag I, eks. 18) Det kan igen give anledning til at overveje, om det polyrytmiske element er ved at blive mere udvandet.

Quelbey uden for quadrillen

Når der spilles op til quadrilledans er det udelukkende instrumentalt, men alle melodierne har efter sigende en tekst, selv om nogen af dem er gået tabt. Disse sange kan i dag synges til akkompagnement af scratch bands'ene (ikke til quadrilledans), eller en mindre besætning, eventuelt bare guitar eller uden akkompagnement. Nogle af de sange og melodier, som optrådte i maskeraden, vil kunne gå under betegnelsen quelbey. Det må antages, at quelbey har sit udspring fra selskabsdansene og herfra har bredt sig ud til befolkningen, der traditionen tro spontant har sat tekst til melodierne. Meloditypen kan heller ikke have været helt ukendt, da slaverne på dette tidspunkt allerede var bekendt med de europæiske salmer. Variationer og egne ideer har efterhånden skabt nye quelbeysange, som så har fundet vejen tilbage til selskabsdansene samtidig med, at gamle melodier er blevet ved med at eksistere.

Om scratch bands

Scratch bands'ene har som regel besætningsmæssigt hele tiden en løbende udskiftning. Når en af musikerne bliver for gammel, finder man en ung til at erstatte, hvorfor der hele tiden er stor aldersforskel i orkesteret. Det sker dog også, at orkestre opløses, eller at nye dannes. I indspilninger fra starten af 80'erne kan man høre musikere, som ikke spiller mere i dag. Når der spilles til quadrille på disse indspilninger, starter solisten (fløjten), hvorefter resten af orkesteret falder ind, efterhånden som de genkender melodien og pulsen. I dag er dette ikke tilfældet. Inden et nummer startes, spiller solisten nogle få fraser eller siger nogle ting, så (næsten) alle er klar over, hvilken melodi, der skal spilles. Der tales sjældent om hvilke akkorder, der skal spilles. Det ved

[5] Blinky havde meddelt mig, at han måtte hjemad. Pludselig kom han og sagde, at han skulle op på scenen for at spille og konstaterede samtidigt, at tenorsaxofonisten var "halfdrunk". Hvor Blinky pludselig fik en altsaxofon fra, fandt jeg aldrig ud af. Og hvor 2. saxofonisten kom fra forbliver også en gåde.

man bare. På ældre indspilninger kan man høre, at det af og til medfører, at der nogen gange er lidt uenighed om akkorderne. Nogen gange retter det sig ind undervejs, andre gange bliver der ikke taget initiativ til at gøre noget ved det. I dag er der mere disciplin med hensyn til akkorderne, men man kan stadig opleve "mystiske" akkorder, specielt når scratch bands'ene spiller mere moderne melodier.

Musikernes rent organisatoriske forhold og forholdet mellem publikum og musikere er også nogle overvejelser værd. I nogle notater til en indspilning i 1979, hvor musikere fra tre forskellige orkestre var inviteret til at spille med det ene formål at lave indspilninger, kan man mellem linierne fornemme indsamlerens fortvivlelse over musikerne. Hvad der skulle have været tre orkestre, som hver især spillede deres melodier, udviklede sig til, at musikerne fra de forskellige orkestre skiftevis spillede eller snakkede med hinanden. Selv midt i numrene kunne der ske udskiftning i besætningen, og indsamleren må tydeligvis have opgivet at lave en mere detaljeret beskrivelse af hvem, der spillede hvad og blot beskrive forløbet over en bred front.

Det er det samme i dag. Selv om der er defineret hvem, der spiller i hvilke orkestre, afløser man hyppigt hinanden. En aften udeblev en basist. Efter et stykke tid fandt man frem til broderen, der uden videre overtog baspladsen med sin båndløse bas (der spilles også jazz i dag). Det tog dog så lang tid, at en ældre beboer brokkede sig over, at der ikke mere var så mange musikere at tage af som før i tiden. I dette tilfælde ventede man, men i et andet tilfældet, hvor squashen manglede, startede man bare og da squash-spilleren kom, begyndte han at spille med, som om intet var hændt. Men undervejs kan der godt ske enkelte udskiftninger, eller enkelte musikere holder en pause, får en snak eller går til baren for at få noget at drikke.

Bandet synes dog ikke at være afgrænset til de spillende og kommende musikere. Der er et stampublikum, som også på en måde hører med til orkesteret. Resultatet af denne udflydende opfattelse kunne ses tydeligt i forbindelse med et orkestres planer om at komme til Danmark. Tilsyneladende havde temmelig mange enkeltpersoner tænkt sig at tage med, med den ene eller anden begrundelse.

Den grå zone

Som det er fremgået af de ovenstående afsnit, er der en forbavsende klar adskillelse mellem cariso og quelbey. Forbavsende, fordi man kunne have formodet, at to traditioner på et sådant lille geografisk område, rent musikalsk ville have påvirket hinanden kraftigere, end det er tilfældet. Fraseringen fra cariso kan af og til høres i quelbey. Der er dog enkelte tilfælde, hvor påvirkning den modsatte vej er tydelig. Nodeeksempel nr. 22 i bilag I er en quelbey, hvor en terts bliver intoneret så lavt, at der

nærmere er tale om mol. Der er ikke tale om en typisk udførelse, men en enkelt variation, hvor cariso viser sin indflydelse. Eksempel 4 i bilaget er til gengæld en cariso, hvor både moltertsen og durtertsen optræder.

Nodeeksempel nr. 19 i bilag I er en traditionel quelbey, der kendes af de fleste, og hvor sangen slutter på en molakkord og dermed leder tankerne hen på cariso.

Eksemplet er taget fra en båndindspilning med Blinky and The Roadmasters men kan også findes nogenlunde tilsvarende andre steder. Indspilningen er fra 1990, og i fraseringen kan man også fornemme en mere amerikansk frasering. Et eksempel på en molfornemmelse i starten af en quelbey kan høres under den senere gennemgang af *Queen Mary* (eksempel 20 i bilag I).

Det skal dog nævnes, at der trods en tilsyneladende klar adskillelse imellem de to traditioner, hersker i meget af det skrevne materiale en vis forvirring om, hvad der er quelbey og hvad der er cariso. Det sker, at bestemte melodier omtales som cariso, selv om de er quelbey og omvendt. Selv blandt beboerne kan der være usikkerhed, men hos scratch band–musikerne er der ikke nogen tvivl. Forvirringen skyldes sandsynligvis, at bestemte teksttyper forbindes med hver sin stil, som det er tilfældet med den senere beskrevne *Queen Mary*. Men også ganske simpelt manglende kendskab til musikken.

Ud over misforståelserne mellem cariso og quelbey, er der også uenighed på andre punkter. Den fremstilling af forholdet mellem quelbey og quadrillen, som fremgår af det foregående, er baseret på de omtalte interviews i litteraturlisten og mere løse samtaler med beboerne på St. Croix. Men det bør nævnes, at den står i kontrast til anden eksisterende litteratur, som indeholder en definition af begreberne. Både Heje (1991) og Philipp (1990) sondrer mellem quelbey og quadrille som to forskellige begreber. Og det står i kontrast til den fremstilling, der har været her, hvor musikken, der spilles til quadrille, betragtes som quelbey. Hvordan, de ovennævnte forfattere er kommet til deres konklusion, kan jeg ikke helt forklare. Måske skyldes det, at den musik et scratch band spiller til quadrille, ofte kaldes for *quadrillemusic*. Men dette begreb dækker ikke over en bestemt meloditype. Det bruges til at betegne den musik, der spilles til quadrille, og det er en bestemt besætningstype (inc. floormaster), der spiller instrumentalt quelbey i en form, som passer til quadrilledansen.

Teksterne

Der er en hvis lighed mellem cariso–teksterne og quelbey–teksterne. Som gennemgået før, kan der være en forskel på de situationer, som cariso og quelbey optræder i. Men når der er tekster til quelbeymelodierne, er det oftest også skæmtesange, eller for at give udtryk for utilfredshed med sangerens egen situation. Dog er carisoens smædesange unikke, hvor de er fremkommet ud af en hel speciel gårdsangertradition eller som resultat af en decideret dyst.

Generelt for teksterne kan det siges, at de kan være svære at forstå, hvis man ikke ved hvilken situation, de er blevet til i, da de tit tager udgangspunkt i hverdagshistorier. Derudover kan den specielle dialekt også gøre det svært at tyde teksterne. Derfor er det vigtigt, altid at få meddelerne til at redegøre for de omstændigheder, sangen er blevet til under, eller i det mindste fortælle hvad, den handler om. De gennemgåede sange kan deles op i følgende grupper:

- Smædesange
- Kritik af forhold
- Portræt, hyldestsange
- Melankolsk stemningsbeskrivelse ("Blues")
- Bevidsthed om egen gruppe (forskelle til andre grupper)
- Børnesange
- Oprørssange, historiske

Den sidstnævnte kategori, vil blive taget op i et særskilt afsnit. Herudover er der flere træk, der går igen. Karakteristika for teksterne opstillet i punkter:

- Meddelelser
- Dagligdagssituationer som udgangspunkt
- Satiriske, sarkastiske
- Brug af dyr (dyresymboler)
- Underforståede seksuelle hentydninger (evt. dyr)
- Personnavne og stednavne indgår tit
- Brug af vrøvleord
- Statussymboler eftertragtet (fint tøj etc.)
- Klar opfattelse af social status (af f.eks. arbejde)

Oprørssange

Denne type sange fortjener et afsnit for sig selv. Cariso forbindes af mange i dag med en afrikansk identitet. Hvor denne forbindelse før i tiden ikke har været forbundet med prestige, er der i dag en anden indstilling til dette. Black Power-bevægelsens fremkomst i USA smittede også af på De Caribiske Øer. Cariso er derfor blevet genstand for en interesse og glorificering, men dette synes ikke fulgt op af en egentlig interesse for at praktisere traditionen. Carisoen tildeles i dag en vigtig rolle i historien, hvor den skulle have kanaliseret hemmelige budskaber ud til øens befolkning. Et udtryk for denne holdning finder man blandt andet i et "The Daily News" jubilæumsnummer:

> "More than any other song form, cariso has changed the history of the Virgin Islands. In 1848, when African slaves organized under Moses Gottlieb (General Buddhoe) and struck their blow for freedom, every event that led to their emancipation was carefully executed using cariso. Every strategy and every segment of every plan was relayed through cariso. (...) Cariso also was used in the famed Fire Burn or Labor Riot of 1878...". (Davis, 1990)

Her henvises nok til den senere behandlede sang *Queen Mary*. Når man spørger om, hvordan det kan være, at deres planer ikke blev afsløret, når de blev sunget åbenlyst, forklares det med, at der blev brugt den gamle dialekt, som de hvide ikke forstod (Int. Watson).

Som det vil ses senere, har parallellen mellem cariso og oprør medført, at en oprørssang, der egentlig er en quelbey, ofte kaldes for cariso. Der er to kendte eksempler på oprørssange, som bliver trukket frem gang på gang. Den ene er *Clear de Road*, en cariso, den anden er *Queen Mary*, der også ofte omtales som cariso, men faktisk er en quelbey. Den første omhandler slaveoprøret i 1848, den anden arbejderopstanden (The Fireburn) i 1878.

Clear de Road

Clear de Road bliver nogle gange omtalt som en sang, der blev lavet under oprøret i 1848 (bl.a. Int. Watson). Den bliver ikke nævnt mange steder og optræder kun to steder i noder. I bogen *Clear de Road* (Hill, 1983) og i *Fra slavesang til Soca* (Bjerregaard, 1991). Det er dog det samme nodeeksempel begge steder, da den sidstnævnte udgivelse har taget nodeeksemplet fra den førstnævnte bog "...som eksempel på hvordan denne bogs ophavsmænd noterer noder." (:45) I Hill's bog står der, at sangen er "by Marie Richard". Og nodeeksemplet passer også godt til den sang af samme navn, hun har indspillet på pladen *Folklare Melodies* fra 1957. Leona Watson synger gerne denne sang

med dramatiske virkemidler, for at underbygge tekstens indhold og den situation, som den efter sigende er blevet til i.

Hvis man kigger på tekstens indhold, kan man kun konkludere, at sangen ikke er blevet lavet i forbindelse med slaveoprøret. Omkvædet er i nutid, men versene beskriver med en del bagklogskab, hvad der skete og kan derfor kun være lavet senere. Og da sangen ikke kan spores tilbage til før Marie Richard, er det mest sandsynligt, at hun har lavet den selv.

Queen Mary

Den tidligst kendte quelbeysang menes at være *Queen Mary*, som efter sigende skulle være fra 1878. Det er en sang, der fortælles at handle om en ung kvindelig oprørsleder under "The Fireburn", arbejderopstanden i 1878, hvor store dele af øen blev brændt af (foregik kun på St. Croix). Queen Marys rolle i oprøret har igennem tiderne fået en nærmest mytisk status. Sangen er skyld i, at man i den lokale historieskrivning og i megen dansk historieskrivning tager for givet, at hun var en af de væsentligste skikkelser under oprøret, og at hun blev dømt og ført til Danmark for at afsone sin straf. Hun optræder i en skolebog (Hill, 1983:149-166), hvor hun bliver beskrevet som en helt og et portræt af hende hænger blandt andet på et af hovedposthusene i kæmpeformat, hvor hun er afbilledet, som den unge smukke leder af de rasende masser. Forhørsreferaterne fra den efterfølgende undersøgelse og den litteratur, der baserer sig på disse, synes ikke at bekræfte denne opfattelse af Queen Mary. Tværtimod bliver hun her fremstillet som en lille drikfældig, gammel kone, der ligesom mange andre deltog i tilfældige plyndringer og nedbrændinger. Dog ikke værre, end at hun slap fri for straf modsat mange andre, der blev straffet.

Figur 6.5 *En samtidig tegning af en typisk oprører. Billedet præsenteres i dag ofte som en tegning af Queen Mary.*

Queen Mary bliver mange gange omtalt som en cariso (bl.a. La Motta, 1990:26; Heje, 1991:25), nok fordi den forbindes med oprøret i 1878 og derved giver associationer til en cariso, der forbindes mere med oprørskultur end quelbey. Ideen om, at nogle dele af den er cariso, mens andre er quelbey, kan man også støde på (Int. Watson). Men hvis man kigger på dens melodiske opbygning og andre karakteristika, hersker der ingen tvivl. *Queen Mary* optræder da også som en 6. tur i quadrillen.

Et forsøg på at afklare autenticiteten af *Queen Mary* vil også være et forsøg på at se, hvor dybt man kan bore i en enkelt sang, både hvad angår tekst og melodi og samtidig bruge den som et eksempel på at vurdere sangenes værdi som kildemateriale til øens historie. Er denne sang blevet lavet i 1878 under oprøret, og er den i så fald forblevet uændret siden?

Som et eksempel på, hvordan Queen Mary kan lyde i dag, er der en version sunget af skolebørn på eksempelbåndet og nedskrevet i bilag I, eks. 20.

Både personer som "Blinky" (Blinky and the Roadmasters: *Crucian Quadrille Music*) og Leona Watson (Int. Watson) synger grundliggende denne version. Der er kun små afvigelser i melodiforløb og tekst til forskel. Og de pågældende personer vil højst sandsynligt ikke synge sangen på samme måde igen, hvis de bliver bedt om det.

Første gang sangen *Queen Mary* bliver nævnt i noget skriftligt materiale er i 1954 (Van Dam). Her bliver den brugt som et eksempel på en cariso (careso), der stadigvæk eksisterer fragmenter af. De første linier af sangen er nedskrevet, efterfulgt af en kommentar om, at den handler om slaveoprøret i 1847 (1848 er det rigtige årstal), og ikke om arbejderopstanden i 1878. Desuden nævnes det, at Queen Mary senere blev hædret af den danske regering ved at få præget en mønt med hendes ansigt på.[6] Den forvirring, der er om årstallet, ses også i den næste kilde, der er en note om en festlig begivenhed (Lewison, 1957). Her nævnes, at Marie Richards – en meget gammel, blind farvet (colored) kvinde – optræder med flere numre, heriblandt en "1878 insurrection song" (først stod der 1875, men det er rettet med kuglepen). I 1964 har Lewison lavet en oversigt og en kort omtale af nogle optagelser, som en Eddie Hendricks har lavet. Her omtales *Queen Mary* igen, men der står intet om hvem, der har optrådt.[7] Også her

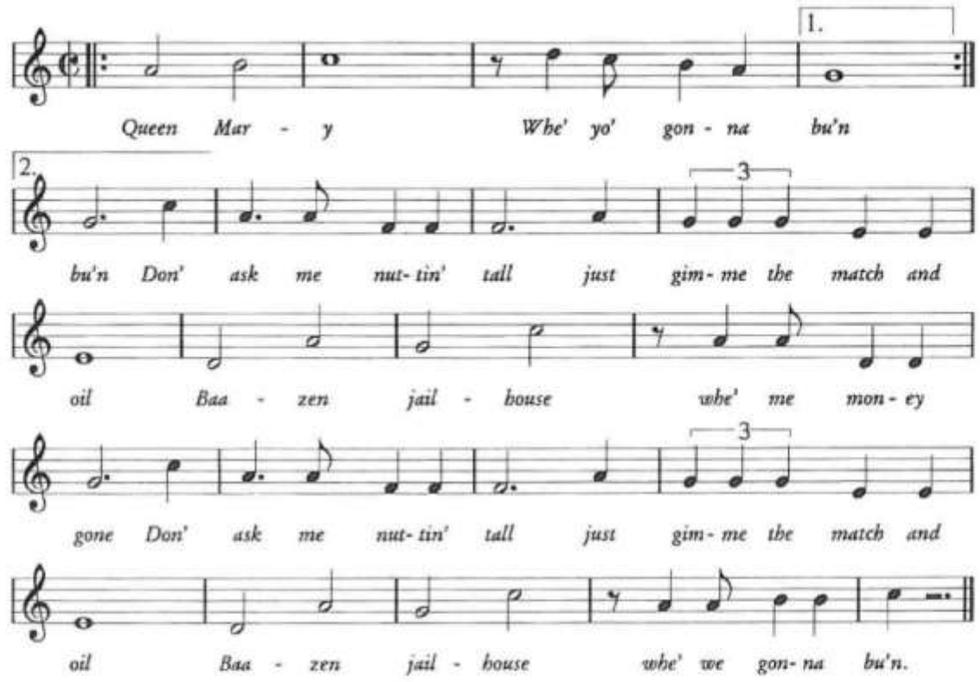
[6] Denne mønt, der afbilleder tre unge piger, bliver ofte tilskrevet Queen Mary og to andre ledende kvinder. Den mere jordbundne forklaring er, at de tre piger symboliserer hver deres ø (tre jomfruer).

[7] Walter Lewison er nu bosat i USA. Han er stadigvæk i besiddelse af båndet, men der er tale om en så gammel båndtype, at det ikke har været muligt at finde et sted, hvor det kunne blive overspillet til en mere gængs type.

er årstallet rettet. I dette tilfælde fra 1848 til 1878. Og i 1967 optræder sangen igen. Denne gang i et hæfte om kunst på De Amerikanske Jomfruøer. En hel tekst og nogle noder bliver præsenteret som en af de mange variationer af *Queen Mary*, som var en af lederne under opstanden i 1878. Der er ikke tilstræbt noget seriøst nodetryk, hvilket i allerhøjeste grad er lykkedes. Teksten er ufuldstændig."...Bang-a-lang-a..." står skrevet mange steder, som kompensation for en sammenhængende tekst.

Iblandt de få udgivelser, der har været med sange fra øerne, finder man *Queen Mary* to steder. Den første er Hugo Bornns indsamling fra 1964 (senere udgivet separat i 1969). Harmoniseringen, klaverakkompagnementet og den foreslåede percussiongruppe er håbløs. Selve melodien er genkendelig, men en del af den virker som om, den er noteret forskudt, og det må vurderes, at det er en fejl, og ikke en variation. Den er derfor ikke gengivet her, men den er nævnt, da den har de første takter til fælles med det næste eksempel.

Den anden udgivelse er Bill La Motta's fra 1980 (senere genoptrykt i 1990). Her udelades becifringer og klaverakkompagnement, da disse på ingen måde har noget at gøre med de lokale traditioner. Men det behøves nødvendigvis ikke at have påvirket selve melodiforløbet.



Nodeeksempel 6.7 *Queen Mary som nedskrevet af Bill La Motta.*

Der står ikke angivet i udgivelserne, hvor de enkelte melodier er indsamlet, blot at der er tale om "folksongs" fra Virgin Islands. Det kan derfor ikke udelukkes, at disse transskriptioner er foretaget ud fra optagelser på St. Thomas (eller St. John). Mange af de små forskelle i forhold til eks. 20, kan være en følge af naturlige variationer, eller lavet for at få melodien til at passe til en bestemt harmonisering. Det kan ikke vides med sikkerhed.

I både Bornns og La Mottas version er der én ting, som er bemærkelsesværdig. Det er begyndelsestonen. Det er selvfølgelig muligt, at La Motta har kigget Bornn over skulderen (står også i samme tonart), men under alle omstændigheder er det en lidt besynderlig tone set i forhold, til at det skal kunne lade sig gøre at harmonisere med T–S–D. Bornn har dog også valgt at harmonisere med | D | S | i de to første takter. La Motta har valgt | Tp Db9 | Ta ... Begge forslag lyder mærkeligt, i forhold til den gængse harmonisering på øen.

Paul Gibbs og Wilfred Pedro tilhører en generation af scratch band–musikere, som man finder på et plejehjem. Wilfred Pedro er født ca. 1906 og har været den mest aktive af de to. Pedro's instrument er fløjten, mens Gibbs, som før omtalt, spillede guitar.

Figur 6.6 *Den blinde Wilfred Pedro med sin fløjte.*

Begge personer udtalte uafhængigt af hinanden, at der kun var én version af *Queen Mary*. På grund af alder og manglende træning spillede de ikke så godt. Begge spillede dog *Queen Mary* i C–dur og startede stort set identisk med det ovenstående nodeeksempel. Gibbs, der sang melodien samtidig med, at han spillede guitar, harmoniserede ganske enkelt med | T | T |.

Det interessante ved disse to takter er, at de ældste kendte versioner af *Queen Mary* har en begyndelse, der er vanskelig at passe ind i de normale T–S–D forbindelser. Derimod er der noget molagtigt i disse takter, der leder tankerne hen på cariso. Det kan så begynde at sætte nogle overvejelser i gang om, at *Queen Mary* måske oprindeligt var en cariso, men så siden har ændret sig mere i retning af quelbey. Der kan også have været tale om et blandingsprodukt fra starten, eller om ren quelbey som siden har ændret sig.

Før man begynder at kaste sig ud i disse overvejelser på grundlag af ovenstående, skal et par ekstra oplysninger medtages. Selv om flere personer tilkendegav, at der kun var én version af *Queen Mary*, viste det sig, at den aldrende Ethel McIntosh, der er mest kendt for sine carisosange, kendte sangen med en anden melodi. Eller rettere sagt; hun havde godt hørt den tidligere omtalte melodi, men det var ikke den *Queen Mary* sang, som hun kendte. Eksempel nr. 21 i bilaget er hendes version.

Det er stadigvæk en quelbey, omend der er lidt af den samme frasering, som når hun synger cariso. Det interessante er, at alle de sange, hun kan, kommer fra hendes mor, hvorfor det må antages, at melodien har visse rødder tilbage i tiden.

Det må stadig give næring til nogle overvejelser, at der både kan eksistere flere versioner, samtidig med at disse ikke er kendt indbyrdes af folk. Ethel McIntosh er ikke en musiker, der har haft omgang med andre musikere. Hun synger, hvad hun har hørt sin mor synge, og hendes mor var heller ikke musiker. De gamle scratch band–musikere, som Paul Gibbs og Wilfred Pedro, har været aktive musikere hele deres liv. I dag – og et godt stykke tid forinden – er øen for lille til de helt store forskelle i én sang. Forskellen er der, men er ikke så stor, som man må forvente at kunne have fundet tidligere. Det må formodes, at de lokale særpræg er blevet udvisket i takt med bedre infrastruktur og mediernes fremkomst. Efter sigende skulle der selv i dag være nogle, som ikke har råd til at tage fra den ene ende af øen til den anden. Ethel McIntosh' mor, der arbejdede i en plantage, har nok hovedsageligt levet i et forholdsvist isoleret lokalmiljø, hvor sangen har fået sin egen udformning.

Mere kompliceret bliver det hele, hvis man finder frem til en plade med Marie Richard

(1957) – den tidligere nævnte blinde quelbeymusiker – der ikke er kendt af ret mange på øen. Her optræder hun med en sang, der på pladecoveret hedder *The Story of 1878*, med eget akkompagnement på tromme. En del af tekstmaterialet er umiskendeligt fra *Queen Mary*. Der er en del tale og talesang, men der er stadigvæk tale om en quelbeymelodi. Nummeret virker lettere improviseret, og da Marie Richard var kendt for at lave sine egne sange, kan det sagtens tænkes, at det er hendes egen udgave. En innovation, om man vil, der aldrig blev accepteret.

Så alt i alt står vi med tre versioner, hvoraf den ene ikke skønnes at have været udbredt. De skriftlige kilder kender til sangen fra 1954 og frem, og det må antages, at den på dette tidspunkt har en historie bag sig, da den bliver præsenteret som en sang, der har været i omløb et stykke tid. Og traditionelt er dens oprindelsesdato sat til opstanden i 1878. Sangen findes første gang på noder i 1964. De gamles erindringer går tilbage til 20'rne og 30'rne.

Det vil sige, at der er et hul på ca. 40 år, hvor man ikke kan følge sangen. Selve det musikalske indhold af det fundne materiale kan give anledning til nogle overvejelser om melodiernes forandring og accept af forskellige versioner. Desuden siger det også noget om carisos og quelbeys indflydelse på hinanden, som omtalt tidligere.

Efter alle disse udsagn om *Queen Mary*, og dette forsøg på at følge den tilbage i tiden, synes at bekræftige historien om Queen Mary. Som tidligere omtalt stemmer denne opfattelse ikke overens med, den traditionelle historieskrivnings opfattelse. Teksterne – i deres forskellige varianter – er ikke entydige. Den første hovedversion er bygget op som et spørgsmål til Queen Mary, om hvor hun vil hen for at brænde noget ned. Hun svarer, at hun vil til Christiansted (Bassin) for at brænde fængselet ned og noget med, at det er der, pengene er. Slutningen af sangen handler om at brænde hele Christiansted og en fabrik (sukkerfabrik?). Den anden udgave handler udelukkende om, at Queen Mary sidder i fængsel, og at guvernøren ingen følelser har, eftersom han lader Queen Mary sidde i fængslet.

En mulig forklaring på sangen, kan måske søges ved at kigge på noget helt andet materiale. I Heino Døygårds bog *Fra det nu forsvundne Dansk Vestindien* (1987) er der et billede af en fange og nogle embedsmænd med medfølgende originaltekst. "William Smith alias Hezekiaf Smith, kaldet Queen Mary, for Frederiksted kriminelle Ekstraret, hvor han 14.12.1904 dømtes...". Først til dødsstraf, derefter benådet og flygtet. Senere fanget igen og bragt til Danmark til afsoning. Måske handler *Queen Mary* oprindeligt om denne rebelske unge mand, og efterhånden er den oprindelige betydning gået tabt. Sangen er så senere blevet forbundet med den anden Queen Mary, og det er blevet

antaget, at sangen er blevet til under opstanden i 1878.

Opsamling

Cariso og quelbey er to meget forskellige traditioner, der nødvendigvis må have hver sin baggrund. De adskiller sig på de fleste områder og har kun få fælles berøringsflader, men har alligevel eksisteret side om side.

Cariso blev sunget af kvinder akkompagneret af trommer. Traditionen praktiseres ikke mere i sin oprindelige sammenhæng. Sang under arbejdet i sukkerrørsplantagerne, hede sangkampe imellem to kvinder og professionelle sangere er erstattet af nogle få kulturelle arrangementer, hvor folk, der har været tæt på sangerne, optræder. Sangene er som regel i mol, ofte doriske og meget synkoperede. Nyere optagelser viser, at der er en meget stor forskel imellem de enkelte sangere, hvilket kan give anledning til overvejelser, om cariso reelt er en fællesbetegnelse for en tradition, der ikke nødvendigvis på det rent musikalske område er ensrettet.

Quelbey er traditionelt tilknyttet mænd. Kvinder kan dog også synge quelbey, men musikerne, der er tilknyttet quelbey, er udelukkende mænd. Quelbey optræder både i det daglige og i quadrillen. I den sidstnævnte form bliver den betragtet som en del af øens egen kultur og bliver dyrket som sådan. Melodierne er beslægtet med gamle europæiske selskabsmelodier, enkelte endda i genkendelig form. De er i dur og ofte i AABA– eller AABB–form. Rytmegruppen til disse melodier (scratch band) har været under kraftig udvikling i løbet af 1900–tallet. Rytmen består som regel af faste ostinater i de enkelte instrumenter, og der er kun få forskellige rytmer. De er alle karakteriseret ved betoninger på synkoper og komplementærrytmik, omend dette er ved at blive udvandet.

Der er ingen tvivl om, at musik er blevet brugt i opstandene og andre kritiske situationer. Selvfølgelig. Men den ovenstående gennemgang sår temmelig megen tvivl om, der eksisterer nogle rester af disse sange. At musikken i det hele taget er blevet brugt, som beskrevet af Davis (og andre), virker også usandsynligt. Det har ikke været muligt at planlægge oprørene i detaljer gennem sang. Først og fremmest var der bombaerne, de sorte ledere af plantagearbejderne, hvis loyalitet for det meste var på plantageejernes side (bl.a. erfaringer fra oprøret på St. John i 1733). De kunne forstå sproget og kunne give oplysningerne videre. Dernæst ved vi fra salmeoversættelserne, at der var hvide, som kunne tale og forstå den lokale dialekt, blandt andet missionærerne. Herudover må nogle af plantageejerne også have forstået den lokale dialekt. Guvernøren under 1848–uroligheder, Peter von Scholten, kunne både tale og forstå den lokale dialekt. Der er derfor god grund til at betragte historierne om carisoens store betydning som myter. Dermed ikke sagt, at der ikke kan have været tilfælde, hvor

man under for eksempel arbejdet har sunget beskeder til hinanden vel vidende, at en nærværende plantageejer ikke kunne forstå den lokale dialekt, men det har aldrig haft den betydning, man prøver at tillægge det i dag. Opfattelsen af sangenes store betydning og ønsket om at have oprørssange handler nok mere om en søgen mod identitet i det moderne St. Croix i dag, end om historiske kendsgerninger.

7. Den afrikanske og europæiske baggrund

Formålet med dette afsnit er, som omtalt i metodeafsnittet, at sammenligne de fremkomne oplysninger om musikken på St. Croix med afrikanske og europæiske traditioner, for her igennem at kunne vurdere, hvor tæt tilknytning traditionerne på St. Croix har med traditioner i Afrika og Europa. Her må indgangsvinklen være den afrikanske baggrund, for at se, hvorledes disse traditioner har ændret sig. Der har undervejs i specialet været henvisninger til den afrikanske baggrund på relevante steder. Det er dette afsnits opgave at samle op på alle disse tråde og medtage andre relevante oplysninger.

Som det også tidligere fremgår af opgaven, er der andre, som førhen har beskæftiget sig med musikkens rødder (Heje, 1991 og Philipp, 1990). Ingen af dem har anskuet baggrunden ud fra begreberne retention, synkretisme og reinterpretation. I indledningen blev det nævnt, at flere gjorde opmærksom på, at det kunne være svært at finde alle de tilgængelige oplysninger, om afrikansk musik, der er nødvendige for at danne sig et fyldestgørende overblik. Der er siden disse udsagn kommet mere materiale om afrikansk musik, hvilket har øget mulighederne for at finde relevant materiale til at foretage en sammenligning.

I den følgende gennemgang vil resultaterne, der er fremkommet i opgaven, blive holdt op mod afrikansk musik. Det er dog vigtigt at gøre sig klart, at en direkte sammenligning ikke lader sig gøre. Først og fremmest fordi der stadigvæk ikke er litteratur nok om det afrikanske område. Dernæst er der et problem med at afgrænse, hvad man skal sammenligne med, da slaverne, som omtalt tidligere, kom fra mange forskellige steder, med mange forskellige traditioner. Og hertil kommer, at musikken i Afrika har ændret sig, siden slaverne blev ført bort fra kontinentet, og når der ikke eksisterer fyldestgørende materiale om musikken i dag, skal der ikke megen fantasi til at forstille sig, at der kun eksisterer minimalt materiale om den tid, hvor slaverne blev ført bort. Det er simpelthen ikke muligt at lave en sammenligning, hvor selv den mindste detalje, i for eksempel fraseringen, vejes op mod de oprindelige afrikanske traditioner, da disse ikke nødvendigvis eksisterer mere. Derfor er det nødvendigt at foretage en vurdering af det afrikanske materiale, man sammenligner med. Men netop på grund af problemerne med det "mikroanalytiske" er det også relevant at inddrage de mere generelle træk og linier i den afrikanske musikkultur, da disse er mere uafhængige af

tid og sted.

Når disse overvejelser er gjort, bør det også nævnes, at tankegangen kan vendes om. Når de gamle traditioner i Afrika har ændret sig, eller ikke eksisterer mere, så er musikken på St. Croix ligeså meget en kilde til de afrikanske rødder, som musikken i Afrika i dag. Da der ikke kom nye slaver til St. Croix efter 1803, kan en sammenligning af musik på St. Croix i dag og Afrika i dag, blandt andet være med til at bekræfte, om bestemte nutidige afrikanske traditioner har eksisteret før dette tidspunkt. En undersøgelse af musiktraditionerne på St. Croix bliver på denne måde også en undersøgelse af afrikanske musiktraditioner.

Den sammenligning, der skal foretages i det følgende, vil som sagt, i det omfang det er muligt, bygge på specifikt materiale, fra de områder, slaverne kom fra, for herigennem at kunne pege på mulige kilder. Selv om nogle generelle træk vil blive nævnt, vil der i det følgende *ikke* blive lavet en oversigt over afrikansk musik, men kun fremdraget oplysninger, som er relevante i forhold til problemstillingen. At lave en fyldestgørende gennemgang af al afrikansk musik vil være for pladskrævende. Problemet med kort at skildre afrikansk musik som en helhed, fremgår meget godt af følgende citat:

> "There are scales of seven, six, five, and, sometimes, four notes; several systems of intonation; chromatic as well as purely diatonic music; monophony as well as various harmonic systems; everything from large ensemble to soloist who perform for their own amusent; music which is improvised and music in which never a note is varied; dozens of instruments; percussive and nonpercussive techniques–and so on." (Van der Merwe, 1992:30)

Som omtalt i metodeafsnittet vil gennemgangen blive opdelt i ni punkter, nemlig: Socio-kulturelle faktorer; teksternes opbygning og indhold; musikinstrumenter; strukturelle og organisatoriske kendetegn; generelle stilistiske karakteristika; skala, harmoni og melodi; lydkvaliteter; metrik, takt, rytme og tempo; betydning og æstetik.

Socio-kulturelle faktorer

Europæisk og afrikansk musik adskiller sig ved, at der er forskellig opfattelse af formålet med musikken. Europæerne forbinder ofte musik med skønhed, følelser og tilfredsstillelse. Sådan ser afrikanere ikke på det. For dem er musik forbundet med et formål, dvs. den skal have en funktion i en større sammenhæng (Van der Merwe, 1992:32). Både cariso og quelbey og de traditioner, som er tilknyttet disse, har en

funktion, som det vil fremgå af nogle af de senere punkter.

Som det fremgår af de tidligere afsnit, er cariso og quelbey kendetegnet ved, at der er en tendens til, at omgivelserne bliver inddraget i begivenheden. I cariso kan omgivelserne direkte deltage som kor. Ellers kan deres støtte eller mangel på samme få betydning for udviklingen af hændelsen. I dag ses også eksempler på, at musikerne i et scratch band forlader orkesteret for at få sig en drink, og det er meget almindeligt, at orkestrenes besætning er lidt udflydende. Der er ikke noget klart skel imellem udøvere og tilskuere. Dette er også et karakteristisk træk for sort amerikansk musik og synes at kunne spores til Afrika (Evans, 1978:91).

Inden for carisotraditionen er konkurrenceelementet udpræget. Tydeligst ses det i cariso, hvor det i egentlige konkurrencer kan gælde om at rakke modstanderen ned og få publikums gunst. En konkurrence af samme art eller andre lignende forsøg på at udkonkurrere hinanden ses ikke direkte i scratch bands'ene, men det opstår af og til, når der er andre musikere tilstede end det faste band. Denne "Jamming" giver associationer til jazz-musikken og dermed også til den afrikanske baggrund. Selve konkurrenceelementet kan også føre tilbage til den afrikanske baggrund.

Det er ikke lykkedes at finde en tradition præcist svarende til cariso i litteratur om afrikansk musik. Der eksisterer smædesange, også under mere organiserede former, men ingen som er karakteriseret ved at have udelukkende kvindelige sangere og mandlige trommeslagere. Der er dog traditioner, der ligner. Merriam (1956) nævner, at der blandt en af de pænt repræsenterede stammer på St. Croix, Ewe-stammen, er traditioner for sangkonkurrencer (:200). Desuden citerer han en anden for, at der også inden for denne stamme er en såkaldt *holi-institution*, hvor folk fra en landsby møder op i en anden, hvor de hver især prøver at nedgøre den anden landsbys beboere. Det svarer meget godt til cariso, hvor det dog er enkeltpersoner, der konkurrerer.

Der har været dans tilknyttet til cariso og til quadrillen eksisterer den stadigvæk i dag. Der er ingen eksempler på dansen til cariso, men det må antages, at dens karakter har været meget afrikansk, hvilket mange af de tidligere bragte citater peger på. Quadrillen derimod har tydelige rødder til Europa, omend man må sige, at den i udførelsen har sit eget caribiske særpræg. Det er desuden værd at bemærke, at floormaster-rollen også er kendt fra Afrika. Også her er rollen både at give danseinstruktioner til de dansende og

at have styringen. For eksempel er det muligt at smide dårlige dansere ud.[1] Selv om dansetypen i quadrillen er anderledes end den afrikanske, genfinder vi her en floormaster, som har den samme funktion. På St. Croix kunne dårlige dansere før i tiden også blive smidt væk. Men stadigvæk må man sige, at der her er tale om to vidt forskellige danse på St. Croix.

Der er en markant kønsopdeling inden for henholdsvis cariso og quelbey. Sammenholdt giver det et billede af, at mænd er musikere, mens kvinder er sangere. Cariso har i det hele taget været domineret af kvinderne, også hvad angår dans. Men til quelbey kræves der lige mange af hvert køn. Når mænd synger, så er det quelbey. Baggrunden for de kønsbestemte roller må nødvendigvis søges i den afrikanske herkomst, hvor musikerne ofte udgøres af mænd, mens kvinderne synger.

Det bør også nævnes hvilke typiske afrikanske traditioner, der *ikke* indgår i traditionerne, for at kunne indplacere dem i forhold til afrikansk musik. Både arbejdssange og rituel musik er typiske i Afrika (bl.a. Evans:91), men ingen af disse traditioner kendes i dag eller huskes. Cariso kunne bruges under arbejdet i sukkerrørsplantagerne, men tilsyneladende har alle ikke arbejdet efter samme rytme, som man normalt forstår ved arbejdssange. Det eneste tegn på dette, er det tidligere viste citat af West fra 1790. Disse sanges hurtige forsvinden fra øerne kan givetvis sættes i forbindelse med missionærernes ihærdige indsats. Sangene har nok virket mere dyriske end andre sange. De rituelle sange kendes ikke og nævnes ikke nogen steder. Dyrkelsen af den lokale overtro *obeah'en* kan følges helt frem til i dag, hvor beboere kan huske, at den er blevet praktiseret. Den er altid blevet holdt skjult for de hvide, da missionærerne gjorde, hvad de kunne for at sætte en stopper for denne uskik. Måske har dette forhold gjort, at obeah'en er blevet udført i stilhed for ikke at tiltrække sig missionærernes opmærksomhed. Måske *har* der været musik, som har været tilknyttet disse traditioner, men så er de på grund af hemmeligholdelsen ikke kommet til nogens kendskab. Under alle omstændigheder er fraværet af disse to traditioner udtryk for, at der har været en betydende europæisk indflydelse.

[1] Van der Merwe citerer tre kilder. Odette Blum: *Dance in Ghana*, i *Dance Perspectives*, no. 56, Winter 1973:21; Meki Nzewi: *The Rhytm of Dance in Igbo Music*, i *The Conch*, vol. 3, no. 2, September 1971:104–108 og David Locke: *Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhytm in Southern Eye Dance Drumming*, i *Ethnomusicology*, vol. 26, no. 2, May 1982:219.

Teksternes opbygning og indhold

Ifølge Evans (1978) er afrikanske tekster kendetegnet ved, at de kan have til formål at skabe social kontrol, være en social kommentar eller en hyldest. Dyresymboler er tit brugt, samt metaforer og dobbelt betydning. Tekstimprovisationer optræder tit. Selvfremhævelse ses også (:92–93). Van der Merwe (1992) nævner, at der er sange, som skal: Holde urolige elementer i kort snor, give udtryk for klager, håne modstandere, løfte moralen, hævde magthavernes autoritet. Hyldestsange til en agtværdig medborger mod betaling er en vigtig afrikansk form, ligesom smædesangen, hvis betalingen ikke falder (:32).

Som det ses i afsnittet om teksterne på St. Croix, er der meget stor lighed mellem dem og disse beskrivelser af afrikanske tekster, hvorfor der er god grund til at antage, at teksterne altid har haft tæt tilknytning til afrikanske traditioner. Interessant er det, at traditionen med at synge carisohyldester til folk, som vil betale for det (hvilket ses i 50'erne på St. Croix), har en pendant i Afrika.

Musikinstrumenter

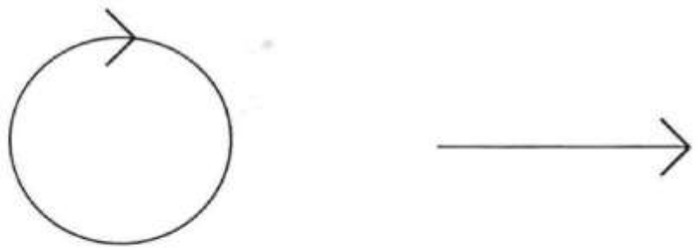
Under afsnittet om musikinstrumenter på St. Croix er der flere henvisninger til deres herkomst. Instrumentvalget har båret præg af, at man har taget ved hånden værende materialer og brugt dem som musikinstrumenter. Denne praksis ses også i Afrika (Evans, 1978:93). Først op mod i dag ser man for alvor, at musikinstrumenterne er blevet noget, som skal købes. Først med melodiinstrumenterne, men allersenest i forbindelse med squash'en, der i dag ikke kan skaffes uden videre. I stedet er man henvist til den lokale musikforretning.

Strukturelle og organisatoriske kendetegn

Der er en generel betragtningsmåde om forskellen mellem afrikansk og europæisk musik, som fortjener en omtale, da den på en overskuelig måde forklarer nogle af de væsentligste forskelle imellem disse to musikverdener. Det er en opfattelse, som er beskrevet af Friis (1988:14) og Irgens-Møller (1989:27).[2] Opfattelsen ses også hos

[2] Begge nævner, at populærmusik-forskeren John Collins har denne opfattelse. Følgende titel er senere nævnt hos Irgens-Møller. John Collins: *African Pop Roots*. London, 1985.

Roderic Knight (1984). Den går i al sin korthed ud på, at hvor europæerne har en lineær opfattelse af musikken, med et klart defineret start- og sluttidspunkt, har afrikanerne en cyklisk opfattelse, hvor der ikke er noget egentligt start- og sluttidspunkt. Det medfører, at man sjældent starter på samme tid, men falder ind i sin rytme efterhånden, som det er passende. Disse opfattelser afspejles ikke kun i musikken, men også i større sociale sammenhænge.



Afrikansk opfattelse Europæisk opfattelse

Figur 7.1 *Cirkelen symboliserer den cykliske opfattelse, mens pilen symboliserer den lineære opfattelse.*

Denne opfattelse kan bruges til at forstå nogle ting ved musikken på St. Croix. I dag ses det, at det melodibærende instrument før et nummer spiller enkelte fraser, for at resten af orkesteret skal være klar over, hvad der kommer, så alle kan starte på én gang. Men i dag ses også eksempler, som vist tidligere, på, at man starter efterhånden som man genkender melodien og rytmen. Og jo ældre optagelser, des mere udpræget bliver det. Det må derfor formodes, at dette har været en praksis gennem hele forløbet, og at det, kan forklares ud fra den afrikanske baggrund.

Cirkelmodellen repræsenterer også det repetative element, som kendetegner den afrikanske musik (Evans:94). Et element, som ofte opfattes monotont af europæerne. Quadrillen, som den udføres på St. Croix, er i bund og grund to dele, som gentages, indtil man synes, det er nok. Der kan være tale om meget langstrakte forløb uden særlig variation. Den eneste variation ligger i det melodibærende instrument, der har mulighed for at improvisere. Selve rytmegruppen varierer næsten ikke. Den spiller som regel af én takt, der gentages. Cariso har også en meget fastlagt trommerytme.

Et andet kendetegn inden for denne gruppe er kald/svar, som den kunne opleves i carisoen. Det mødes ikke direkte i dag, men der kan ikke være nogen tvivl om, at den

har haft denne form. Der foreligger ikke nogen sikre oplysninger om, at svarene var flerstemmige, men under alle omstændigheder kendes denne opbygningsmåde fra flere steder i Afrika og er også slået igennem i afro-amerikansk musik i USA (Evans, 1975:95).

Skala, harmoni og melodi

Specielt dette område har haft en stor bevågenhed inden for forståelsen af nordamerikansk sort musik. Bluesskalaen og de dertil hørende akkordgange har haft stor betydning for populærmusikken i dag, hvilket har fået mange til at prøve at forklare, hvorledes disse fænomener er opstået.

På St. Croix er diskussionen om slægtskabet til afrikanske skalaer, harmonier og melodier også væsentlig, og den vil blive fulgt op i konklusionen. Her er formålet i første omgang at sammenligne de pågældende områder på St. Croix med tilsvarende i Afrika. Det karakteristiske for de to behandlede traditioner er, at de er meget forskellige indenfor skala, harmoni og melodi. Faktisk har de meget lidt til fælles.

Quelbey er i dur, og selv om durskalaer også kendes i Afrika, må de sammenholdt med akkordvalget og melodierne, tilskrives den europæiske baggrund. Mere kompliceret er det med cariso. Der er ingen harmoni tilknyttet. Hvis korsvarene har været flerstemmige, har det nok været i tertser, men dette eksisterer der ikke noget bevis på. Tilbage er skala og melodi. Det doriske i cariso kan forsøges ført tilbage til de europæiske kirketonearter, men der findes også doriske tonarter i Afrika og melodier, der ligner, men det har ikke været muligt at finde et eksempel på en tilsvarende tradition i Afrika, med de pågældende tonarter og melodier.

Lydkvaliteter

På de ældste indspilninger med scratch band's sker det, at musikerne ikke er enige om hvilken akkord, der skal spilles på et bestemt sted. Resultatet er to forskellige akkorder på en gang. I stedet for at korrigere, hvad der kunne opfattes som en fejl, bliver det gentaget på samme sted resten af nummeret. I traditionelle ensembler hos mandingoerne (anden besætning) kan akkompagnementet blive så fortættet, at det opfattes som to eller tre akkorder på en gang (Irgens-Møller, 1989:24).

Det percussive element er vigtigt i afrikansk musik. Også for de enkelte instrumenter. Det ses blandt andet i et instrument som pipe'n, hvor tonen kan være underordnet. Der er dog en tendens til, at det harmoniske og melodiske bliver vægtet mere i dag, end det var tilfældet før i tiden.

Metrik, takt, rytme og tempo

Cariso er i 4/4, men er også kendetegnet ved at kunne optræde i en løs metrisk form. Mere præcist peger de få kendte eksempler på trommerytme på, at det mere er en 3+3+2 rytme, altså en additiv rytme, der er det rytmiske grundlag. Sammenstillet med det meget synkoperede præg, leder dette hen på en meget afrikansk form.

Quelbey optræder i både 4/4 og 12/8. Hos mandingoerne er 12/8 udpræget i dag, men det findes også i deres traditionelle musik (Irgens-Møllers, 1989:21 og 27). Der er her tale om divisive rytmer, rytmer som også kendes fra Europa.

Der foregår løbende en diskussion af den generelle opfattelse af synkoperne i afrikansk musik. Den er udsprunget af en af musiketnologiens fædres, Erich von Hornbostel, forslag i 1928, og er siden blevet diskuteret. Ideen er kort forklaret af Peter Van der Merwe (1992:33). Den går kort fortalt ud på, at hvad vi opfatter som synkoper i afrikansk musik, opfatter de selv som grundslag. Som eksempel på dette bruges, at en afrikaner, der bliver sat til at spille europæisk musik, spiller grundslagene med en – for europæer – optakts fornemmelse. Uanset rigtigheden af denne opfattelse, siger den meget om synkopernes betydning for afrikansk musik og deres manglende betydning for europæisk musik. Lidt populært kan man sige, at den afrikanske baggrund er forbundet med synkoper, mens den europæiske er forbundet med musik uden synkoper.

På St. Croix ser vi, at synkoper stadig er karakteristisk for cariso, mens quelbey for det meste optræder uden. I cariso er synkoperne meget øre- og øjnefaldende, og det synes oplagt at tyde dette som et tegn på forbindelsen til de afrikanske rødder. Og da de optræder i dag, må det antages, at synkoper altid har været karakteristiske for cariso.

Quelbey optræder som regel uden synkoper, hvilket må sættes i forbindelse med deres europæiske baggrund. Specielt når de udføres af egentlige udøvere af denne tradition, er der ingen synkoper. Når de optræder *med* synkoper, er det gerne, når de synges uden akkompagnement af folk, der ikke har et fast forhold til quelbey. For eksempel folk, der er mere familiær med cariso. Det må formodes, at quelbey som hovedregel *ikke* har haft synkoper på noget tidspunkt.

Anderledes forholder det sig med akkompagnementet til quelbey. Her tænkes på det akkompagnement, der som regel udføres af et scratch band. I dagens moderne scratch band er der meget få synkoper. Alt tyder dog på, at der har været flere, men at de langsomt er blevet udvandet. Musikinstrumentet pipe'n, der var en fast del af scratch bandet, spillede gerne på offbeat'et, især på "4 og". Da dette instrument efterhånden blev erstattet af conga og el-bas, forsvandt dette islæt. Congaen har dog bibeholdt synkoperne, men det har bassen ikke. Et andet instrument, der bidrog med synkoper, var den akustiske guitar med stålstrenge. Denne guitar spillede på alle offbeats'ene, hvilket leder tanken hen på fænomener fra Jamaica, som reggae og ska. Da den blev erstattet af den elektriske guitar, ændrede spillemåden sig også. El-guitaren spiller i stedet på alle de betonede slag.

Samme udvikling ses også i komplementærrytmikken i scratch bands'ene. Bedst ses det i forbindelse med, at banjoen er ved at forsvinde fra scratch bands'ene uden at blive erstattet af et instrument, som overtager dets meget komplekse spil, hvor komplementærrytmikken er et væsentligt kendetegn. Congaen kan stadigvæk yde et komplementærrytmisk islæt i forhold til resten af rytmegruppen.

Alt i alt betyder dette færre underdelinger/trioliseringer. Som det fremgår af opgaven, ses det for eksempel i valsen, hvor rytmegruppen ikke spiller så mange underdelinger som bare 20 år forinden. Det er også derfor, at der er plads til et trommesæt, der spiller en traditionel calypsotrommerytme, i nutidens scratch band (når de ikke spiller til quadrille). Denne rytme indeholder nogle af de synkoper, der er gået tabt.

Der er derfor grund til at tro, at rytmegruppen har været mere afrikansk i sit væsen, end det kendes fra eksisterende optagelser. Det må formodes, at scratch band'ets udgangspunkt har været en samling af sorte, der er blevet bedt om at spille bestemte europæiske melodier, og som har opført dem med en rytmegruppe, der har været meget afrikansk inspireret. Den europæiske meloditype er bevaret, nogle nye er kommet til, andre er blevet glemt, mens rytmegruppen må formodes at være blevet mere europæisk med tiden.

Opsamling

Gennemgangen viser, at cariso og de dertil knyttede traditioner i mange tilfælde kan forklares bedre ud fra deres afrikanske baggrund, end ud fra den europæiske. Stik modsat forholder det sig med quelbey, hvor alt peger på, at denne meloditype skal forklares ud fra den europæiske indflydelse, som slaverne var udsat for.

Carisotraditionen virker ret upåvirket af det 20. århundrede forandringer, men er ved at forsvinde. Til gengæld kan forandringer i quelbey ses både i instrumentudskiftningen og akkompagnementet.

8. Konklusion

Formålet med denne opgave var at klarlægge, hvordan musiktraditioner, quelbey og cariso, opstod på øen St. Croix i det tidligere Dansk Vestindien, nu U.S. Virgin Islands. Dette indbefatter både en undersøgelse af den konkrete udvikling af disse to traditioner, og en undersøgelse af hvilke forhold, der kan have været betydende for denne udvikling.

Det vil derfor være konklusionens opgave at sammenholde øens geografi, dens sociale forhold og betydende historiske begivenheder med mere konkrete oplysninger om musikkens udvikling, dens udformning i nyere tid og de afrikanske og europæiske kulturhistoriske rødder, for herigennem at kunne diskutere – med inddragelse af andres erfaringer fra lignende emner (teori) – hvordan disse to traditioner er opstået.

I det omfang det gennemgåede materiale ikke giver belæg for at kunne påvise bestemte udviklingstræk og dermed forklare nogle forandringer, vil det være opgaven her at komme med et bud på, hvordan disse forandringer er forløbet og hvorfor.

Det fremgår tydeligt af opgaven, at musikken er et produkt af opdagelsen af Amerika, trekantshandelen og det slaveri, som fulgte i kølvandet på dette. Over hele Amerika blev sorte og hvide, samt andre folkeslag, ført sammen. Rent musikmæssigt førte det til, at der opstod vidt forskellige traditioner, alt efter hvilken sammensætning slaverne og de hvide havde internt, og hvilke forhold de havde at udvikle sig under. Da St. Croix blev købt i 1773, var øen så godt som forladt. Derfor har tidligere begivenheder på St. Croix ingen betydning for øens musikkultur i dag. På St. Croix kom der slaver fra flere steder i Vestafrika, og den hvide sammensætning var ligeså broget men med hovedvægten på Nordeuropa og især engelsktalende områder. Øerne var under dansk administration, hvilket medførte at embedsværket og soldater var kontrolleret af danskere og for det meste udført af dem. Erhvervet på St. Croix var dyrkning af sukkerrør (og udvinding af sukker), koncentreret omkring plantagerne. Dette erhverv holdt sig helt op til midten af det 20. århundrede, men fik med tiden hård konkurrence af sukkerroen og dermed europæisk sukkerproduktion.

Musikken på St. Croix er et produkt af denne baggrund, hvilket også er tilfældet for de to musiktraditioner, der er emnet for denne opgave. I det foregående afsnit fremgik det tydeligt, at der i musikken kan spores både en afrikansk og en europæisk baggrund. Spørgsmålet er så, hvordan disse baggrunde har kunnet resultere i cariso og quelbey.

Cariso

Eftersom cariso både i sit musikalske indhold og sin funktion må betragtes som meget afrikansk, må det antages, at den hele tiden har været på øen i en form, som ikke adskiller sig meget fra, hvad der kendes til den i dag. En identisk tradition (både musik og funktion) i Afrika har det ikke været muligt at finde. Dette kan skyldes, at der ikke er skrevet om den, eller at den er forsvundet i Afrika, efter slavehandelen stoppede. Men mere sandsynligt er det, at det skyldes, at cariso har fået sin endelige udformning på St. Croix. Ligesom navnet selv. Cariso er da opstået som et resultat af mødet mellem flere afrikanske traditioner. *Hvis* der skulle være nogen europæisk indflydelse, skulle det være fra salmerne. Det kunne bruges til at forklare den hyppige forekomst af dorisk i carisomelodierne, hvis det ikke var fordi dorisk var forsvundet ud af salmerne, før de kom til St. Croix. Under alle omstændigheder vil det være mærkeligt, hvis tonearten kom fra Europa, uden at det ændrede intonationen, som stadig i dag er meget afrikansk.

Cariso er derfor opstået på St. Croix som et resultat af en sammenblanding af mange forskellige afrikanske traditioner og er derfor meget afrikansk i sit væsen. Men det er ikke muligt at tale om et egentligt tidspunkt for, hvornår cariso blev grundlagt, da der må formodes at have været lignende traditioner lige fra starten. Hvornår den fik sin mere endelige udformning kan ikke fastlægges med sikkerhed. Indtil 1803 kom der stadigvæk slaver direkte fra Afrika til St. Croix. En mere homogen befolkning må formodes at være opstået senere (midten af det 19. århundrede). På dette tidspunkt kom der plantagearbejdere fra Barbados og andre engelsktalende øer, som bragte nye traditioner med sig. Carisosange om deres voldelige opførsel, kan tages som et forsigtigt bevis på, at carisotraditionen allerede eksisterede, da de kom.

De første beskrivelser af cariso finder vi i 1866 og 1867, hvor den optræder i forbindelse med juletidens festligheder, hvor det er folk fra plantagerne der optræder (også selv om det foregår i byen), dog uden, at det kaldes for cariso. Dens videre forløb kender vi fra nulevende personer, der kan fortælle om den og til sidst fra optagelser i nyere tid.

Det interessante ved optagelserne af cariso er, at alle sangere har en særpræget personalstil, hvilket tyder på, at cariso er et resultat af mange forskellige indflydelser. Årsagen til dette kan måske forklares ud fra, at på trods af St. Croix' lille størrelse, så har de enkelte plantager været meget isolerede samfund. Også efter slaveriets ophør var folk bundet til plantagerne. Og de lokale traditioner har kunnet bestå i tilknytning til plantagedriften, der fortsatte op til midten af det 20. århundrede i et meget stillestående samfund, for til sidst at være tilknyttet enkelte personer, der blandt andet kørte rundt i

byerne for at tjene penge på deres kunnen.

Quelbey

Quelbey er modsat cariso meget europæisk. Det interessante er, at trods denne kendsgerning opfatter mange lokale beboere musikken som deres egen og tror, at den er opstået på St. Croix og de andre Jomfruøer. Det er den også, men det grundlæggende er taget fra de europæiske selskabsdanse. Mange vil nok forklare musikkens fremkomst ved, at de sorte hørte de hvide spille disse melodier og så dem danse, hvorefter de efterlignede dem. I det følgende vil blive skitseret, hvilke udviklingstræk det gennemgåede materiale peger på.

Allerede inden købet af St. Croix blev der brugt slaver på de Dansk Vestindiske Øer til at underholde de hvide. Sorte musikere til de hvides baller optræder første gang i West's beskrivelse fra 1790. De må nødvendigvis være blevet bedt om at spille de selskabsmelodier, som var på mode i det pågældende tidsrum. Desuden er det fremgået, at det var normalt, at de frie sorte ernærede sig som musikere, hvorfor det virker sandsynligt, at det også er inden for denne gruppe musikerne, hovedsageligt er kommet fra. Samtidig peger forbud fra 1733 på, at hvide deltog i de sortes fester i byerne, altså hos de frie sorte. Plantageslaverne kom kun til byen i forbindelse med højtidsfesterne. Detaljerede beskrivelser fra 1866 og 1867 viser også, at det var muligt for hvide at møde op til de sortes fester. Disse beskrivelser er dog af plantageslaver, der kom til byen i forbindelse med julen, og beskriver derfor traditioner, som normalt fandtes på plantagerne. Men også udenfor disse begivenheder har der efter alt at dømme været hvide, som har deltaget i de frie sortes fester. Den samme gruppe som musikerne, der spillede til de hvides baller, kom fra. Da Peter von Scholten slog et slag for at få de sorte til at deltage i de hvides sammenkomster i 1830'rne og 1840'rne, må det naturligvis havde været de dannede sorte – de frie sorte – og ikke plantageslaverne.

Der var altså, på trods af nogle af de hvides modvilje, en bred berøringsflade mellem de frie sorte og de hvide. Musikerne må have fået besked på at spille bestemte melodier til de hvides baller. Hvis de i første omgang ikke har kendt melodierne, så har nogen lært dem at spille dem. Eventuelt også lånt dem instrumenterne til det. I 1790 blev en violin brugt som melodiinstrument, og hvor mange af de frie sorte har haft mulighed for at skaffe sig sådan en?

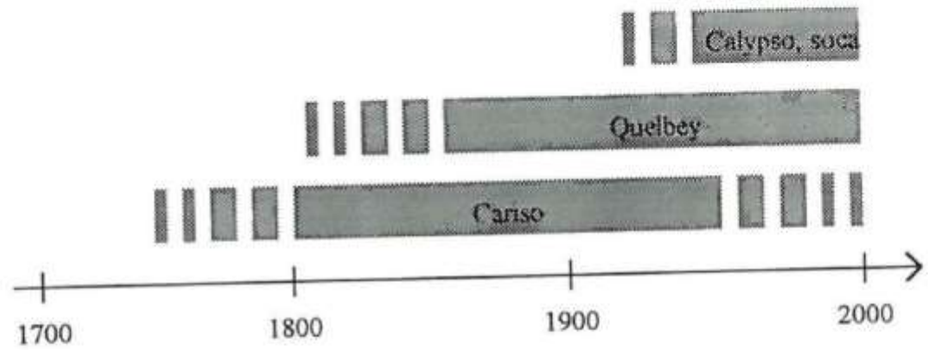
Da alt også peger på, at der i gruppen af frie sorte var et ønske om at efterligne de hvides traditioner, som omtalt tidligere i forbindelse med påklædning og sprog etc.,

virker det naturligt, at denne gruppe også har villet efterligne de hvides musiktraditioner. Så selv om der er beskrivelser af cariso i byerne, må det formodes, at de frie sorte til daglig har dyrket nogle mere "hvide" traditioner. Ellers ville de hvide heller ikke have nogen interesse i at møde op til deres fester. Og eftersom musikere fra denne gruppe kunne spille de europæiske selskabsmelodier, er det sandsynligt, at de også spillede dem til disse fester. Dansetrinene havde de set til de hvides baller, ellers kunne nogen af de hvide, der var mødt op, nok hjælpe dem med det.

Da de ikke havde violiner selv, var det meget oplagt at tage et instrument, der var lige ved hånden, nemlig fløjten. Til at styre dansen, må det formodes, at det var meget naturligt med en floormaster, da de nok havde en tradition for denne rolle i forvejen. Rytmegruppen kom til at bestå af forhåndenværende materiale, der spillede rytmer, som de synes passede til, og fik dermed et mønster, som lå i forlængelse af nogle afrikanske traditioner. Senere indgik andre instrumenter som følge af militærorkestrenes dannelse og i takt med den almindelige udvikling.

Der er nok ikke gået lang tid før, at melodierne og meloditypen har bredt sig til også at optræde i andre sammenhænge. I forvejen var befolkningen familiær med de europæiske salmer, og melodierne kan ikke have virket helt fremmede for dem. De tekstløse melodier fik nok hurtigt en tekst, og nye lignende selvstændige melodier opstod. Teksterne i quelbey kan forklares ud fra den afrikanske baggrund, desuden kan der findes nogle få eksempler på en sammenblanding af rent musikalske elementer. Mol-agtige elementer kan dukke op i quelbey, og den metrisk løse frasering, der normalt ses i cariso, kan også opleves i quelbey. Men det er bemærkelsesværdigt, at to så forskellige traditioner, som cariso og quelbey har kunnet eksistere side om side som to selvstændige traditioner, uden at indgå mere i forbindelse med hinanden, end det er tilfældet.

Dominansen af mænd inden for scratch bands'ene kan søges i den afrikanske baggrund. Tilsyneladende har dette gjort, at mændene, ud over at fortsætte med at være musikere, også er blevet tættere knyttet til quelbey. Dette kan forklare, hvorfor mænd, groft sagt, synger quelbey, mens kvinder synger cariso.



Figur 8.1 *Tidstavle over cariso, quelbey og calypso*

Inddragelse af teori, forslag til model

I metodeafsnittet blev erfaringer med lignende problemstillinger og andre mere overordnede betragtningsmåder gennemgået. Opgaven her viser, at det kan være svært at stille udviklingen op som mødet mellem to kulturer, da der er tale om et møde mellem mange afrikanske kulturer og en mere ensartet, men også opdelt, europæisk kultur. Og det kan ikke kun være gældende for St. Croix, det må også gælde andre lignende problemstillinger i både Nord- og Sydamerika.

På trods af dette synes opgaven at underbygge Bruno Nettls påstand om, at musiktraditionerne i en akkulturationsproces vil flyttes fra, hvad han kalder, den avancerede gruppe til den primitive og ikke omvendt. Der har på St. Croix været tilfælde, hvor dele af de sortes traditioner er optrådt i forbindelse med de hvides fester, men det har udelukkende været af nød og har i det lange løb ikke haft betydning for de hvides musiktraditioner.

Den sociale struktur har altså haft en betydning, som foreslået af Spicer og bekræftet af Merriam. Også inden for den sorte befolkning på St. Croix har den sociale struktur haft betydning for udviklingen og vedligeholdelsen af forskellige traditioner. Murdock's teorier om enkelte meget kreative personer, som drivkraft i udviklingen, kan ikke vurderes ud fra denne opgave, da det vil kræve en helt anden form for studier, end det er tilfældet i denne opgave. Dog synes det påfaldende, at selv om fornyelsen går igennem enkeltpersoner, er der som regel indtryk udefra, som er slået igennem på det

sidste.

Den bedst gennemarbejdede teori er Herskovits' begreber, der kan forsøges brugt på cariso og quelbey. De kan hver især deles op i enkelte punkter, som gjort i det foregående kapitel, for herefter at sætte prædikatet, retention, syncretism eller reinterpretation på hvert enkelt punkt. Det vil ikke blive gjort her, da det ikke er ligetil, som det vil blive demonstreret med en samlet vurdering af de enkelte traditioner.

Hvis cariso er et resultat af retention, så skulle traditionen kunne genfindes i Afrika. Det kan den ikke. Men de enkelte dele har alle rod i de afrikanske traditioner. Begrebet syncretism var fremlagt som mødet mellem den hvide og sorte kultur. Det er heller ikke tilfældet. Tættest må cariso dog være på begrebet retention. Måske ville man kunne sige det på følgende måde: Cariso bære præg af retention. Derved henvises til de enkelte deles tilhørsforhold til Afrika. Man faktisk *er* cariso et resultat af en akkulturationsproces, nemlig mødet mellem flere afrikanske musikkulturer. Denne proces er der ikke taget højde for i teorien.

Quelbey er tydeligvis europæisk. Men sammenholdt med akkompagnementet, består den af nogle dele, der kan føres tilbage til den afrikanske herkomst, og nogle dele, der er et resultat af den europæiske indflydelse. Opdelingen er meget tydelig og det giver i første omgang grund til at kalde det for et resultat af syncretism. Problemet er bare, at musikere og publikum ikke er klar over, hvor de enkelte dele kommer fra, tværtimod opfatter de det som deres egen musik. Netop bevidstheden om de enkelte deles herkomst er nævnt som en betingelse for at kunne kalde det for syncretism. Enten må processen må altså være kommet længere endnu, eller også er genkendelighedskriteriet en uheldig størrelse at arbejde med.

Quadrillemusikken udgør en "færdig" enhed, som man i fremtiden fortsat vil se tilbage på som en selvstændig musikform. Beboernes egen opfattelse af denne musik er ikke en syncretism-opfattelse med bevidsthed om de enkelte elementers herkomst, men nærmere en opfattelse, som vil svare til at bruge begrebet culturel focus om den. Måske vil man kunne sige, at processen nåede til syncretism-stadiet, hvorefter den gik i stå. Med tiden blev de enkelte deles oprindelse glemt og traditionen blev med tiden identificeret med en del af øens kultur. Quadrillemusikken udvikler sig dog stadig, men dette er betinget af udefrakommende elementer og ikke en fortsat hvid/sort proces på St. Croix.

Af ovenstående fremgår det, at det først og fremmest kan være svært at sætte begreberne på de enkelte traditioner. Dernæst har helhedsopfattelsen af processen svært ved at forklare, hvad der er forgået på St. Croix. Både hvordan traditionerne er opstået, som

beskrevet ovenfor, men også hvorfor de er fortsat med at eksistere. Problemet hænger nok sammen med, at teorien behandler den sorte og den hvide gruppe som to ligeværdige aktører (Spicer og Nettl har dog gjort opmærksom på de sociale strukturers betydning, som omtalt tidligere). Dernæst opererer den kun med to grupper, og tager dermed ikke hensyn til en større forskel indenfor de forskellige grupper fra begyndelsen, og heller ikke hensyn til, at der kan opstå flere grupperinger indenfor en af grupperne. Derudover bliver man nødt til at medtage de særlige omstændigheder, som udviklingen finder sted under.

Det er klart, at udviklingen af cariso og quelbey netop er foregået inden for to forskellige grupper. Cariso har været tilknyttet plantagerne og plantageslaverne, mens quadrillemusikken og quelbey i første omgang har været tilknyttet gruppen af frie slaver i byerne. Men ligesom den mekanisme, der i første omgang fik de frie sorte til at stræbe efter de hvides idealer, ser vi, at plantageslaverne, og efter frigivelsen plantagearbejderne, stræber efter de samme idealer. Men alligevel forbliver der et klart skel imellem de to traditioner, helt op til i dag. En tradition, som kan ses som en mellemting imellem cariso og quelbey, er den såkaldte drum music, der gerne blev brugt i forbindelse med maskeraden, og som var karakteriseret ved, at der var ét melodiinstrument – fløjten – og akkompagnement udelukkende af trommer og percussioninstrumenter. Den har måske i første omgang været et resultat af plantageslaverne/arbejderne, der gerne ville spille noget musik, der lignede quadrillemusik, men de havde kun trommer og percussioninstrumenter til deres rådighed som akkompagnement. Denne tradition er forsvundet i takt med, at det er blevet muligt at erhverve sig de mere eftertragtede og dyrere instrumenter, som indgår i et scratch band.

Uden at ville inddrage andre områder, bør det nævnes, at jazzmusikken også menes at være opstået i den bedst stillede gruppe i New Orleans, nemlig blandt de frie og deres efterkommere. Når en ny tradition er opstået, er det herefter muligt, at dele af samfundet, der er præget af retention, vil kunne påvirke det nye produkt i en ny akkulturationsproces. Dette vil hyppigst ske i forbindelse med en social mobilitet inden for samfundet. Det kan også være en sort tradition, der i første omgang er for forskellig til at akkulturere med en hvid tradition, men som har bedre forudsætninger for at akkulturere med et blandingsprodukt. Det er nok også i lyset af dette, at Evans' eget begreb "revivial" skal anskues. En revivial behøves ikke at være en søgen mod de afrikanske rødder. Det kan ligeså godt være nogle områder præget af retention, der mødes med et kendt blandingsprodukt.

Det vil i fremtiden være interessant at tage udgangspunkt i opfattelse af, at bestemte

bedre socialt stillede grupper i et givent samfund har en tendens til at have lettere ved at deltage i en akkulturationsproces end andre grupper. Dette vil måske kunne være med til at lette forståelsen for disse processer.

9. Perspektivering

Det viste sig, at mit emnevalg faldt sammen med en forøget generel interesse for de tidligere Dansk Vestindiske Øer i Danmark. Årsagen hertil skal blandt andet søges i faldende priser på flybilleter til USA kombineret med rejsebureauers opfølgelse på dette med arrangerede rejser. Forinden havde filmen *Peter von Scholten* været med til at vække en interesse for øerne. Interessen har udmøntet sig i bogudgivelser, artikler og indslag i radio og TV. Danske musikere er begyndt at spille musik fra øerne, og på Aalborg Universitet har en Ph.D. studerende i dansk valgt de tidligere Dansk Vestindiske Øer som emne.

På musiksiden har interessen især været koncentreret om det danske orkester "Karlekammeret" eller "The Real Danish Polkalypsoband", som har været på øerne og specielt St. Croix to gange (senest karnevallet '95). Orkesteret spiller quelbeymelodier eller tager nogle danske folkemelodier og spiller dem i stil med et scratch band. Indgangsvinklen i omtalen af orkesteret er som regel orkesteret selv og deres musik og ikke optagelser fra lokale orkestre på øerne og ofte fremhæves det danske islæt i musikken. Denne sammenkobling mellem det danske og caribiske har givet grundlaget for betegnelsen *polkalypso* som bruges i markedsføringen om musikken i Danmark. Ordet er en sammenkobling af polka og calypso og har vundet en vis udbredelse i Danmark.

For øens beboere er det selvfølgelig interessant, at folk udefra interesserer sig for deres musik. Samtidig indvarsler dette en ny fase. De nye traditioner, der er opstået "vender tilbage" til det europæiske udgangspunkt. En del har dog ændret sig i Europa, og accepten af musiktraditionen fra St. Croix skal nok ses i forlængelse af, at europæerne igennem en årrække er blevet vænnet til andre traditioner, der er opstået i mødet mellem den hvide og sorte kultur. Samtidig kan denne interesse også være med til at skabe fornyet interesse for de gamle traditioner på St. Croix.

Efter alt at dømme vil den almindelige udvikling i længden betyde, at både quelbey og cariso vil forsvinde. Det eneste, der vil kunne forhindre dette, vil være en bevidst modstand mod denne udvikling. Denne "modbølge" vil kunne blive båret af en ideologi, der kæmper for bevarelse af egen kultur og søgen mod egne rødder. Men selv om en bevægelse af denne karakter får held med at dyrke de gamle traditioner, vil det alligevel ikke være det samme som tidligere. I opgaven er det beskrevet, hvordan akkompagnementet til quelbey allerede har ændret sig meget, og at der ikke eksisterer

nogle rigtige carisosangere mere. En bestemt feeling, som fornemmes i de gamle indspilninger, kan være svær at genfinde. Den gamle dialekt, som man forbinder med carisoen er ved at forsvinde. Sprogets rytme og udtale er under påvirkning fra fastlandet. Og eftersom carisoens rytme kan genfindes i sprogets rytme, vil nye carisosangere ikke kunne synge på samme måde som tidligere. Disse kendsgerninger betyder dog ikke, at cariso og scratch bands forsvinder. En "national" bevægelse kan være med til at bibeholde en opfattelse af, at disse traditioner stadigvæk eksisterer. Men det vil være nogle ændrede traditioner.

Problemet med at bruge de gamle traditioner til at fastholde en fælles kultur er, at de ikke indeholder den oprørskhed, som mange unge finder i f.eks. reggae og hip hop. Det var mit indtryk, at mange unge foretrak de mere internationale navne fremfor calypso, der ofte bliver forbundet med en mere generel caribisk identitet. Ofte hørte man hip hop fra biler, der blev ført af unge, og til koncert synes aldersfordelingen også at bære præg af dette. Men ved forespørgsler gav de unge ikke udtryk for, at de syntes, at calypsoen var "yt". Måske fordi det alligevel er forbundet med en del af deres identitet.

Fremtiden vil nok hovedsageligt byde på en fortsat indflydelse udefra og en udvisken af det lokale særpræg på St. Croix. Men undervejs vil amerikanske og caribiske traditioner få en speciel udformning i mødet med St. Croix og skrive endnu et kapitel om den caribiske smeltedigels mangfoldighed.

10. Litteraturliste

Abraham, Otto og von Hornbostel, Erich M.:
1909–10 Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Elfter Jahrgang, Leipzig.

Anonym og kollektiv:
1872 The Danish West Indies. Harper's New Monthly Magazine. Vol. 44, Januar.
1984 Modspil nr. 23. Tema: Latin. Rhodos, København.

Auerbach, Böhner og Oldendorf (herrnhuterne):
1774 Psalmboek voor die Neger-Gementen na St. Thomas, St. Croix en St. Jan. Barby.

Beck, Henrik:
1985 Cubansk Musik. Speciale fra Københavns Musikvidenskablige Institut.

Bergman, Billy:
1985 Hot Sauces: Latin and Caribbean pop. New York.

Béhague, Gerard:
1979 Music in Latin America: An Introduction. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, USA.

Bjerregaard, Jørgen O.; Heje, Lars og Bidstrup, Ole:
1991 Fra slavesang til Soca: Historien om og musikken fra de tidligere Dansk Vestindiske Øer. Dansk Vestindisk Selskab, Amtscentralen, Kbh. Amt. Inc. eksempelbånd: Zoop Zoop Zoop (se dette).

Bornn, Hugo Owen:
1964 Resources for a program of music study for the elementary classroom teachers of the Virgin Islands. Ed. D. Thesis, Columbia University.
1969 Virgin islands Folk Songs. Collected and Arranged by Hugo Owen Bornn. Department of Education. (Oprindeligt bilag til ovennævnte Bornn (1964) udgivelse, men senere udgivet særskilt)

Bro-Jørgensen, J.O.; Nørregaard, Georg; Skrubbeltrang, Fridlev og Vibæk, Jens:
1953 Vore Gamle Tropekolonier, II. Westermanns Forlag.

Buhl, Merete:
1990 Afro-brasiliansk musik i Salvador: - et musiketnologisk speciale om afrikanske træk i traditionel brasiliansk musik. Speciale fra musik, AUC.

Carstens, J.L.:
1981 Dansk Vestindien for 250 år siden. Udgivelse af en del af Carstens manuskript: En Almindelig Beskrivelse om alle de Danske, Americanske eller West-indiske Ey-lande. Skrevet omkring 1742, Marinens Bibliotek.

Cavling, Henrik:
1894 Det Danske Vestindien. København.

Clemmensen, Kurt m. fl.
1991 Håndbog over trin og udtryk i dansk folkedans. Foreningen til Folkedansens Fremme. København.

Cole, Pat:
1993 Sancitified Sound: Steve Turre. Down Beat :21–23, March.

Copemann, Dimitri ' L.:
1990 Local musical legends. The St. Croix Avis. 1.3.

Davis, Glenn "Kwabena":
1990 From fungi band to Jam Band: – The roots and rhytms of Virgin Islands music. The Daily News 1.8.

Døygård, Heino:
1987 Fra det nu forsvundne Dansk Vestindien: billeder med uddybende tekst, der beskriver historien om vor gamle tropekoloni, øerne St. Thomas, St. Croix og St. Jan. Strandberg, Copenhagen.

Eilstrup, Per og Boesgaard, Niels Erik:
1974 Fjernt fra Danmark: Billeder fra vore Tropekolonier, Slavehandel og Kinafart. Lademann, Copenhagen.

Ellis, Karen:
1990 Domino: Traditionel Childrens Songs Proverbs and Culture From the American Virgin Islands. Guavaberry Books.

Esannason, Jean:
1990 How we love to dance!: – From the bombula to the horse chip, dances express the moods of the people. The Daily News 1.8.

Evans, David og Linda, Yorba:
1978 African Elements in Twentieth-Century United States Black Folk Music. Jazzforschung, Jazz Research Nr. 10:85–110, Graz.

Fenger, Sven:
1993 Caribiske stemmer (oplevesesmæssig beretning om calypso). Mellemfolkeligt Samvirke.

Francis, Hepburn E.:
1956 Native Bands in the Virgin Islands. Silver Anniversary American Virgin Islands. Virgin Islands.

Friis, Bjarne; Susanne Stougaard Olsen og Henning Ditlevsen:
1988 Cubansk Folkemusik. Speciale i to bind. Aalborg Universitetscenters musikoverbygning.

Gads Musikleksikon:
1987 G.E.C. GAD, København.

Gibson, Margeret Alison:
1976 Ethnicity and Schooling: A Carribbean Case Study. (Om St. Croix, Ph. D. afhandling). University of Pittsburgh.

Gregers, Hans:
1993 Slaveliv i Dansk Vestindien. Tema Bogforlag, Aars.

Guilbaut, Jocelyne:
1993 Zouk: World Music in the West Indies. The University of Chicago Press, Chicago & London

Haagensen, K.:
1758 Beskrivelse over Ejlandet St. Croix i America i Vestindien. København.

Hansen, Thorkil:
1967 Slavernes Kyst. Gyldendal.
1968 Slavernes Skibe. Gyldendal.
1970 Slavernes Øer. Gyldendal.

Heje, Lars; Bjerregaard, Jørgen O. og Bidstrup, Ole:
1991 Fra slavesang til Soca: Historien om og musikken fra de tidligere Dansk Vestindiske Øer. Dansk Vestindisk Selskab (Også registreret under Bjerregaard).

Hellqvist, Per Anders:
1978 Röster på Cuba: Om musik, kultur, samhälle. Uddevalla.

Hill, Roger:
1983 Clear de Road: A Virgin Islands History Textbook. St. Croix USVI.

Honychurch, Lennox:
1978 Our Island Culture (Om øen Dominica). Dominica Culteral Council, intet årstal, men efter 1978.

Hornby, Ove:
1980 Kolonierne i Vestindien. Danmarks Historie. Politikens Forlag, Copenhagen.

Høst, Georg:
1791 Efterretninger om øen Sankt Thomas og dens Gouverneurer. Kiøbenhavn.

Irgens-Møller, Christer:
1989 Jali-musikken hos mandingaerne i Mali, Senegal og Gambia. Populær musik. Den jydske Historiker, Århus.

Isert, Paul Erdmann:
1790 Reise til Guinea og de caribiske øer. Samling af de bedste og nyeste reisebeskrivelser, bind III. København. (Se også Raunkiær)

Jackson, Irene V.:
1985 More Than Drumming: Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Howard University.

Jefferson, Paul:
1988 Young Calypsians Blossom. Daily News 10.12.

Jensen, Peter Hoxler m.fl.:
1983 Dansk Kolonihistorie: Indføring og studier. Århus.

Johansen, Hans Chr.:
1981 Slave Demography of the Danish West Indian Island. Scandinavian Economic History Review, Vol. XXIX, No. 1.

Johnson, Howard & Pines, Jim:
1980 Reggae, Deep Roots Music: A Cultural History of Jamaican Popular music. Årstal og trykkested/forlag ses ikke, formentlig fra 1980'erne.

Knight, Roderic:
1984 The Style of Mandinka Music: A Study in Extracting Theory from Practice. Selected Reports on Ethnomusicology, Vol. 5. Los Angeles.

Knudsen, Knud:
1989 Historien om Jazz'ens opståen og udbredelse. Populær musik. Den jydske Historiker, Århus.

Krogh, Peter:
1992 Calypso Kings: – Topics from the Caribbean Islands. Gyldendal. Inc. kasettebånd.

Kuunst, Jaap:
1974 Ethnomusicologi. Holland.

Lauring, Palle:
1978 Dansk Vestindien: historien og øerne. København.

La Motta, Bill:
1967 Music of a People. Sandsynligvis fra 1967. Et 50-års jubilæumsskrift.
1975 Bomboula To Soul...: ...A Long Musical Journey. The Daily News 1.8.
1980 Music: The Soul Of The Islands. The Daily News 1.8.

La Motta, Bill & La Motta, Joyce:
1980 Virgin Islands Folk Songs. St. Thomas, Virgin Islands, USA.
1990 Virgin Islands Folk Songs. St. Thomas, Virgin Islands.

Lawaetz, H.:
1902 Brødremenighedens mission i Dansk-Vestindien 1769-1848. København.

Leaf, Earl:
1948 Isles of Rhytm (om de amerikanske Jomfruøer). New York.

Lewisohn, Florence:
1964 The Romantic History of St. Croix: From the Time of Columbus until Today. The St. Croix Landmarks Society.

Linck, Olaf:
1947-48 Det tabte Land: Minder fra Dansk Vestindien. Viborg.

Liverpool, Hollis Urban Lester:
1986 Kaiso and Society (En sociologisk/historisk afhandling om calypso på Trinidad og Tobago). Virgin Islands Commision on Youth.

Madsen, Verner:
1984 Peder Hansen: – en dansk koloniembedsmands historie. Odense Universitetsforlag.

Magens, Joachim Melchior:
1770 Grammatica over det Creolske sprog, som bruges på de trende Eilande, St. Croix, St. Thomas og St. Jan i America. København.

Merriam, Allan P.:
1964 The Anthropology of Music. Evanston.

Morton, Henry:
1975 St. Croix St. Thomas St. Jan. Skitsebog og dagbog fra Dansk vestindien 1843-44. København.

Nielsen, Hans Christian:
1993 Calypso og steelband: musik fra Trinidad. Systime, Denmark.

Nielsen, Steen:
1985 Mennesker og musik i Afrika. Herning.

Nketia, J.H. Kwabena:
1974 The Music of Africa. New York.

Olwig, Karen Fog:
1980 Vestinderne: – fra dansk slaveri til amerikansk turisme. Skarv, Holte.

Penoyer, L.F.:
1990 War Drums In The Caribbean. Travelhost, St. Croix, vinter.

Petersen, Kaptain Bernhard:
1867 St. Thomas. Dansk Folkelæsning: Maanedskrift for alle Stænder. Formentlig 1867, København.

Philipp, Margot Lieth:
1990 Die Musikkultur der Jungferninseln: Studien zu ihrer Entwickling und zu Resultaten von Akkulturationsprozessen. Ludwigsburg. (Ph. D.)

Pram, Christen Henriksen:
1825 Breve fra Dansk-Vestindien. Nyerups Magazin for Reiseiagtagelse. Bind IV, København.

Ramløv, Preben:
1968 Brødrene og Slaverne: Et blad af Dansk Vestindiens historie. Kristligt Dagblads Forlag.

Raunkiær, Ingeborg:
1917 Lægen Paul Iserts breve fra Dansk Guinea 1788-87 (Indeholder også breve fra Vestindien. Identisk med Iserts egen udgivelse). København.
1921 Tropeskildringer: Fra Vestindiske Øer. København.

Roberts, John Storm:
1973 Black Music of Two Worlds. London.

Rovsing Olsen, Poul:
1974 Musiketnologi. København.

Schmidt I.C.:
1788 Blandede anmærkninger, samlede paa og over Ejlandet St. Kroix i Amerika. København.

Schrader, Sr., Richard A.:
1989 Notes of a Crusian Son. St. Croix.

Seaman, George H.:
1976 Virgin Islands Dictionary. St. Croix.

Sidran, Ben:
1981 Black Talk: The Roots of Jazz. Da Capo Press, New York.

Stockmann, Doris:
1979 Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden. Acta musicologica, Volume LI, Basel.

Van der Merwe:
1992 Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century popular Music. Clarendon Press, Oxford.

Weinstein, Edwin A.:
1962 Culteral Aspects of Delusion: - A Psykiatric Study of the Virgin Islands (M.D.). USA.

West, H.:
1790 Beretning om det danske Eiland St. Croix i vestindien, fra Junii maaned 1789 til junii maaneds udgang 1790. København.
1793 Bidrag til Beskrivelse over St. Croix med en kort Udsigt over St. Thomas, St. Jan og Tortila. København.

Virgin Islands Council on the Arts:
1967 Arts in the U.S. Virgin Islands. A supplement to the Virgin Islands Council on the Arts study Report. Prepared by Ruth S. Moore, Project Leader; David M. Hough, Research Associate.

Wold, Erich Røring:
1770 Creol Psalm-Buk voor die Deen Mission na Westindien. København.

Utrykte manuskripter

Emanuel, Chas. H.:
1953 The Bamboula Dance. Ikke publiceret. Von Scholten Collection, Enid M. Baa Public Library, St. Thomas. Intet årstal, men før 1954.

Jarvis, J. Antonio:
1952 Folk Dancing In The Virgin Islands. Prepared for Caribbean Festival, August 1-10, 1952, San Juan, Puerto Rico. Ikke publiceret. St. Croix Landmarks Society, Research Library.

Lewison, Walter:
1957 King George & Count Valentine: Musical drama with dancing - seen at St. Croix, U.S.V.I. winter 1957 (Noter). Ikke publiceret. St. Croix Landmarks Society, Research Library
1964 Addenda on Eddie Hendricks Songs (noter til en liste af sange optaget af Eddie Hendricks 14.1.1964). Ikke publiceret. St. Croix Landmarks Society, Research Library.

Philipp, Margot Lieth:
1992 Music and Folklore in the U.S. Virgin Island. Zoop Zoop Zoop: Record Album Liner Notes. (Noter til båndet Zoop Zoop Zoop af Soule. Er ikke set publiceret. Udprintet 21.8.92) St. Croix Landmarks Society, Research Library.

Soule, Mary Jane:
1978-90 Noter/delvise transkriptioner af samtaler, beskrivelser af begivenheder m.m. tilknyttet samlingen "Virgin Islands Voices". Lavet fra 1978-1990. Ikke publiceret. St. Croix Landmarks Society, Research Libery og Von Scholten Collection, Enid M. Baa Public Library, St. Thomas

Van Dam, Theo.:
1954 Folk Music of The Virgin Islands. Dateret 15.6.1954. Von Scholten Collection, Enid M. Baa Public Library, St. Thomas

Ældre aviser

The Royal Danish American Gazette	1770–1779	*
The Royal Danish American Gazette	1789–1793	
The Royal Danish American Gazette	1802	*
Dansk Vestindisk Regierings Avis	1802–1807	*
The St. Croix Gazette	1808–1813	*
Thomas Gazette	1812–1814	
The Royal Saint Croix Gazette	1813–1815	*
Dansk Vestindisk Regierings Avis	1815–1844	*
St. Thomæ Tidende	1816–1873	
St. Thomæ Tidende	1873–1874	*

* Mærkede haves på mikrofilm på Statsbiblioteket.
Mikrofilmsamling haves også på Enid M. Baa Public Library, St. Thomas.

Interviews (Int.)

Med følgende personer eksisterer der kombinerede interviews og musikoptagelser med, foretaget af denne opgaves forfatter. Henvisninger til disse interviews er lavet ved at skrive IW efterfulgt af navn. Selv om der er lavet flere optagelser med én person er de i det følgende grupperet under én henvisning. Listen repræsenterer kun længere interviews og er ikke et forsøg på at give et fuldstændigt overblik over personkontakter, eller af optagelserne.

Navn	Dato	Sted	Bånd
Gibbs, Paul:	13.1., 18.1.1994	Whim	CROIX 9A, 10B
Highfield, Arnold:	12.1.1994	Frederiksted	CROIX 8A
Jeppesen, Athur:	24.1.1994	Charlotte Amalia	THOMAS 2
Mcintosh, Ethel:	16.1.1994	La Grange	CROIX 9B
Mcintosh, S. "Blinky":	12.1.1994	Frederiksted	CROIX 8A
Pedro, Wilfred:	13.1.1994	Whim	CROIX 8B
Watson, Leona:	10.1., 11.1.1994	Grove Place	CROIX 7

11. Diskografi

Dette og det næstfølgende afsnit har som formål at bringe en så fyldestgørende oversigt, som det er muligt, over fonogrammer. Derfor optræder der ikke kun udgivelser, som forfatteren har haft fat på, men også henvisninger fra andre musikalier. Når dette er tilfældet, er fonogrammet forsynet med en henvisning til denne forfatter, ved hjælp af klammer. Oversigten indbefatter optagelser fra alle de amerikanske Jomfruøer, og optagelser, der ikke indeholder materiale fra St. Croix, er forsynet med en parentes og en angivelse af hvilken ø, materialet kommer fra.

Archie Thomas and his Rhytm Makers. "St. Croix Country Dance" og "Silly Belle". Carib Label, St. Croix. [Van Dam]

Blinky & the Roadmasters. "Crusian Quadrille Music". 1990 Rounder Records Corp.

Blinky & the Roadmasters. "Crusian Scratch Band Music". 1990 Rounder Records Corp.

Bamboula Dance. Part of African and Afro-American Drums. Ethnic Folkway Library, No. P 502. New York. [Philipp og Van Dam]

Jeppesen Band of Renown. (St. Thomas) LP 01–04, Reknown Records. Egne udgivelser uden årstal og halve titler, men fra 70'erne og 80'erne. High society orkester med både standards og quelbey melodier.

Joseph Parris Hotshots. Vol. 1–3. JPHS–LP 01–03. St. Croix. [Philipp]

MeBobo Quintet. "Seven Step & Fourth Figure of the Lancers, Part Caribbean Dances". No. FP 840, Ethnic Folkway Library, New York. [Van Dam]

Richard Caribbean Calypso Orchestra. "Roll Isabella Roll". Monogram Label No. 903A, New York. [Van Dam]

Richards, Marie. "Folklare Melodies". V.I.M. Virgin Islands Music Company. 1950'erne eller 1960'erne. [Lewison, i brev] Haves af JTM i kopi af ringe kvalitet. Et nummer fra pladen optræder på *Zoop Zoop Zoop*, hvor det er dateret 1957.

The Crusian Beat. Jamsie and the Happy Seven Featuring Ohaldo Williams. Crusian Records L.P. 009. Christansted, St. Croix, 1978. [Philipp]

The 10 Sleeples Knights Pumpin. Vol. I–II. St. Croix. [Philipp]

The Ten Sleeples Knights (TSK). "X-rated". PIRR international Studio, 1991.

Tony and the Old Timers All Stars With Virgin Islands Traditional Dances. (St. Thomas) MUNGOPETO LP 01. [Philipp]

"Zoop Zoop Zoop – Traditonal music and folklore of St. Croix, St. Thomas and St. John" Produceret af Mary Jane Soule, USA. Fås sammen med bogen "Fra slavesang til Soca" (Bjerregaard m.fl.)

Fonogrammer, ikke publiceret

I det følgende er der en liste over kendt materiale. Det kan aldrig udelukkes, at der på et eller andet arkiv i verden kan eksistere andre optagelser. Det bør dog nævnes, at de mest sandsynlige amerikanske arkiver efter hendvendelse har meddelt, at de *ikke* ligger inde med noget ældre materiale. Det drejer sig om Archives of Traditional Music, Indiana University; Archive of Folk Culture, Library of Congress, Washington og Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress, Washington. Ifølge beboer arrangerede Library of Congress i forbindelse med et kulturelt arrangement i starten af 90'erne en indsamling af folkeminder fra øerne – alt fra madopskrifter til sange. Denne er dog ikke blevet omtalt fra deres side. Måske fordi arbejdet med den ikke er færdigt. Kendte optagelser er:

Dansk Folkemindesamling (DF) har en samling, der er en blanding af interviews, musikoptagelser og overspilning af plader arkiveret under MGT am-m 1990/1-24.

Hendrix, Eddie. Har optaget 14 navngivne numre den 14. Januar, 1964. Optagelserne haves af kilde. [Lewisohn]

Madsen, Jesper Thøis (JTM) har en blandet samling af egne optagelser, videooptagelser og interviews (1994), samt plader/bånd og andres optagelser.

Philipp, Margot Lieth (Ludwigsburg, Tyskland), må formodes at have egne (1978) og andres optagelser.

"Virgin Islands Voices" (VIV) er indsamlet i tidsrummet 1978-1990 af Mary Jane Soule. Interviews og musik. Ca. 75 bånd af 40 minutters varighed.
Peter Von Scholten Collection, Enid M. Baa Public Library, St. Thomas og
Mary Jane Soule, 2 Ware St. Apt. 207, Cambridge MA-02138

Radioprogrammer

Soule, Mary Jane:
"Virgin Islands Voices"
5 amerikanske udsendelser om U.S. Virgin Islands, baseret på samlingen af samme navn.
(JTM)

Danmarks Radios Arkiv har flere udsendelser om U.S. Virgin Islands, hvor der indgår musik. De er alle betonede på det historiske og oplevelsesmæssige, og musikken fungerer som regel som pauser imellem de enkelte emner. Kan søges igennem DR's arkiv og købes for en urealistisk pris. De kan til gengæld bestilles igennem statsbiblioteket af overbygningsstuderende og ansatte forskere, og kun høres i et specielt aflukket rum på Aalborg Universitet uden muligheder for overspilning.

Bilag

I. Transskriptioner

Oversigt og oplysninger

Cariso

Teksterne er nedskrevet, så godt det kunne lade sig gøre. De enkelte carisosange har ikke nogen titler. Titlerne i det følgende består af den første sætning eller en overskrift, som er et nøgleord til sangen.

1) White Frock

Sunget af Ethel Mcintosh.
Indsamlet af JTM 16.1.1994 på La Grange.

Sangen nedgør en person, der holdt et meget sparsomt bryllup. Fortælleren købte selv en hvid kjole til sit bryllup, og blev ikke gift i en så tarvelig kjole (trøje). Hun forslår, at kjolen bliver sendt tilbage for at blive ændret, og hvis det er for pinligt for bruden, kan hun sende sin datter. Da fortælleren selv blev gift, havde hun huset fyldt med tjenestefolk, og var ikke nødt til at lade manden stå og passe maden.

2) Marry No Barbajan

Sunget af Ethel Mcintosh, tromme Maude Andreas
Indsamlet af Mary Jane Soule 16.2.1980.

Sangen er en advarsel mod at gifte sig med folk fra Barbados. De kom til øen i midten af 1800–årene. Fortælleren er blevet advaret af sin mor mod at gifte sig med folk fra Barbados og supplerer selv, lad ikke "blomsten" af St. Croix gifte sig med folk fra Barbados. De kan nok både brødføde og klæde dem ordentligt, men vil også tæve dem.

3) Governor Evans

Sunget af Ethel Mcintosh, tromme Maude Andreas
Indsamlet af Mary Jane Soule 16.2.1980.

Sangen er en hyldest til Waldo Evans, der var en afholdt guvernør på øerne i slutningen af 20'rne og starten af 30'rne. Sangen er fra samme tid, og blev lavet af Mary Catherine.

Teksten udtrykker et ønske om at kunne klæde guvernøren i gyldne sko og klæder, for herved at hylde ham.

4) Lazzy Barry

Sunget og spillet af Maude Andreas.
Indsamlet af Mary Jane Soule, 16.2.1980

En sang om en mand, der skaffede sig en brud fra USA via postvæsenet. Lazzy Barry boede i nærheden af Christiansted, indtil han døde i 1961. Han bliver her ålet, fordi han sendte bud efter en kæreste fra fastlandet i stedet for at gifte sig med en lokal. Sangens formål er at gøre opmærksom på, at nogen synes, at han er dum, og andre, at han er et fjols.

5) Let Me 'lone

Sunget af Maude Andreas.
Indsamlet af Mary Jane Soule, ca. 1980.

En sang om at være uden sin "carbay man", sin kæreste. En rigtig "blues" – beskrivende en sørgmodig stemning – der handler om at vågne op alene og ikke have nogen at snakke med. "Oh mama" er blot et udtryk for fortvivlelse, der svarer til det italienske "mama mia".

6) Sixteen Dumpling

Sunget af Evelina Gordon.
Indsamlet af Mary Jane Soule 10.8.1979.

Om en dreng, der spiste 16 boller uden at give én eneste til "Disturbance", familiehunden. Drengen er på besøg hos en pige, som han gør kur til. Moderen, der er fortælleren, bager boller til ham og giver ham 16 af dem, med det resultat, at han spiser dem alle sammen, mens hunden kigger på uden at få noget. Denne grådighed forarger moderen i en sådan grad, at hun beder ham om at gå hjem. Hvorfor både navnet Peter og Alec dukker op er lidt uklart, måske er det blot en svipser fra meddelerens side.

7) Clear de Road

Sunget af Marie Richards.
Indspillet på pladen *Folklare Melodies* ca. 1957.

Sangen beskriver slaveopstanden den 3. juli 1848, der uden de helt store sammenstød førte til endelig ophævelse af slaveriet. Sangen beskrives nogle gange, som lavet under oprøret, men der er for megen bagklogskab i sangen til, at det kan være tilfældet. Det

sidste vers beskriver endda i datid, at daværende guvernør Peter von Scholten gav dem friheden. Det kan dog ikke udelukkes, at omkvædet har rødder tilbage til oprøret, men det er dog tvivlsomt. Father Ryan var en katolsk præst, der tog slavernes parti. General Buddhoe var slavernes leder under oprøret.

8) Queen Victoria

Sunget af Leona Watson.
Indsamlet af Lars Heje 16.6.1984.

Er en nedgørelse af en kvinde i Frederiksted, der blev kaldt Queen Victoria. Leona Watson mener, at denne sang nedgør den engelske Dronning Victoria og blev sunget for at drille englænderne. En anden og mere sandsynlig forklaring er Ethel Mcintosh's forklaring om, at den nedgør en kvinde, der blev kaldt Queen Victoria. Dermed også forbehold for, at meddelerens gengivelse bærer præg af dette. Måske er sangen en udløber af en "Cariso Queen Battle", hvor Queen Victoria må lide den tort at få sammenlignet sin lugt med en sildetønde. Hvis sangen er fra en sådan kamp, kan det forklare vekselsangformen og opfordringen mod slutningen til at tromme og danse.

9) Save Me 'til a Marnin'

Sunget af Leona Watson, tromme af hendes søn.
Indsamlet af JTM 11.1.1994, Grove Place.

Trommeslageren er ikke en trænet trommeslager, men spiller med efter ønske fra sangeren. Sangens betydningen er uklar. Den skulle angiveligt handle om en, som gemmer sig for "massa", for at undgå at blive fundet af ejeren.

10) Goat-a-Ball

Sunget af Leona Watson, tromme af hendes søn.
Indsamlet af JTM 11.1.1994, Grove Place.

En sang om at søge trøst.

Quelbeymelodier

11-16) Quadrille

Spillet af "The Native Rhytm Band".
Indsamlet af JTM 7.1.1994, Frederiksted..

Alle melodier er traditionelle quadrillemelodier fra en hel quadrille. De nedskrevne noder repræsenterer en gennemsnitlig udførelse.

Set up
1. tur
2. tur
3. tur
4. tur
6. tur

17) Vals (1)

Spillet af "The Native Rhytm Band" og Sylvester "Blinky" Mcintosh.
Indsamlet af JTM 7.1.1994, Frederiksted.

Valsen blev tidligere brugt som 1. eller 3. set i quadrillen.

18) Vals (2)

Spillet af "Jamsie and the Happy Seven".
Indsamlet af Mary Jane Soule 4.5.1979, St. John.

"Jamsie and the Happy Seven" var et af de kendteste scratch bands på St. Croix. Optagelsen her er lavet under et besøg på en af de andre Amerikanske Jomfruøer, St. John.

19) Cigar Win The Race

Spillet af "Blinky & The Roadmasters".
Fra båndet *Crucian Scratch Band Music*, 1990.

En gammel sang om en spåmand, der spåede forkert om et hestevæddeløb. Spåmanden havde forventet, at hesten "Cigar" vandt løbet, men det var ikke tilfældet, hvorefter denne smædesang blev lavet.

20) Queen Mary (1)

Sunget af skolepiger.
Indsamlet af Mary Jane Soule i maj 1977.

En meget kendt sang, der findes i flere indspilninger. Den fortælles at handle om en ung kvindelig oprørsleder under "The Fireburn", arbejderopstanden i 1878. Queen Marys rolle i oprøret har igennem tiderne fået en mytisk status. Denne sang er skyld i, at man i den lokale historieskrivning og i megen dansk historieskrivning tager hendes rolle for

givet. Forhørsreferaterne og andre skriftlige kilder fra oprørets tid synes dog ikke at bekræfte, hvad man kan kalde for sagnfiguren Queen Mary. Tværtimod bliver hun her fremstillet, som en drikfældig gammel kone, der ligesom mange andre deltog i tilfældige plyndringer og nedbrændinger.

21) Queen Mary (2)

Sunget af Ethel Mcintosh.
Indsamlet af JTM 16.1.1994, La Grange.

En mindre kendt version af denne sang. Sangeren Ethel Mcintosh kender ikke eksempel 20 fra hendes barndom, men kender sangen på en anden melodi og en lidt anden tekst.

22) Money Raise

Sunget af Ethel Mcintosh.
Indsamlet af JTM 16.1.1994, La Grange.

En sang, der blev, til da nogle arbejdere ville have mere i løn. Hvis de ikke får lønforhøjelse truer de med, at "krigen" vil bryde ud igen.

1) White Frock

♩= 120

I buy onewhite frock to mar-ried in, me no mar-ried in a shir-tin'. I want

white silk frock for mar-ried in, me no mar-ried in a shir-tin.

And when I had mar-ried, I had ser-vant all a-round me. I

ne-ver left me mar-ried man, to go peep in a pot a kit-chen.

2) Marry No Barbajen

♩= 105

Me mot-her had me not to mar-ry to no Bar-ba-jan. Don't you

left none of San-ta Cruz' Blos-som go Mar-ry to no Bar-ba-jan.

Bar-ba-jan, Bar-ba-jan, man, them Ba-jan are the worst kind. They will

feed you well and clothe you well, but ma-crone you for you life-time.

Whatme go do with them, ah what we go do with them, Ba-jan are

ten for centcent and two for brata ah what me go do with them so

what go do with them tell me what me go do with them Ba-jan are

ten for cent and two for brata ah what me go do with them.

3) Governor Evans

♩= 110

I got to go get a gol - den cloak to give me Gov' - nor for

ki - ver. I got to go get a gol - den shoe for give me Gov' - nor for

walk in. Love he, oh, all we love he, oh, hand- some Gov'-nor

E - vans all we love you to we heart. Oh, love he,

oh, all we love he, oh, hand - some Gov' - nor

E - vans, all we love he like a mo - ney. I got to go a

gol - den shoe for give me Gov'-nor for walk in. I got to go get a

gol - den cloak to give me Gov'-nor for ki - ver. I love he,

oh, all we love he, oh, hand - some Gov' - nor

E - vans, all we love he to we heart.

4) Lassy Barry

♩= 120

Oh, Lazz-zy Bar - ry, man me got some - thing for tell

you. Man, I got some - thing for tell you, man, what the nig- ger them a talk

you. Some say you stu

pid, man, and some say you you fool - ish, you sent in A- me

ri - ca for go get one dar - ling for suit you.

5) Let Me 'lone

♩= 120

Me got up this mor-ning, man, me no tell no - bo - dy how - dy Me no

tell no- bo - dy how - dy, man, me too damn bad - mind-ed.

Me got up this mor-nin,man, me no tell no-bo - dy 'mor - row,me no

tell no- bo - dy how - dy,man,me too back - bi - ting. Oh, let me

'lone, oh ma - ma, let me 'lone. You can

take you bel - ly and make bea-ring ground,oh, ma - ma, let me 'lone.

6) Sixteen Dumpling

♩= 100

Six - teen Dump - ling me give the boy, look he yet

'em in a one meal. Dis - tur - bance been a

watchhe, look he no broke down give the dog self. You must go

home, oh Pe- ter you must go home. Me no got no fowl house to

put you in. Pe - ter you must go home boy.

You must go home,

oh Alec, you must go home.

Me not got no dog house to put you in.

Alec, you must go home, boy.

7) Clear de Road

♩= 110

Clear de road, ah' yo clear de road.

Clear de road leh de slave dem pas, we a' go for ah' we free - dom.

Hard-ship in de mar - nin', suf - fe rin' at night.

No one e - ver help us, it is on - ly Fat - her Ry - an.

Deybring we here from Af - ri - ca, dat we bar - nin' land.

Bring we ah in sla - ve - ry, in de land of San - ta Cruz.

Clear de road...

We no want no bloodshed,
not a drop of bloodshed.
What we want is freedom,
oh, gi' we ah'we freedom.
Com leh ah'we go to town,
Leh we meet de Gen'ral.
Gen'ral name is Buddhoe,
he gon' gi' we freedom.

Clear de Road...

Govenor von Scholten,
dat Govenor von Scholten.
Stretch he power til he crack,
and he write down ah'we freedom.

Clear de Road...

8) Queen Victoria

♩= 140

The man in the Lou - i - sa, he called me up for teel you.

Your queen Vic - to - ria been at - tacked a - long a boy

den. Me no have no friend, me no have no friend. Me no

damn no friend ya then to dorm in be mor - nin'. Ah one

mon-day mor - nin' I walk - ing dick - ing road I meet dir - ty ty Vie

to - ria. Vic - to - ria smel-ling like a her-ring bar - rel. Ah

tell me drum - mer roll, tell me drum - mer roll.

Roll me drum-mer, we dance for dir - ty Vic - to - ria.

9) Save Me 'til a Marnin'

♩= 83

Me Mas- sa up - per yard. Are you save me 'til a mar-

nin'. There gon- na be so more the work ya.

Save me 'til a mar - nin'. Oh, me mas - sa ya one good man.

Save me 'til a mar - nin. Are you save scha - la bin

di man, are you save me 'til a mar - nin'.

10) Goat-a-Ball

♩= 95

But I bal - la no hear me go de bal - la ne 'bout 'til he wea

ry bal - la no give no sa - tis - fac- tion. Be come ya ta - jar me drum-mer.

Me say, give some gro - und, give lay yet 'em.

And to hope a you live a to long, and to hope a you

live a to long. Litt- le girl An- ge- li - na, bring me goose me one,

come and a make me an- ge - li - na run a - way.

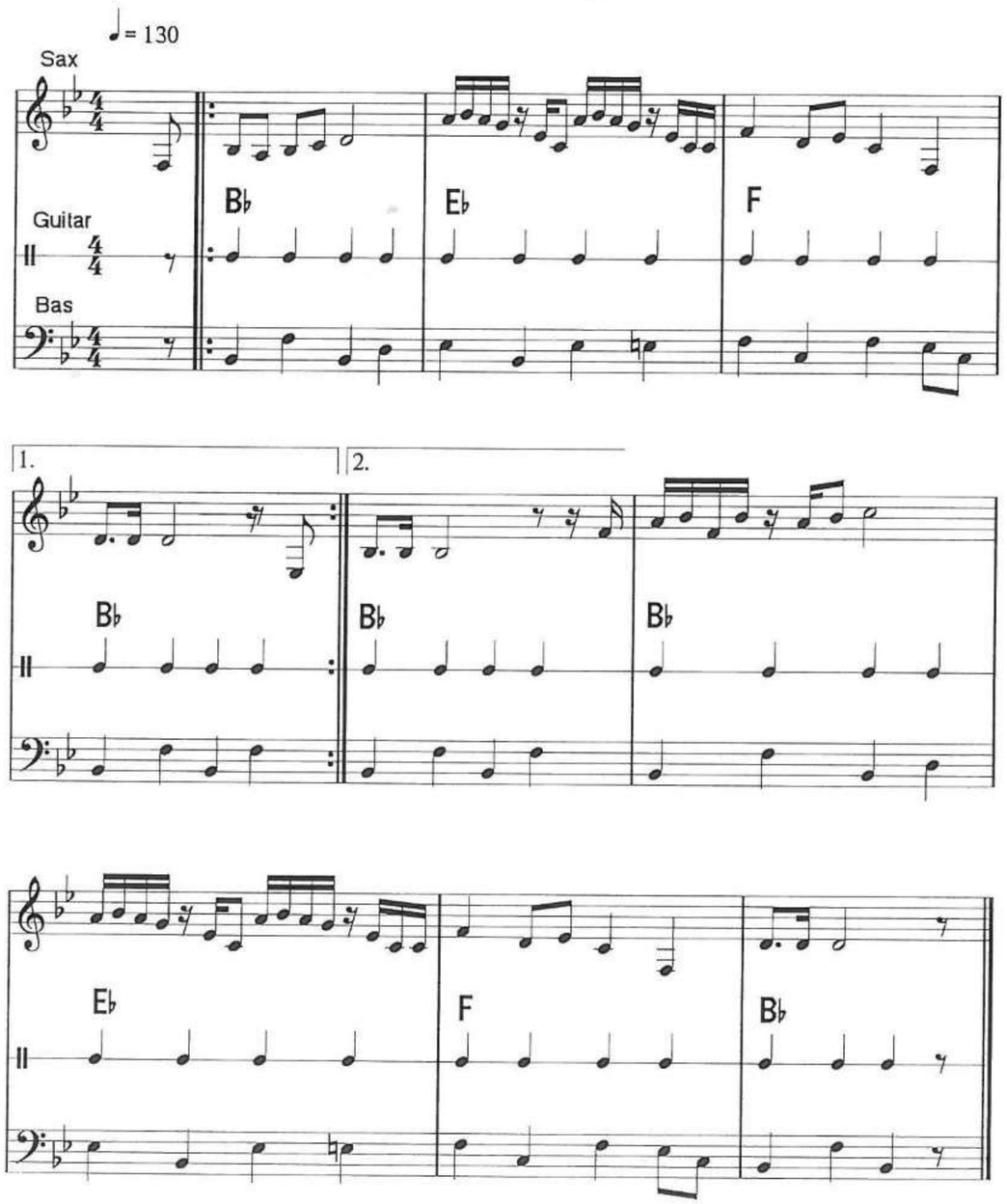
Ah, tell bel - la Frede - ricks, that me what

lives ma - ma, tell me big dame, no call me big ni- niem.

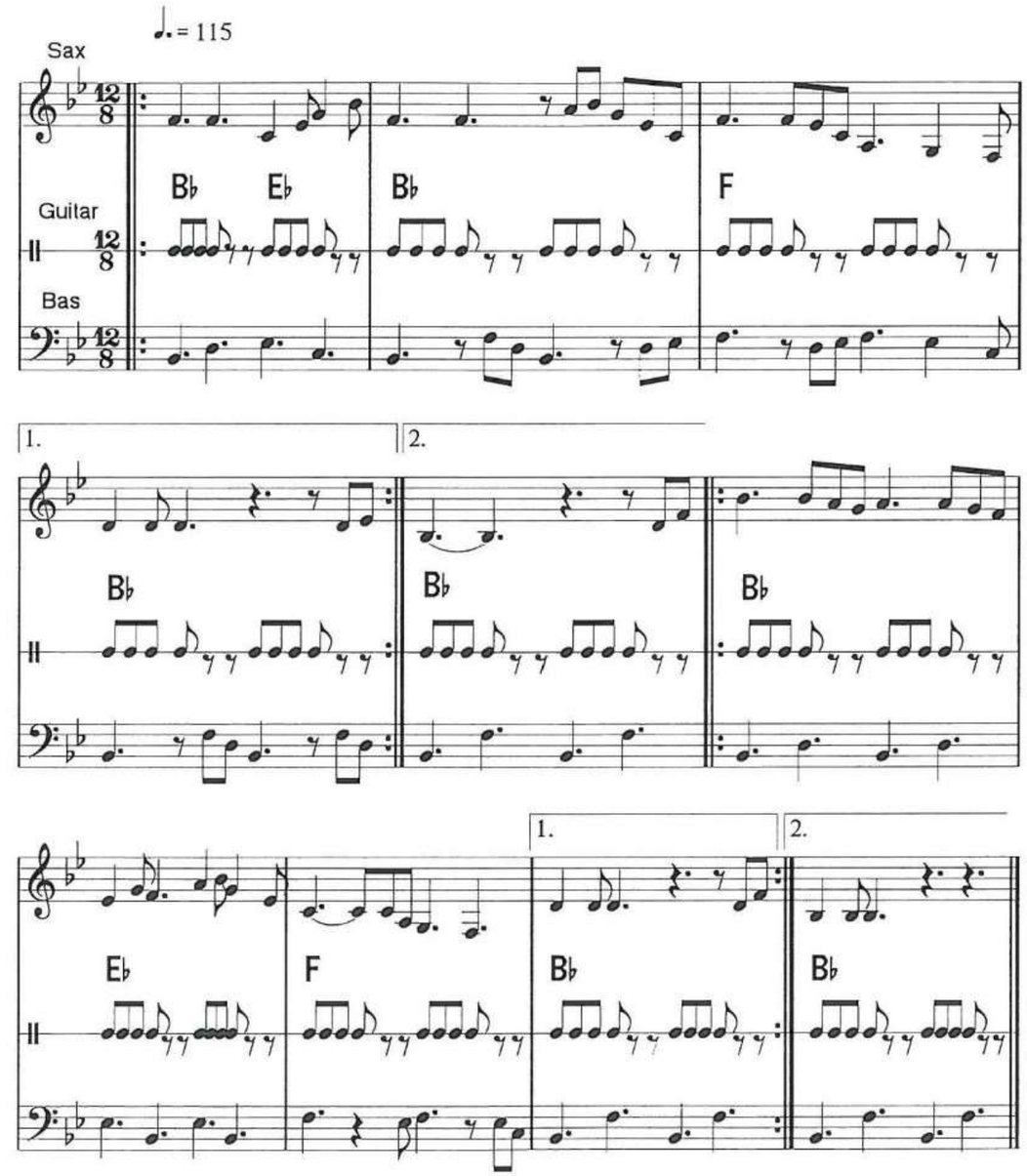
Oh, a tell bel - la Frede - ricks, tell me what

makes ma - ma, tell me big dame, no call me big ni- niem.

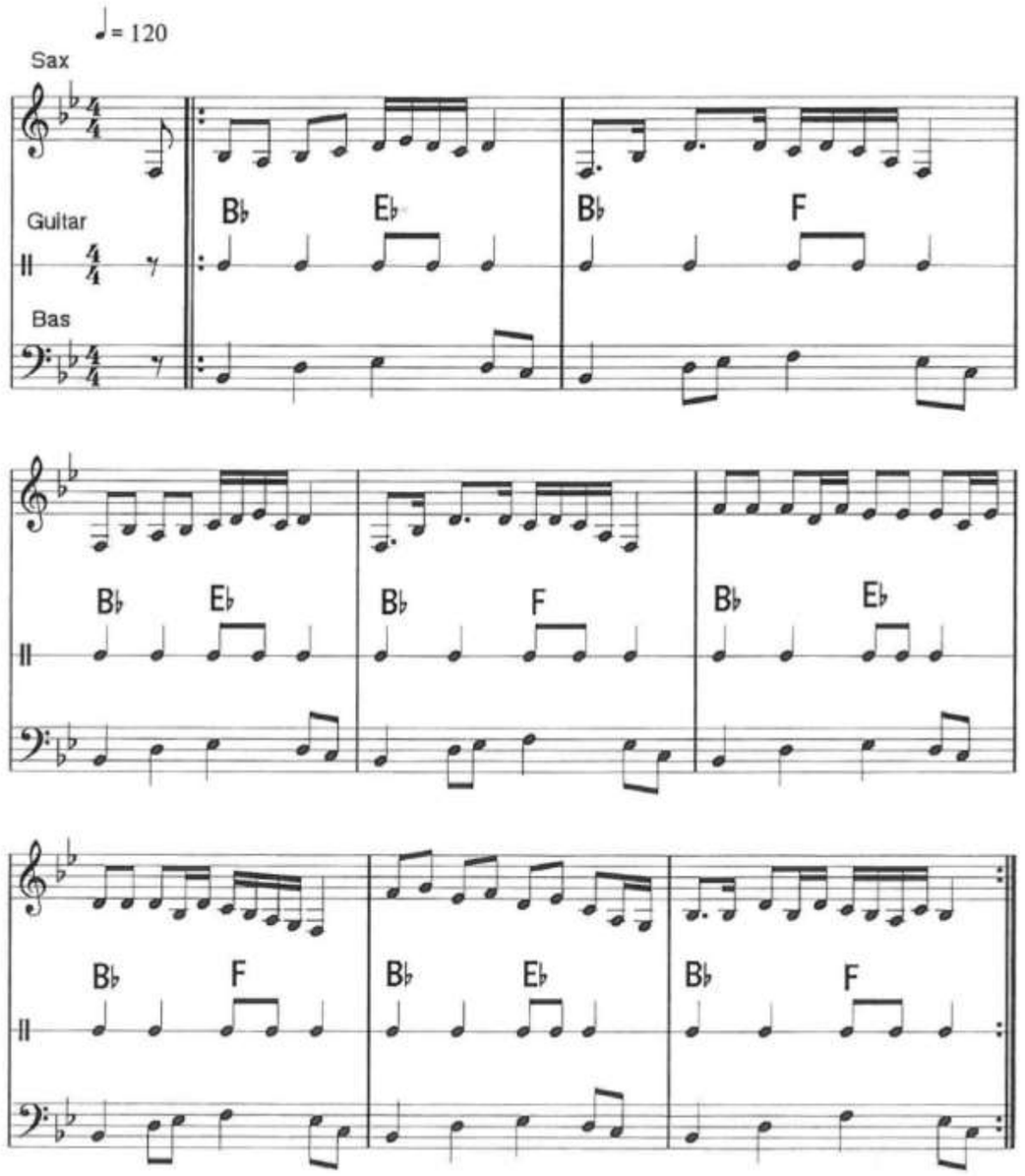
11) Set up



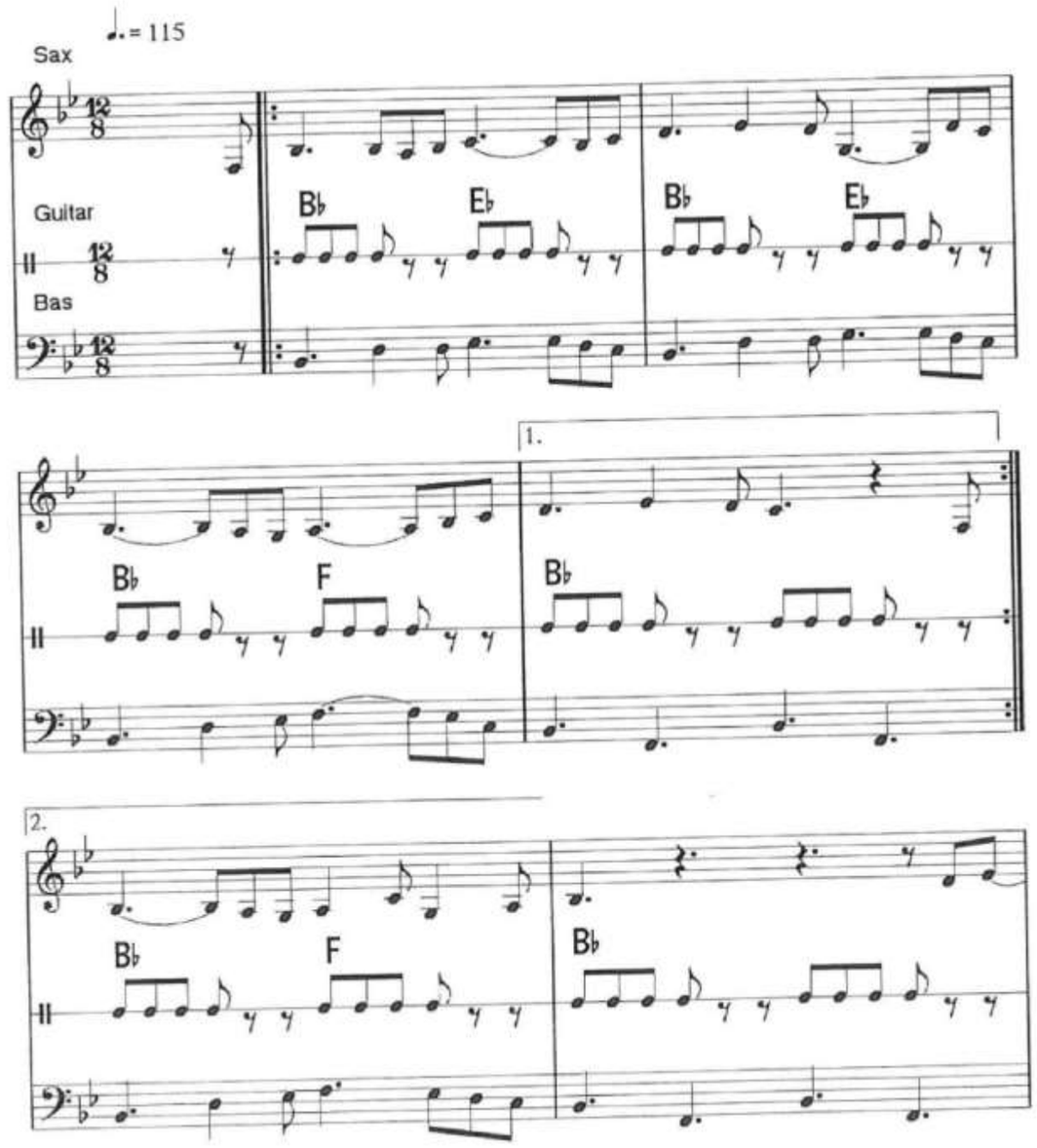
12) 1. tur

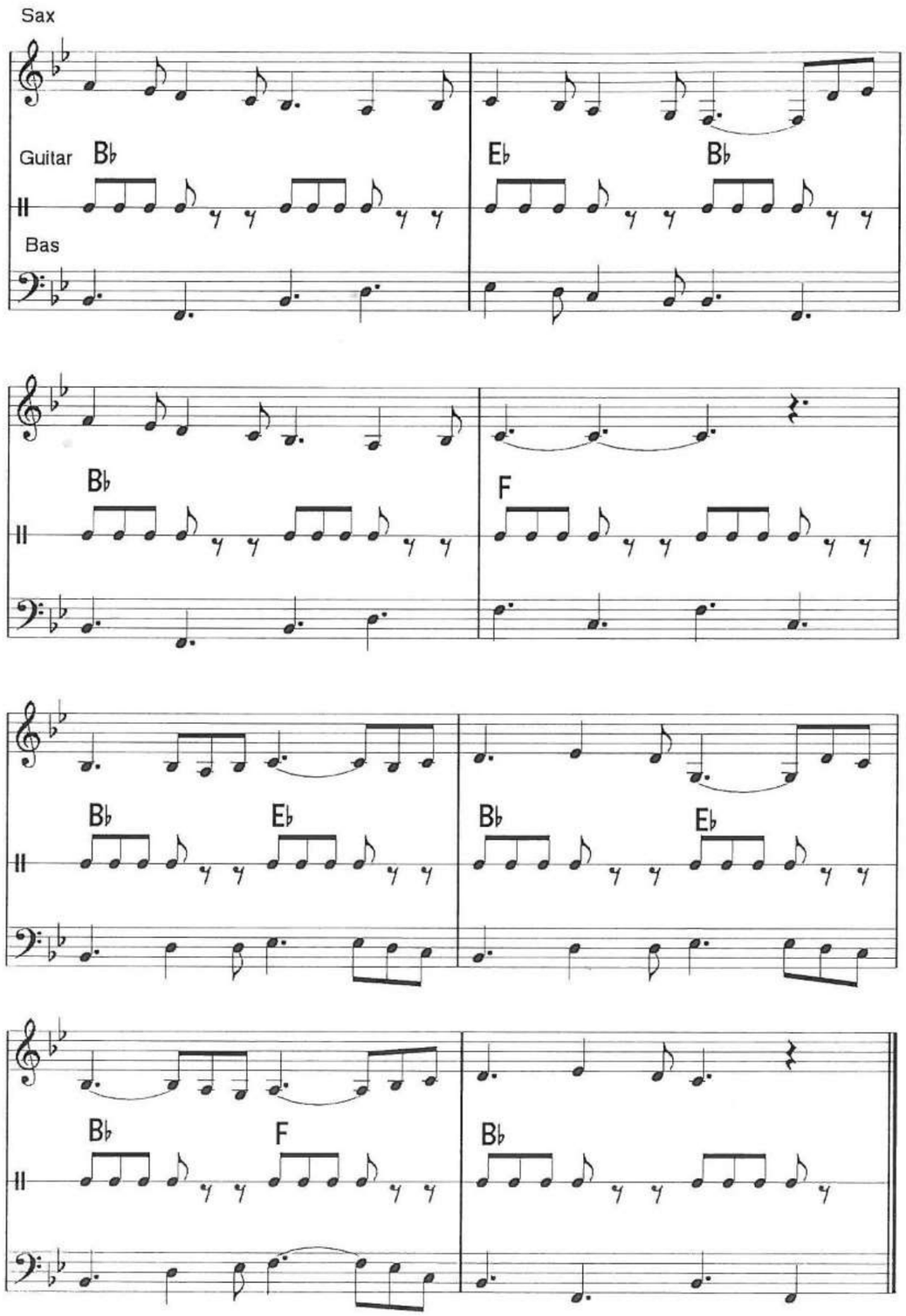


13) 2. tur

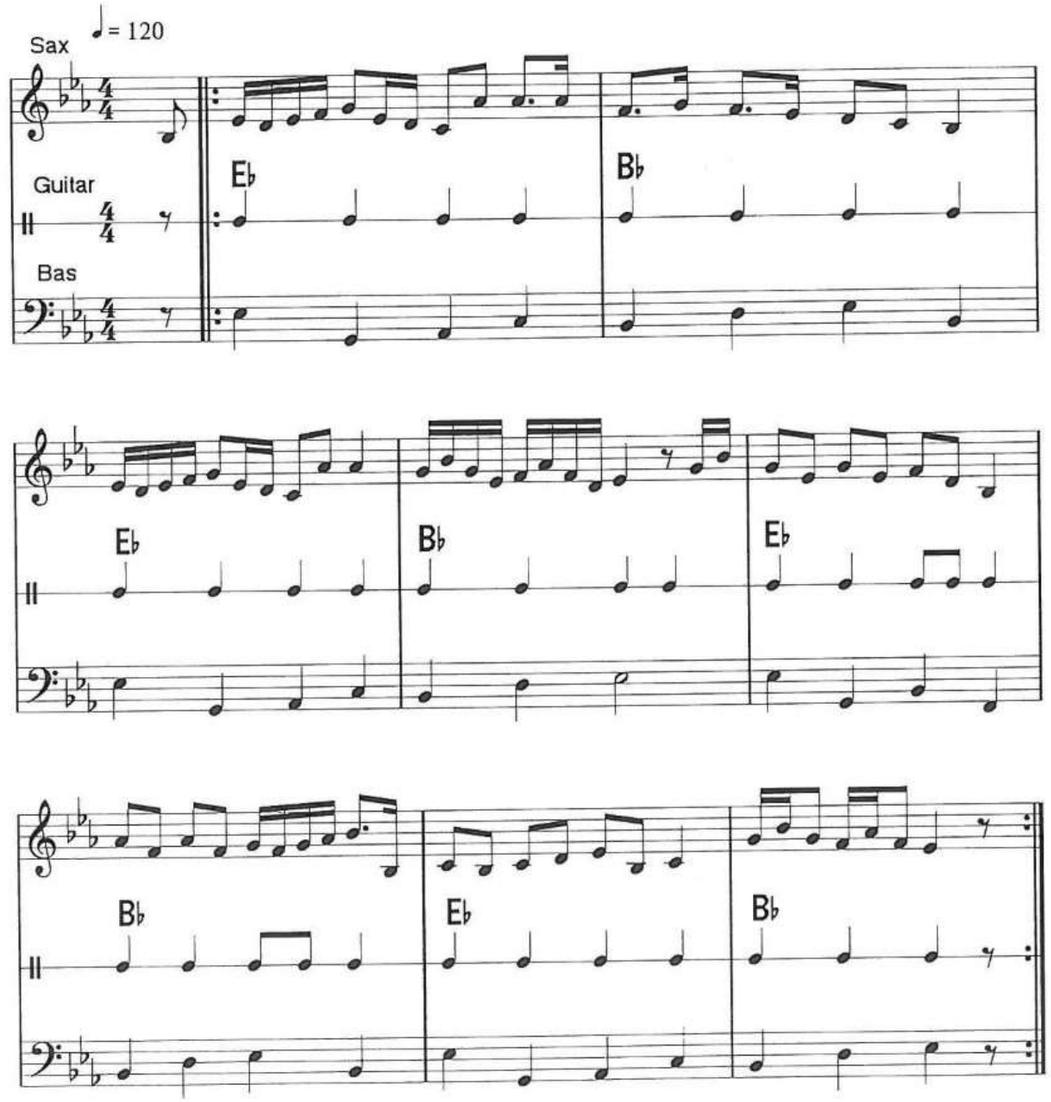


14) 3. tur

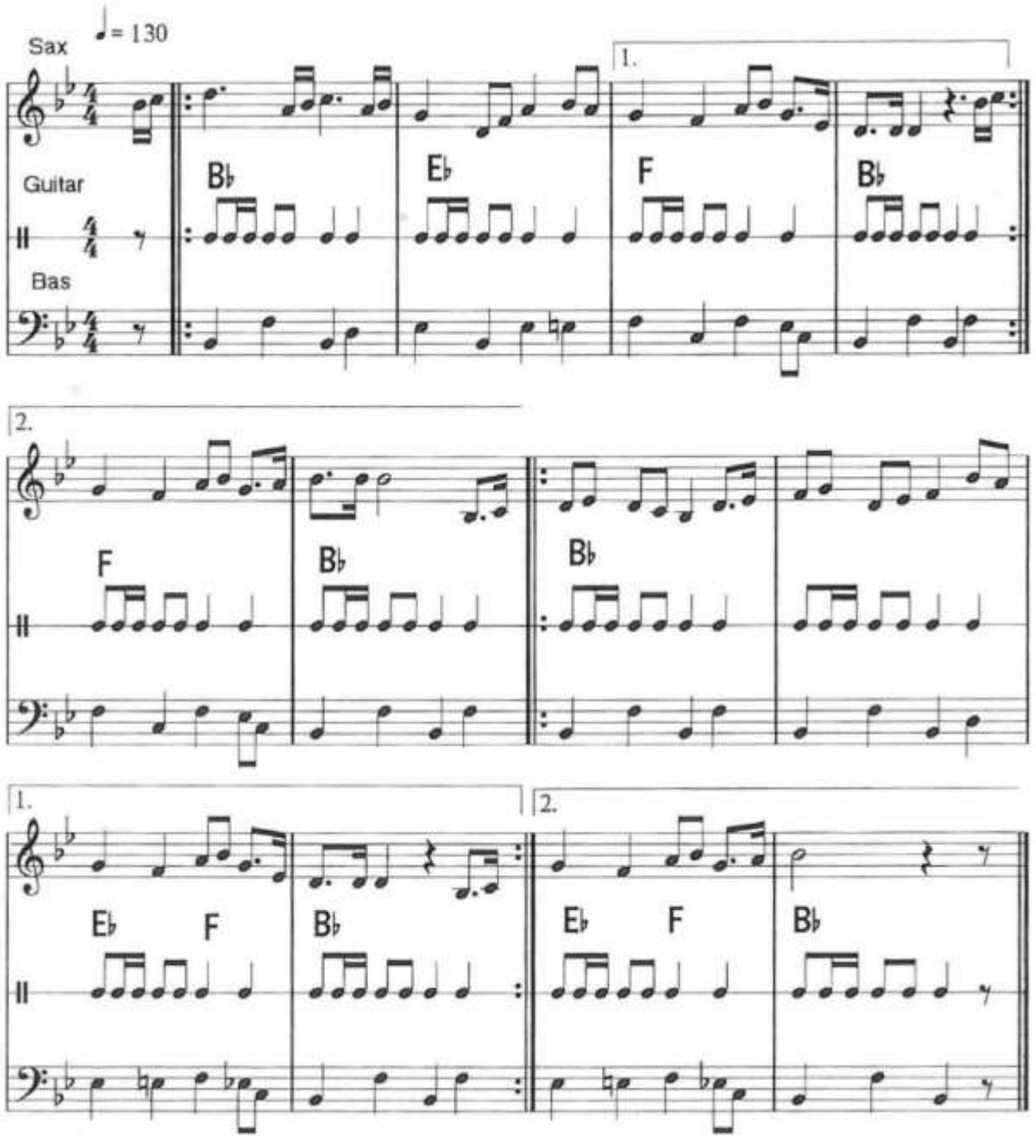




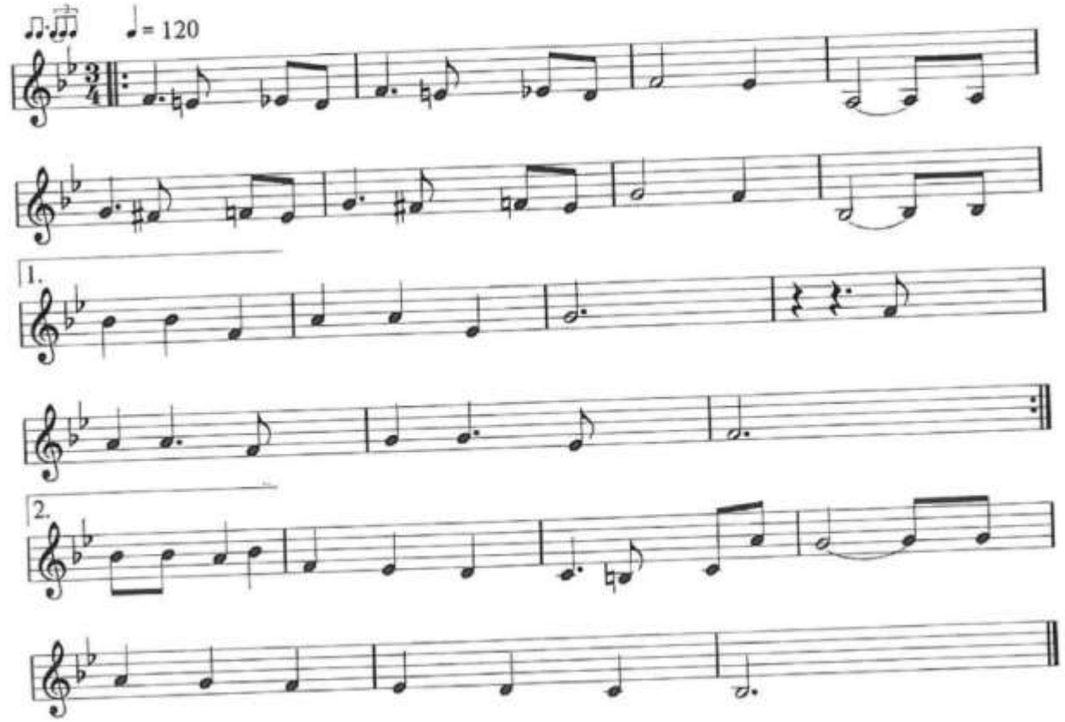
15) 4. tur



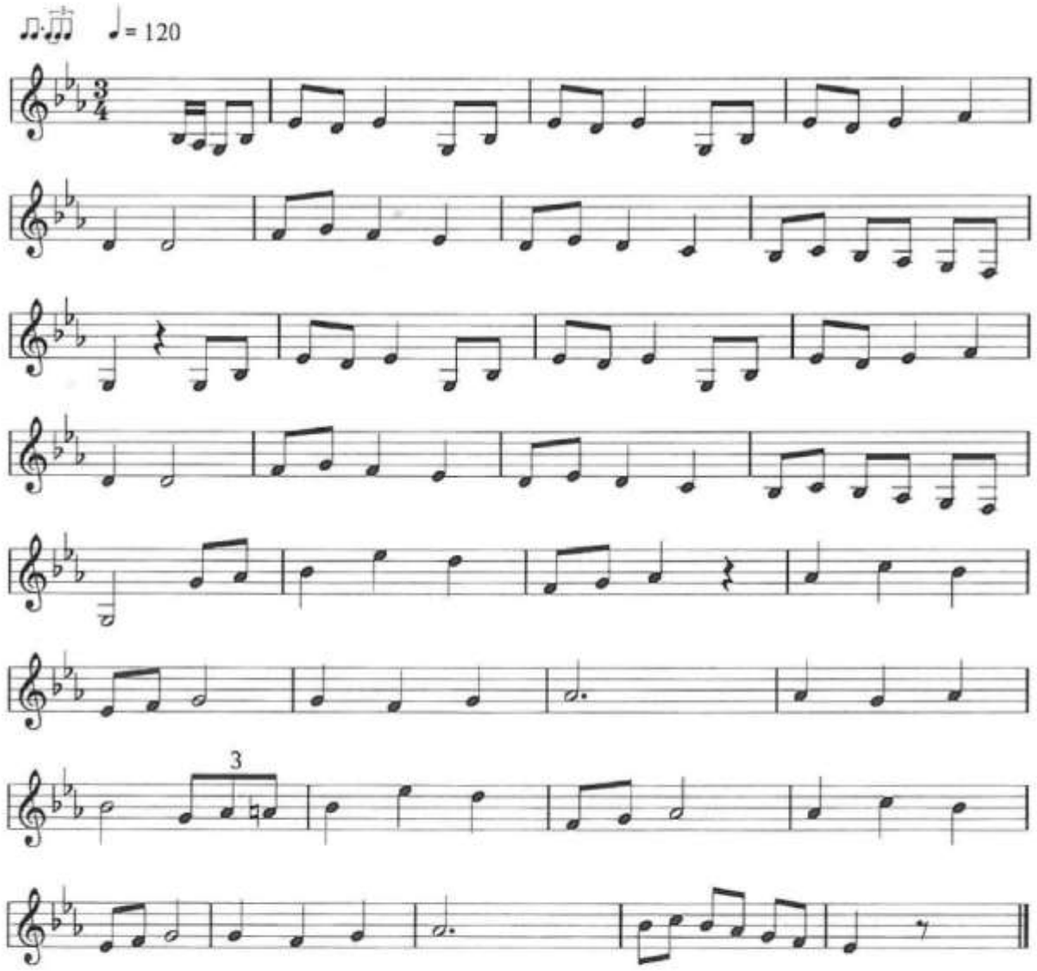
16) 6. tur



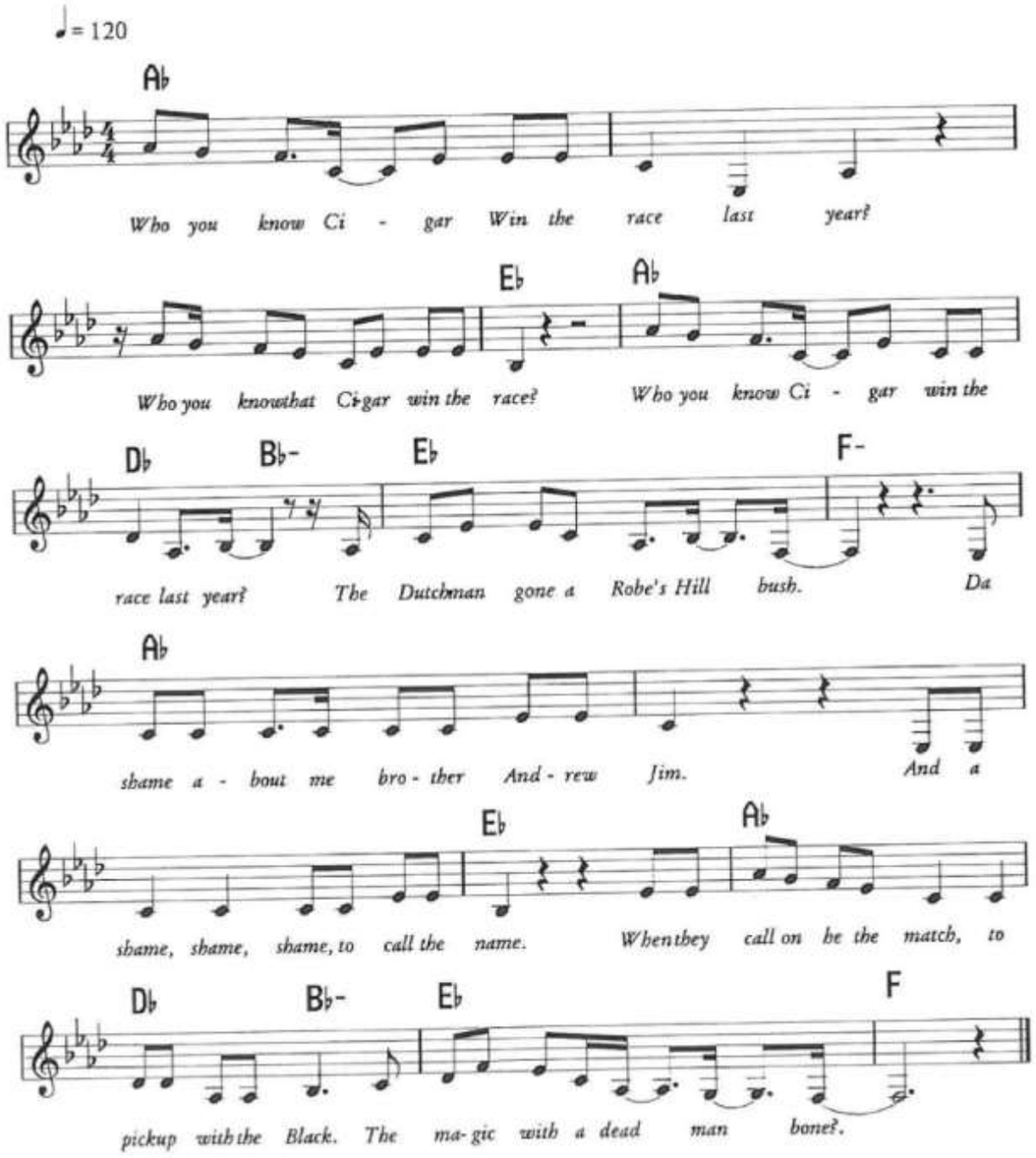
17) Vals (1)



18) Vals (2)



19) Cigar Win The Race



20) Queen Mary (1)

♩= 125

Queen Ma - ry, oh where you go gone burn? Queen Ma - ry, oh

where you go gone burn? Don't ask me not - ing all. Just

give me the match and oil. Bas - sin Jail - house there,

there the mo - ney are. Don't ask me not - hing all. Just

1.

giveme the match and oil. Bas - sin jail - house there, there the mo- ney are.

2.

there the mo - ney are. We gone burn Bas - sin come

down, and when we rearch the fac - to- ry we burn am le - vel down.

21) Queen Mary (2)

♩= 100

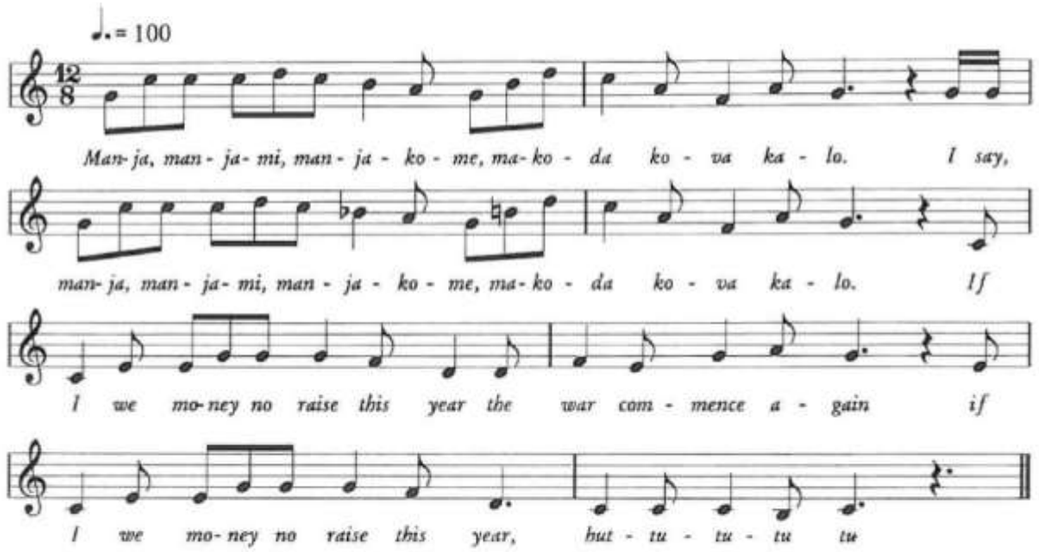
Queen Ma - ry say, she whe - ry in jail.

Queen Ma - ry bol - low she toy a in jail.

Queen Ma - ry say, she whe - ry in jail.

what go - ver - nor you ain't got no feel - ing

22) Money Raise



II. De første salmebøger på de Dansk Vestindiske Øer

Creol Psalm-buk Voor Die Deen Mission Na Westindien. 1770

(den danske mission)

Oversigt over melodiangivelser

Teksterne i salmerne er enten forsøgt oversat direkte eller lavet specielt til øerne.

Af dybsens nød råber jeg & c.	1
Ak min rose visner bort	3
Behold os herre ved dit ord	1
Christ stod op af døde	1
Christ til himmels monne fare	1
Dage viger og gåer	1
Die felfda as voor	1
Et lidet barn så lysteligt	1
Fader vor udi himmerig	4
Herre Jesu Christ sand & c.	1
I Jesu navn	7
Jeg beder dig min herre og Gud	1
Jesu du min glæde	2
Kom Gud skabe o! Hellig & c.	1
Lovet være du Jesu Christ	1
Mit barn frygt den sande Gud	1
Nu bede vi den helligånd	1
Når vi i største nøden stå	1

Psalmboek voor die Neger-Gemeenten. Barby 1774

(Menighedsbrødrene, herrnhuterne)

Oversigt over Melodiangivelser

Nummerering efter original

1.	Allein Got i der Höh frey eh	9
	Es ist das Heil uns kommen her	
	Es ist Gewisslich an der Zeit	

	Mein Herzens Jesu, Meine Luft	
	Nun Freut euch lieben Christen G'mein	
	Wenn mein Stundlein vorhanden ist	
2.	Christe, der du bist Tag und Licht	30
	Die Seele Christi Heilge mich	
	Herr Gott dich Loben allen wir	
	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	
	Herr Jesu Christ meins lebens Licht	
	Komm, Gott Schöpfer heiliger Geist	
	Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst	
	Vom Himmel Hoch	
3.	Christe, der du bist Tag und Licht	3
	Erschinen ist der herrlich Tag	
4.	Da find deine Kinder	4
	Unsre seele Lebet	
5.	Geist, Seel und Leib	2
6.	Wer nur den lieben Gott Lässt walten	7
7.	Nun bitten wir den heiligen Geist	12
8.	Liebster Jesu, wir find hier	1
9.	Nun kommt der heiden Heiland	2
	Jesu, komm doch selbst zu mir	
10.	O haupt voll Blut und Wunden	12
	Valet will ich dir geben	
11.	Herr Christ der ein'ge Gottessohn	1
	Herr Gott non fey Gepreiset	
12.	Der Tag der ist so Freudenreich	1
13.	Nun danket alle Gott	6
	O Gott du frommer Gott	
14.	Nun sich der Tag geendet hat	7
	lobt gott ihr Christen allzugleich	
15.	gelobet seyst du, jesu christ	1
16.	Ermuntre dich, mein schwacher Geist	1
17.	Wach auf mein Herz und singe	4
18.	Ich dank dir schon durch deinen Sohn	4
	Sein Kreuz, die Schmach, die Angst	
19.	Freu dich sehr, o meine Seele	4
	Jesu deine tiefe Wunden	
	Werde Munter mein Gemüthe	
20.	Herzliebster Jesu! was hast du verbrochen	2
21.	An wasserflüssen Babylon	1

22.	Alle Menchen müssen Sterben	4
23.	Einigs herze! Das soll meine Weide	6
24.	Wie schön leuchtet der Morgenstern	2
25.	Ich Blikke nach der Höhe	3
26.	Auf meinen lieben Gott	5
	Wo soll ich sliehen hin	
27.	Jesu Kreuze	4
28.	Nun preiset alle	1
29.	Nun nimm mein Herz	1
30.	Schmükke dich, o liebe Seele	3
31.	Laß uns in der bluten Gnade	2
32.	Hebe auf die durch gegrabnen Hände	4
33.	Jesus Christus blik dich an	8
	Jesu leiden, dein und Tod	
	Christus der uns Selig macht	
34.	Seelen Bräutigam	2
35.	Jesu meine freude	1
36.	Geschöpse, das Immanuel	2
37.	In dulco jubilo	6
	Herr Jesu Christ, dein Tod	
38.	O Welt sieh hier dein leber	7
39.	Wenn miene Stund mich Kränken	4
40.	Christ ist Erstanden	1
41.	Jesus Christus unser Heiland	1
42.	Christ lag in Todes Banden	1
43.	Jesus meine zuverficht	1
44.	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	1
45.	Dem heiligen Blut	1
46.	Ich Ruf zu dir, Herr Jesu Christ	1
47.	Du ewiger Abrun derseligen Liebe	1
48.	Verliebter indie Sünderschaft	4
49.	Wie schön ist unser Königs Braut	2
	Du unser auser Wehltes Haupt	
50.	Danket dem herren, den er ist sehr	1
	Du wollest uns das Kreuzgeheimneg lehren	
51.	Seligs Volk	2
52.	Wenn meine Seel den Tag beendet	1
	Ich seh in Bangen Bussi déen	
53.	Herr, ich habe Misgehandlet	1
54.	Mein König! Wer ist Wol Wiede	1

55.	O ursprufung des Lebens	1
56.	Auch Gott und Herr	1
57.	herzlich Lieb hab ich dich, o herr!	2
58.	O Trauriokeit	2
59.	Da Jesus an dem Kreuze Stund	1
60.	Ihr Kinder des Höchsten, wiesteht um die ...	1
61.	Vater unser im Himmelsreich	1
62.	Der lieben Sonnen Licht und Pracht	1
63.	Tritt her, o gemein	3
64.	Jesu, deiner zu Gedanken	1
	Egen melodi	6

III. Quadrilleudtryk

Formålet med den følgende beskrivelse, er at give en kort oversigt over de udtryk, der bliver brugt i quadrillen af floormasteren. Den skal ses som supplement til videobåndet og ikke som en selvstændig detaljeret beskrivelse af dansen. Den korte forklaring (inden semikolon) svarer til det lignende udtryk man kan finde i *Håndbog over trin og udtryk i dansk folkedans* (Clemmensen, 1991) inden for dansk folkedans.

Dansen bliver altid startet med to rækker overfor hinanden, bestående skiftevis af herrer og damer. Dette er modsat megen dansk folkedans, der har udgangspunkt i fire par. Med udtrykket *Company* gør floormasteren opmærksom på at nu begynder han at give danseanvisninger.

Balancez:	Herrerne træder frem til damerne overfor
Clap your hands:	Klap; Klap i hænderne
Company:	Giv agt! Bruges når alle står i udgangspositionen; to rækker
Contrary:	Armkroghskæde; Grand Change i modsat retning
Dress right back and hold a line:	Gå tilbage til udgangspositionen; to lige rækker
Grand change:	Armkrogskæde; Sik-sak arm i arm i en gennem en ring af andres partnere indtil egen partner nåes igen.
Ladies alone:	Damerne danser alene i midten, mens herrerne står i to rækker langs siden
Ladies change:	Damerne flytter sig for at skifte partner, mens herrerne bliver stående.
Now meet:	Begge rækker bevæger sig mod hinanden
Once more:	Angiven ordre gentages
Partners 'round:	Sving egen; Sving partneren rundt
Right contrary:	Herrerne skifter til damen til højre
Salute:	Kompliment; Hils på din egen partner
Salute your own:	Kompliment; Hils på din egen partner
Stamp your feet:	Appel; Stamp i gulvet
Tournez:	Armkrog, venstre forbi; Drej rundt med partneren, arm i arm.
Walk away:	De to rækker, der står tæt på hinanden bevæger sig tilbage til udgangspositionen.

IV. Videooversigt

Quadrille i Frederiksted 7.1.1994

00.21	Setup
01.38	1. tur
03.18	2. tur
05.33	3. tur
07.53	4. tur
09.43	6. tur

Karneval på St. Croix 7.1.1994 og 8.1.1994

Børneoptog i Christiansted 7.1.1994

12.30	Piger i biler, børnegarder.
15.20	Vogne med bands, publikum, mocko jumbi.
15.58	Traktor med steelband.
18.08	Vogne med bands, mocko jumbi.
19.05	Udklædte dansere.

Optog i Frederiksted 8.1.1994

19.37	Oversigtsbillede, gadebilleder.
20.11	Folkedans.
20.38	Fortet i Frederiksted, billeder taget fra fortet.
21.01	Gadebilleder, indianere, maske.
22.02	Moderne scratch band (The10 sleeples Knight).
23.19	Steelband (samme som i Christiansted).
24.49	Frøperspektiv, delvist ventende dansere, publikum.
26.17	Modlys billede, "ægyptere", humlebier m. fl.
28.39	Oversigtsbilleder, julepynt, aftenbilleder, dansende publikum.
30.41	Slut.

V. Figuroversigt

Figur		Kilde
Forsidebillede		
	Tegning fra 1991 af et scratch band	Ras
Kap. 1		
1.1	Akkulturationsmodel	JTM
1.2	Landkort, Caribien	Horneby (1980)
1.3	Landkort, Jomfruøerne	Horneby (1980)
Kap. 2		
2.1	Søjlediagram over befolkningssammensætning på St. Thomas	JTM
2.2	Landkort, St. Croix	Hansen (1970)
2.3	Søjlediagram over befolkningssammensætningen på St. Croix	JTM
2.4	Cirkeldiagram over slavebefolkningens opdeling 1804	JTM
2.5	Cirkeldiagram over slavebefolkningens opdeling 1846	JTM
2.6	Kirkemøde år 1900	Courtesy Fr. Michael F. Kosak
2.7	Arbejdere i plantage	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)
Kap. 3		
3.1	Tuttu	Hansen (1970)
3.2	Hakken i markerne	Ballou's Pictorial
3.3	Side fra salmebog	Wold (1770)
3.4	Høst's efterretninger	Høst (1791)
3.5	Nytårsdans på La Grange	Henry Morton
3.6	Maskerade, sang	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)
3.7	Maskerade, spyd	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)
3.8	Mocko jumpi, tegning	Det Kongelige Bibliotek
3.9	Mocko jumpi, foto	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)
3.10	David og Goliat	Schrader (1989)
3.11	Maskerade, klovne	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)

Kap. 4

4.1	Avisudklip	Dansk Vestindisk Regerings Avis 26.1.1821
4.2	Avisudklip	Dansk Vestindisk Regerings Avis 20.4.1821
4.3	Avisudklip	Dansk Vestindisk Regerings Avis 26.1.1821
4.4	Avisudklip	Dansk Vestindisk Regerings Avis 22.2.1811
4.5	Militærorkester	Francis (1956)

Kap. 5

5.1	Frank Charles med pipe	Fritz Henle
5.2	Frank Charles og keg	Lars Heje (1991)
5.3	Drum music-orkester	Fritz Henle
5.4	Scratch band	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)
5.5	Postkort fra 1905 af scratch band	Emilie Langkjær

Kap. 6

6.1	Leona Watson	JTM
6.2	Ethel Mcintosh	JTM
6.3	Adam Petersen	Courtesy The St. Croix Culteral Dancers, Inc.
6.4	Kvindelig oprører fra 1878	C.E. Taylor
6.5	Paul Gibbs	JTM
6.6	Wilfred Pedro	Courtesy St. Croix Landmarks Society (Ovesen's Collection)

Kap. 7

7.1	Europæisk og afrikansk musikopfattelse	JTM

Kap. 8

8.1	Tidstavle over cariso, quelbey og calypso	JTM

VI. Karnevallet på St. Croix '94

På St. Croix kører man stadig i venstre side af vejen, skønt alle bilerne i dag er bygget til højrekørsel. Gang på gang ser man de private minibusser (kaldet taxi) holde ind til siden på de trafikerede veje, hvor de udstigende og påstigende passagerer må midt ud på kørebanen, for at komme ud og ind ad bussen. Selv følte jeg mig som potentiel selvmordskandidat de første gange, jeg sprang midt ud på vejen, men fandt efterhånden ud af, at bilisterne ikke havde nogen interesse i at køre mig ned. Bilisterne var vant til det. Sådan er det bare. Og det er øen i en nøddeskal.

Øen er et produkt af mødet mellem mange forskellige kulturer. En smeltedigel, hvor paradokset er en del af den logiske helhed. Hudfarver i alle nuancer vidner ikke kun om plantageejernes forkærlighed for unge slavepiger, men også om en lang tradition for frivillig sammenblanding. Forskellige traditioner, som er blevet bragt til øen igennem århundreder har udviklet sig, påvirket hinanden, og er resulteret i nye unikke traditioner.

I dag er mange af de disse traditioner under pres. Radio og fjernsyn *har* gjort sit indtog, og internationale kendte fænomener, som reggae og hip hop, er meget populære blandt de unge.

Egentlig er overskriften på denne artikel lidt snyd. De kalder selv deres karneval for festival. En begivenhed, som finder sted hvert år fra 22. december til normalt den 6. januar. Karnevallet begynder med en indvielse af to karnevalspladser, der ligger i tilknytning til de to eneste byer på øen, Christiansted og Frederiksted. Her bliver der spillet musik hver aften indtil karnevallets slutning. Fra mørkets frembrud indtil tre eller fire næste morgen. På pladserne er der en del boder, hvor man kan købe mad og drikkelse. Det er bemærkelsesværdigt, at de bærende kræfter i disse boder, og i karnevallet som sådan, tydeligvis er respekterede folk i deres bedste alder.

Det er dog ikke altid, der er fyldt med mennesker. Spørgsmålet er, om der overhovedet er grundlag for at have to pladser til ca. 50.000 indbyggere. Men den evige – tilsyneladende uundgåelige – rivalisering mellem de to byer har gjort, at ingen af dem ønsker at være foruden deres egen karnevalsplads.

Set i lyset af den konkurrence, der var mellem byerne, vil den udefrakommende nok undre sig over, at de ikke gjorde mere for at markedsføre sig selv. For eksempel så jeg

én gang et program over begivenhederne i Christiansted. Selv om jeg blev lovet kopier af programmer i begge byer, så jeg dem aldrig. Jeg måtte ligesom øboerne selv spørge mig frem. For deres kommunikation har altid været baseret på det talte sprog. Det er også derfor, at radioen har fået så stor betydning på øen.

Jeg var heldig med det første sted, jeg boede i Christiansted. For enden af Dronningens Tværgade øverst på en bakke. Herfra kunne jeg høre alt, hvad der foregik på pladsen. Jeg var ret sikker på, at mine amerikanske værter mente, at jeg var meget uheldig. De skulle ufrivilligt høre på det hver aften.

På karnevalspladsen ses kun meget få hvide. Musikerne er fra St. Croix eller andre omkringliggende øer og synger sange for andre caribiere. Kvaliteten er svingende. Sproget er engelsk, med den særlige dialekt, som kendetegner disse øer. Kendere kan ud fra sproget helt præcist bestemme, hvilken ø man kommer fra. Fremmede kan ikke forstå noget som helst. Heldigvis behersker de fleste et "rigsengelsk", så det er til at snakke med dem, og de bruger også et forståeligt engelsk, når de synger nyere sange.

Sangene kredser om de tilsyneladende eviggyldige budskaber: caribisk forening, stop volden, bekæmp narkotikaen, politikernes mangel på forståelse for de almindelige mennesker, fred og næstekærlighed og gør verden bedre at leve i, men også opfordringer til at danse og more sig, og sange med underforståede sexuelle hentydninger.

Forfølgelse af enkeltsager er ikke ualmindeligt. Hvor vi i vores verden betragter pressens hetz som det sværeste at bekæmpe, tror jeg, at man på St. Croix vil foretrække det, frem for at blive udstillet i en sang.

"Calypsonians" kalder man disse mennesker, som laver deres egne sange og musik, og selv fremfører dem. Navnet er en afledning af ordet calypso, der dækker over en musikstil, som kom til øerne i 30'rne fra Trinidad. Musikken er stadigvæk calypso, men der er mange andre indflydelser at spore i dag. Ud af til er calypsonians'ne alle sammen venner. Deres filosofi bygger jo på fred og sammenhold. Men uden for rampelyset opdager man dog, at intriger trives her, ligesom andre steder i verden.

Mod slutningen af karnevallet mødes de bedste calypsonians, samt enkelte fra andre øer, til en konkurrence, som skal afgøre, hvem der bliver årets calypsokonge. Kvinder ser man ikke så meget til i denne sammenhæng. I år var det et meget mondænt foretagende, som forgik midt på øen. Hver deltager fremførte to sange, som ikke var ukendte sange for publikum, men sange, der var udkommet i '93. Den hjemlige tidsgrænse fra vores Melodi Grand Prix på 3 minutter kendes ikke på St. Croix, hvilket da også resulterede i at mit videokamera nåede at løbe tør for batteri, før seancen var ovre. Vinder blev igen

King Spane, mens Mighty Pat (også igen) måtte nøjes med 2. pladsen.

Karnevallet sluttes af med det, som *vi* især forbinder med et karneval, nemlig et optog igennem byen. Men St. Croix har jo to byer. Man er kommet frem til det kompromis, at byerne skiftes til at holde det årlige optog, som markerer slutningen på karnevallet. For at den uheldige part ikke skal føle, at karnevallet helt forbigår deres by, har man dagen inden det egentlige karneval indført et *børneoptog*. I år, da Christiansted skulle stå for dette optog, måtte man dog konstatere, at der var så mange voksne, at det var svært at vide, at det var et børneoptog, med mindre man på forhånd var klar over det. Til det egentlige optog, dagen efter, blev jeg selvfølgelig først lidt overrasket, da jeg i front for optoget så mange af børnene fra dagen før. Men ved nærmere eftertanke var det vel det, man kunne forvente. Frederiksted ville tilsyneladende ikke undvære de virkningsfulde børn med deres nydelige og meget gennemførte påklædning, og Christiansted var nok bange for, at deres optog blev for tyndt, hvis det bestod udelukkende af børn. Der var nu flest til det "rigtige" optog i Frederiksted. Det skyldtes blandt andet, at der var mødt mange mennesker op fra de omkringliggende øer.

Dagen inden det egentlige optog var jeg kommet sent i seng, da nogle af de grupper, som var kommet til øen i forbindelse med optoget, spillede på nogle af værtshusene i Frederiksted. Det viste sig, at jeg kalkulerede rigtigt, da jeg med vilje sov en time for meget. Optoget var faktisk forsinket mere end to timer, til stor irritation for mange af tilskuerne. Men i gang kom det, som sagt før, med børnene forrest. Eftermiddagen var så småt begyndt, solen stod på sit højeste, og der var kamp om de skyggefulde pladser. Mange af dem, som havde ventet hele formiddagen, gav højrøstet deres irritation til kende overfor dem, der kom i sidste øjeblik og ikke havde andre steder at stå end foran nogle af de bedste pladser. Efterhånden som optoget brød frem, og de bedste grupper begyndte at nærme sig, blev irritationen gradvist afløst af den fælles interesse i at se, hvad der foregik. Nogen fik dog for meget af ventetiden, trængslen eller manglen på skyggefulde pladser. Så de gik hjem...for at se det hele på fjernsyn. Det lokale kabel–TV havde nemlig to kameraer tilstede. Programmet blev genudsendt ugen efter.

Den ene gruppe afløste den anden, mens det langsomt gik fremad. Forskellige temaer for de forskellige grupper blev annonceret ved hjælp af bannere i front. Kostumerne blev mere og mere farvestrålende og gaden fyldt med flere mennesker. Publikum rykkede længere og længere ud på vejen. Grænsen mellem de enkelte grupper syntes svær at finde. Det var ikke altid til at få øje på bannerne.

Musikken skiftede fra det ene øjeblik over fra marchmusik til tunge hip hop–inspirerede rytmer, der drønede ud fra store højttalere. Soca'en eller calypsoen – hvad man nu vil kalde den – var også en hyppig gæst i forskellige afskygninger. Det eneste, man *ikke*

hørte, var samba. Sambaen, som vi i Danmark forbinder med karneval, især det Rio'ske, og selv kaster os over til de hjemlige karnevaller, hører ikke hjemme på en caribisk ø.

Og det er egentlig sjovt, når hele formen ellers er overtaget fra sydligere strøg. Den kom til øerne i 50'erne, og er faktisk lånt på samme måde, som vi dyrker karneval. Forskellen er bare, at der helt tilbage fra de første europæeres og afrikaneres tid har eksisteret karnevalsagtige begivenheder. I 1742 beretter stamfaderen til den senere så kendte "Carstenskiold" familie om, hvordan plantageejerne på St. Thomas sammen med deres slaver går dansende fra plantage til plantage akkompagneret af musik, for at fejre nytåret.

"Masquerade" blev det kaldt. Det udviklede sig til, at slaverne hver gang, de havde fri (de få gange), gik fra plantage til plantage. De samlede sig flere steder, for til sidst at gå mod byen om aftenen. I dag har vi næsten kun fantasien til at forstille os, hvordan der på hvert gadehjørne stod en enkel person eller gruppe og konkurrerede om publikums gunst, med skuespil, ordspil, musik og dans.

"Wild Indians" hed en bestemt gruppe, klædt ud som indianere, ekstatiske i deres optræden, mens de spillede på trommer, guiro, fløjte og "pipe", som udstødte monotone bastoner ud af et langt rør. Pludselig kunne man se dem i Frederiksted igen.

Lige før mørket begyndte at presse sig på. Havde optoget dog blot bevæget sig langs havnefronten i stedet for den parallelle hovedgade, så kunne man stå ved det gamle fort og se dem i silhuet, mens solen langsomt forsvandt derude et sted i nærheden af Puerto Rico.

Men lyde fra et steel band pressede sig allerede på. Lyde som krævede opmærksomhed. De spillede en instrumental udgave af et calypso-hit, der helt sikkert forinden ville have hærget den eneste lokalejede radiostation, hvis det ikke var fordi, den først var kommet sig over en betalingsstandsning dagen før. "...We also jam in Frederiksted. We also jam in Christiansted...We jamming buddhoe."

Sangen er skrevet af Prince Derby, som gennem mange år var det sikre gæt på en vinder af calypsokonkurrencen, indtil han ikke mere behøvedes at bevise sit værd. Nu er det datteren, Lady M, der synger. Selv stod han for det meste i en bod på karnevalspladsen i Frederiksted og talte penge. Buddhoe var slavernes leder, da de gennemtvang deres frigivelse i 1848. Nogle folk bliver vist aldrig glemt.

Et forsøg på at få taget nogle oversigtsbilleder fra en trappe resulterede i en invitation til en balkon, hvorfra det pludseligt virkede sandsynligt, at der var en ende på optoget.

Først med de sidste vogne med højttalere, da mørket var faldet på, kunne man se et dansende publikum entusiastisk følge optoget hen til karnevalspladsen. Det var karnevallets sidste nat.