

Gerd Grupe

Tradition und Moderne in afrikanischer Populärmusik^{*}

Die gegenwärtige Populärmusik im subsaharanischen Afrika¹ wird durch ein Spektrum von Faktoren geprägt, welches sich zwar auf zwei Pole, nämlich traditionelle Vorbilder einerseits und moderne Einflüsse andererseits, zuspitzen lässt. Dennoch lassen sich die konkreten Musikstile nicht ohne weiteres als entweder traditionell orientiert – und damit im Kontext von Populärmusik wohl tendenziell altmodisch – oder modern – also modisch aktuell – charakterisieren. In welcher Weise verschiedene Aspekte gleichzeitig zum Tragen kommen und eine entsprechend differenzierte Sichtweise erforderlich machen, soll an Hand einiger typischer Beispiele dargestellt werden. Dabei wird sich zeigen, wie wichtig für ein adäquates Verständnis neuer Entwicklungen die Kenntnis der jeweiligen traditionellen Musik ist, da erstere in der Regel in der einen oder anderen Weise an letztere anknüpfen – auch wenn dies für uns nicht immer gleich ersichtlich ist.

I. EMISCH VERSUS ETISCH

Betrachtet man populäre Musikstile in erster Linie als isolierte Phänomene, also losgelöst von ihrem landesspezifischen Kontext und Bedeutungszusammenhang, kann man ihnen – wenn überhaupt – nur sehr eingeschränkt gerecht werden. Häufig begegnet man der Auffassung, die Musik einer fremden Kultur könne sich dem westlichen Hörer durch intuitives Einfühlen von selbst erschließen – ja ein solcher auf Empathie beruhender, unmittelbarer Zugang sei ohnehin der entscheidende und einem rational-analytischen vorzuziehen. [162]

Selbstverständlich bleibt jedem Hörer unbenommen, sich aus dem verfügbaren Material nach seinen eigenen Kriterien das ›Passende‹ auszusuchen. Es dürfte jedoch evident sein, dass eine solche, auf subjektiven Wertungen beruhende Herangehensweise notwendig oberflächlich sein muss und daher für einen wissenschaftlichen Ansatz nicht in Frage kommt. So mancher Leser hat im Übrigen sicher bereits selbst einmal die Erfahrung gemacht, dass sich die Wertschätzung für einen Stil, mit dem man zunächst noch wenig vertraut war, mit zunehmendem Wissen und damit differenzierterem Hören oft überhaupt erst entwickelt oder doch vertieft. Wenn einem niemand erklärt, worauf es ankommt, kann man eben *nicht* sicher sein, dass man es selbst bemerkt, sodass einem das eigentlich Reizvolle der betreffenden Musik vielleicht gerade entgeht. Die Idee von Musik als einer Weltsprache, die jedem ›irgendwie‹ unmittelbar verständlich wäre, wird von keinem ernstzunehmenden Ethnomusikologen vertreten.

Wenn hier dafür plädiert wird, die jeweilige Musik nicht für sich stehen zu lassen, sondern durch einschlägige Informationen zugänglicher zu machen, stellt sich allerdings die Frage, welche Kenntnisse über diese Musik erforderlich sind und in welchen Kategorien diese ver-

^{*} Aus: Claudia Bullerjahn und Hans-Joachim Erwe (Hg.), *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, Hildesheim: Olms, 2001, S. 161-201.

¹ Im Folgenden synonym mit ›Schwarzafrika‹ verwendet.

mittelt werden können. In der Ethnomusikologie steht die Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von so genannter *emischer* und *etischer* Betrachtungsweise schon seit geraumer Zeit auf der Tagesordnung. Ursprünglich aus der Linguistik stammend und später in die Kulturanthropologie übernommen (Pike ²1967, Headland/Pike/Harris 1990), hat dieses Begriffspaar, das zwischen kulturspezifischen Fachausdrücken einerseits und einer wissenschaftlichen Fachsprache andererseits unterscheidet, inzwischen einen festen Platz in der ethnomusikologischen Methodendiskussion und markiert dort einen Paradigmenwechsel.

Die ›alte Schule‹ der Vergleichenden Musikwissenschaft, die sich mit Namen wie Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs verbindet, war in dieser Hinsicht im Wesentlichen durch die Annahme geprägt, die von der abendländischen Musiklehre entwickelten Begrifflichkeiten und Modelle seien als universelle Werkzeuge für die Beschreibung und Analyse jeglicher Art von Musik geeignet, also nicht nur für die der eigenen, [163] sondern auch für die anderer Kulturen. Von dieser Warte aus stellten sich dann so manche musikalische Praktiken fremder Völker als Stadien einer postulierten generellen musikgeschichtlichen Entwicklung dar, welche die europäische Kunstmusik längst hinter sich gelassen hätte², die wiederum als Krönung des Ganzen ausgegeben werden konnte: eine Haltung, die sich bedauerlicherweise selbst unter den wenigen Spezialisten, die es besser hätten wissen müssen, erstaunlich lange gehalten hat³.

Namentlich Hornbostel hatte zwar bereits sehr früh recht modern anmutende Ansichten vertreten (vgl. Grupe 1998a), indem er darauf hinwies, dass die analytische Sichtweise des Forschers noch keine Auskunft über das Konzept des ausführenden Musikers gebe (Hornbostel 1909); ferner seien „landläufige Begriffe unserer Musiktheorie“ zu vermeiden, um Missverständnissen vorzubeugen (1917, S. 398). In seinen wissenschaftlichen Publikationen erweisen sich diese Forderungen jedoch häufig als Lippenbekenntnisse: Zu groß war offensichtlich die Ungeduld der damaligen Forscher, die fremden Klänge untersuchen zu wollen, als dass sie eine angemessene Quellenlage mit quantitativ und qualitativ besserer Materialbasis abgewartet hätten (vgl. Stockmann 1986, S. 10).

Was ist in diesem Zusammenhang mit ›Qualität‹ gemeint? Natürlich spielt auch die Klangqualität der Tonaufnahmen eine Rolle, die bei den damals zur Verfügung stehenden Aufzeichnungsmethoden auf Wachswalzen bekanntlich nicht sehr originalgetreu waren. Entscheidender noch als dieser technische Aspekt ist aber die Verfügbarkeit von Informationen über die Musik und ihren Kontext, also beispielsweise die Instrumente, die Funktion der Musikstücke, einheimische Bezeichnungen [164] musikalischer Merkmale und so weiter. Solche Dokumentationen fehlten anfangs in der Regel, nicht zuletzt weil Sammler – oft Missionare oder Forschungsreisende aus nicht-musikwissenschaftlichen Disziplinen – und Auswerter in den seltensten Fällen identisch waren. Diese Art der „armchair ethnomusicology“ wie Alan P. Merriam sie bezeichnet, die nicht auf *eigener* Feldforschung beruht, ist zu Recht

² Typisch sind in dieser Hinsicht etwa Vergleiche bestimmter Formen von Mehrstimmigkeit in afrikanischer Musik mit denen in der europäischen Musik des Mittelalters (›Organum‹).

³ Noch 1959 formulierte Curt Sachs in seiner Abhandlung *Vergleichende Musikwissenschaft – Musik der Fremdkulturen*, verglichen mit dem „Hochgebirge der modernen europäischen Tonkunst“ – gemeint ist hier wohlgernekt die des 19. Jahrhunderts – wiesen fremde Kulturen nur „Höhenzüge“ auf. Bei der heutigen Musik in anderen Teilen der Welt zeigten sich seiner Meinung nach die „Rückstände einer Entwicklung, die unsere eigenen Vorfahren durchgemacht haben“ (Sachs 1959, S. 5).

kritisiert (vgl. Merriam 1960, Simon 1978, Grupe 1998a) und ab den sechziger Jahren kaum noch praktiziert worden. Die eigene Anschauung soll den Forscher nicht zuletzt in die Lage versetzen, vor Ort so weit wie möglich die mit der betreffenden Musik verbundenen intra-kulturell relevanten Konzepte einschließlich einer eventuell existierenden Fachterminologie oder einheimischen Musiktheorie zu eruieren, wobei letztere in schriftlosen Kulturen häufig eher implizit als explizit angelegt ist.⁴ Ein solcher emischer Ansatz bietet den Vorteil, der fremden Kultur nicht einfach eigene Vorstellungen – die vielleicht im Einzelfall gar nicht adäquat sein mögen – überzustülpen, sondern zunächst einmal zur Kenntnis und ernst zu nehmen, was den jeweiligen Trägern der Kultur selbst wichtig ist. Wie bereits oben betont, würde der Versuch, eine musikalische Äußerung ausschließlich aus sich selbst heraus, als losgelöstes Artefakt, verstehen zu wollen, zu kurz greifen und nur beschränkten Erkenntniswert besitzen. Dies gilt auch, wenn der Zugang nicht rein intuitiv ist, sondern sich auf nicht hinterfragte Grundvoraussetzungen abendländischer Musikologie stützt.

Um nochmals die Sprach-Metapher aufzugreifen: Die Musik einer anderen Kultur versteht man genauso wenig auf Anhieb wie eine Fremdsprache. Aber: Man kann beides erlernen! Darauf hinzuweisen ist deswegen notwendig, weil es als Gegenbewegung zu der früher als Selbstverständlichkeit erachteten Möglichkeit, fremde Kulturen verste[165]hen zu können, eine Zeit lang speziell in der Ethnologie eine Tendenz gab, dies grundsätzlich in Frage zu stellen (vgl. Kippenberg/Luchesi 1978). Die berechtigte Kritik an eurozentrischen Interpretationen fremder Phänomene hat auch einige Ethnomusikologen zu einem solchen kulturellrelativistischen Standpunkt geführt, der nicht nur die Verwendung der uns geläufigen wissenschaftlichen Fachsprache und die ihr zugrunde liegenden Annahmen ablehnt, sondern sogar bezweifelt, dass eine Verständigung über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg überhaupt möglich ist, vor allem wenn ein großer geographischer beziehungsweise struktureller Abstand vorliegt. Der bekannte Afrika-Spezialist Gerhard Kubik (1984, S. 57) hat diesbezüglich einmal von der „Illusion der Übersetzbarkeit“ gesprochen. Seiner Meinung nach sind zudem

„Kategorisierungen wie ‚traditionelle‘, ‚neo-traditionelle‘, ‚moderne‘, ‚urbane‘, ‚authentische‘, ‚hybride‘ oder ‚populäre‘ Musik [...] Phantombegriffe, die von außen her auf das afrikanische Geschehen projiziert werden [...]. ‚Populäre Musik‘ als Genre oder als irgendwie präzise abgrenzbare Kategorie gibt es nirgends in Afrika“ (Kubik 1991b, S. 203. Vgl. dagegen z. B. Coplan 1985, S. vii).

Das Dilemma der scheinbaren Unvereinbarkeit von Innen- und Außensicht einer Kultur war schon häufig Gegenstand wissenschaftlicher Debatten (vgl. *The World of Music* 1993 sowie Nettl 1983). Einen Ausweg bietet wohl nur ein zweigleisiger Ansatz, der den Standpunkt des kulturellen Insiders, vorwiegend repräsentiert durch die betreffenden Musiker, mit dem als dazu komplementär aufzufassenden des Wissenschaftlers verbindet, der als Outsider notwendigerweise anders an die Sache herangeht. Die zumindest im deutschen Sprachraum bis heute nicht aufgegebene Bezeichnung ›Vergleichende Musikwissenschaft‹ (statt ›Ethnomu-

⁴ Während es beispielsweise in Indien oder China eine lange Tradition gibt, die eigene (Kunst-)Musik in Traktaten zu reflektieren, wird ein solches Spezialistenwissen in afrikanischen Gesellschaften traditionell oft nicht oder nur zum Teil verbalisiert. Statt daraus auf das Fehlen musikalischer Grundkonzepte zu schließen, geht es in solchen Fällen um die Entwicklung geeigneter Strategien, die einen Informanten dazu bringen, kognitive Konzepte zu externalisieren, wie Ulrich Wegner es formuliert hat (vgl. Wegner 1994, S. 462; vgl. dazu auch Kubik 1991a, S. 32).

sikologie« oder »Musikethnologie«) verweist darauf, dass der interkulturell-vergleichende Blickwinkel des Forschers sowie der daraus resultierende Erkenntnisgewinn zentrale Anliegen der Ethnomusikologen sind. Was in einer Kultur als selbstverständlich gilt, kann in einer anderen auf völliges Unverständnis stoßen. Nur wenn der Musikologe beide Sichtweisen im Blick behält, kann er über das singuläre Phänomen hinausweisende Modelle und Begrifflichkeiten entwickeln – zum Beispiel für afrikanische Musik, sofern sie gemeinsame Strukturen [166] aufweist, die nicht auf die Praxis einzelner Ethnien beschränkt sind. Denn schließlich geht es uns nicht zuletzt darum, allmählich wachsende Einsichten auch anderen Interessierten mitteilen zu können, die nicht selbst jahrelang in der betreffenden Region gelebt und die Landessprache erlernt haben. Für ein sich ergänzendes Nebeneinander von *emischer* und *etischer* Terminologie hat übrigens auch der oben zitierte Gerhard Kubik plädiert (1984, S. 60 ff.).

II. POPULÄRE UND NEOTRADITIONELLE MUSIK

Wenn man einmal dahingestellt sein lässt, ob in einzelnen afrikanischen Ländern der Begriff »Populärmusik« als Genrebezeichnung Verwendung findet⁵, so sei er hier anknüpfend an den obigen Exkurs zum Thema *emics-etics* als musikologische Kategorie definiert, die zu einer Gliederung der vielfältigen Formen afrikanischer Musik beitragen kann. Ohne die Bezeichnungen »populär« versus »traditionell« ausgiebiger diskutieren zu wollen⁶, muss doch kurz geklärt werden, um welche Musik es im Folgenden eigentlich gehen soll.

Zunächst einmal vermeidet der Begriff »traditionell« die Differenzierung zwischen »klassischer« und »Volks«-Musik, wie sie zum Beispiel mit Bezug auf Nord- und Südindien üblich ist, zugunsten der Annahme verschiedener koexistierender musikalischer Traditionen in einer Gesellschaft. Unter traditioneller Musik ist folglich solche zu verstehen, die über mehrere Generationen hinweg Gestalt angenommen hat und deren Träger sich ausdrücklich auch auf das Althergebrachte berufen, ohne dass man damit unterstellt, traditionelle Musik wäre unwandelbar und klänge heute noch genauso wie vor Hunderten von Jahren. Wenn also traditionelle Musik zunächst einmal überlieferte Musik ist und zudem eng an eine bestimmte ethnische beziehungsweise Sprachgruppe und deren sozialen [167] Kontext gebunden ist – man denke an Arbeitsgesänge, Beerdigungs-, Tanz- oder Hofmusik –, so finden sich für all das in Afrika selbstverständlich zahllose Beispiele.

Zweifellos ist diese Art von vorwiegend im ländlichen Milieu angesiedelter Musik dort – trotz aller Urbanisierung und damit vielfach verbundener Landflucht – bis heute äußerst populär in dem Sinne, dass sie – anders als weite Teile der zentraleuropäischen Volksmusik – einen festen und selbstverständlichen, in rituellen Zusammenhängen oft sogar unverzichtbaren Platz im Alltag der Menschen einnimmt. Die in Schwarzafrika allgegenwärtige traditionelle Musik, so »populär« sie dort im Einzelnen auch sein mag⁷, ist jedoch nicht gemeint, wenn

⁵ In der Regel verzichtet man dort in der Alltagssprache auf solche abstrahierenden Termini und spricht eher von dem jeweils konkreten Stil wie zum Beispiel in Zimbabwe von »Chimurenga« oder in Nigeria von »Fújí« oder »Jùjú« (vgl. Waterman 1990, S. 12-14).

⁶ Diese sind ab den achtziger Jahren verstärkt diskutiert worden. Vgl. dazu zum Beispiel Collins/Richards 1982, Coplan 1982, Tagg 1982, Nettle 1983, S. 303 ff., Graham 1989, S. 9.

⁷ Nach dem Motto: „All music in Africa is popular music“ (Graham 1989, S. 9).

hier von ›Populärmusik‹ (oder ›populärer Musik‹ im engeren Sinne) gesprochen wird. Dieser Begriff soll vielmehr moderne Entwicklungen kennzeichnen, die über den immer schon dagewesenen Kulturkontakt hinaus durch folgende drei Faktoren, die sich zum Teil wechselseitig bedingen, in besonderer Weise geprägt worden sind:

- (1) die Kolonialzeit und ihre Folgen, also unter anderem die Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien sowie die daraus resultierende allmähliche oder auch forcierte Herausbildung von Nationalkulturen – typischerweise über ethnische Grenzen hinweg,
- (2) die technologische Entwicklung bei Musikinstrumenten und Tonträgern,
- (3) die zunehmende internationale Vermarktung bei gleichzeitiger Dominanz bestimmter Musikformen – namentlich angloamerikanischer Popmusik.

Das Charakteristische der unter diesen Bedingungen entstandenen populären Musik ist unter anderem ein impliziter oder auch ausdrücklicher Anspruch auf Modernität unter ihren Trägern, die im Gegensatz zu traditionellen Musikern auf ständige Neuerungen und Moden setzen. So gesehen sind die einzigen explizit ›modernen‹ Musikschaaffenden in [168] Afrika, die *nicht* zum Bereich der populären Musik zu rechnen sind, die wenigen dort tätigen zeitgenössischen Komponisten⁸.

›Modern‹ und ›traditionell‹ sollten nun allerdings nicht als streng voneinander abgrenzbare Kategorien verstanden werden, denen die verschiedenen afrikanischen musikalischen Idiome umstandslos zuzuordnen wären. In der Praxis trifft man nämlich häufig auf Stile mit unterschiedlich stark ausgeprägten traditionellen oder modernen Elementen. Diese vielfältigen Mischformen erfordern statt der Annahme einer statischen Dichotomie ein dynamisches Modell. Hier bietet sich das Konzept eines Kontinuums an⁹, auf dem ein spezifischer Stil jeweils angesiedelt werden kann (vgl. Graham 1989, S. 9). Dies erlaubt, auch solche Phänomene mit einzubeziehen, die sonst manchmal als separate Kategorien angesprochen werden, namentlich ›neotraditionelle‹ Musik in ihren verschiedenen Ausprägungen.

In nahezu allen afrikanischen Kulturen begegnet man heute Musikformen, die auf lokaler oder maximal regionaler Ebene gepflegt werden und dadurch zu charakterisieren sind, dass sie sich sowohl in der Instrumentierung als auch in der musikalischen Gestaltung zwar an traditionelle Vorbilder anlehnen, ohne aber im oben skizzierten Sinn tatsächlich traditionell zu sein, da sie über ethnische und Sprachgrenzen hinweg Anleihen bei verschiedenen benachbarten Völkern machen, sofern deren musikalische Konzepte kompatibel erscheinen. Dieses Phänomen beruht nicht zuletzt auf einer durch Kolonialzeit und Landflucht bedingten Vermischung verschiedener Ethnien speziell in größeren Städten und wird manchmal als ›neotraditionelle Musik‹ bezeichnet. Zum Teil sind hier auch westliche Einflüsse spürbar, die meist auf das Wirken von christlichen Missionsschulen und ähnlichen Einrichtungen zurückzuführen sind. Für westliche Hörer ist oft kein großer Unter[169]schied zu traditionellen Mu-

⁸ Z. B. in Nigeria: Akin Euba, Ayo Bankole, u. a. (vgl. Omojola 1997). [Jazzmusiker werden hier nicht genannt, weil die Herausgeber des Bandes Jazz zur Populärmusik rechnen.]

⁹ Dieses ursprünglich in der Linguistik/Kreolistik mit Erfolg angewandte Modell hat sich auch in anderen Zusammenhängen als nützlich erwiesen, etwa für das Verständnis von Kontaktprodukten in karibischen Gesellschaften (Grupe 1990) oder zur Verdeutlichung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation im interkulturellen Vergleich (Nettl 1983).

sikstilen festzustellen, für die einheimischen Musiker ist der multiethnische Charakter dieser Musik dagegen evident.

Ein Beispiel ist die Musik mancher moderner westafrikanischer Perkussionsensembles, die man auch bei uns unter anderem als Gegenstand von Trommelworkshops kennt: Trommel- und andere Rhythmen aus verschiedenen traditionellen Gattungen und sogar von verschiedenen Völkern werden hier zusammengestellt und dienen manchmal zur Begleitung neuer Tänze (zum Beispiel bei Mustapha Tettey Addy aus Ghana mit seinen Kpanlogo- und ähnlichen Rhythmen).

Ein weiteres Beispiel für ›neotraditionelle Musik‹ ist der sogenannte ›Bobobo‹-Stil, der im Südosten Ghanas in den fünfziger Jahren populär geworden ist (vgl. Bareis 1991). Verschiedene Arten von Perkussionsinstrumenten wie Trommeln, Rasseln, Glocken bilden das rhythmische Fundament für ein Alternieren von Vorsänger und Chor. Die Instrumente stammen vorwiegend aus der traditionellen Musik der dort lebenden Ewe, aber auch aus der einiger Nachbarvölker. Die musikalische Gestaltung greift unter anderem auf den ›Highlife‹-Stil zurück, der an der westafrikanischen Küste von den zwanziger Jahren bis in die fünfziger und sechziger Jahre (vgl. Collins 1991 und Waterman 1990) sehr beliebt war. Diese Art von Musik hat mit traditioneller Unterhaltungs- bzw. Tanzmusik¹⁰ gemeinsam, dass sie in vergleichbarer Weise in den Alltag eingebettet ist, das heißt sie wird zu ähnlichen Anlässen gespielt und zwar grundsätzlich live, außerdem ist ihre geographische Verbreitung beschränkt. Westliche Instrumente werden hier kaum verwendet, eine Vervielfältigung auf Tonträgern ist eher unüblich.

Ein besonderer Typus sozusagen ›neotraditioneller Musik‹ soll hier wenigstens kurz erwähnt werden. Es handelt sich um Darbietungen von Nationalensembles, die als Aushängeschild ihres jeweiligen Landes meist Kostproben traditioneller Musik und Tänze aufführen. Diese werden dann aus dem eigentlichen Kontext gerissen, was vor allem bei ritueller Musik leicht zu peinlichen Ergebnissen führen kann. Nicht selten werden dabei [170] auch verschiedene Musikinstrumente und -stile aus dem betreffenden Land gemischt, die normalerweise so nicht zusammengehören – ein wichtiges Merkmal ›neotraditioneller Musik‹. Was dann in Europa auf Konzerttourneen als angeblich authentische traditionelle Kunst angeboten wird, ist insofern oft mit Vorsicht zu genießen.

Als ein anderes Kriterium dafür, eine Musik als ›neotraditionell‹ zu apostrophieren, wird manchmal die Verwendung fremder – vor allem westlicher – Instrumente im Rahmen ansonsten traditioneller Musikpraxis herangezogen. Die herkömmlichen Gestaltungsprinzipien unterscheiden sich dabei nicht grundlegend, nur die konkrete Spielweise wird an die instrumentaltechnischen Gegebenheiten des neuen Instruments angepasst. Nun ist es zweifellos wichtig, solche Adaptionen zur Kenntnis zu nehmen und die Art ihrer Umsetzung zu untersuchen – und sie nicht etwa, wie dies früher mitunter geschehen ist, als Verwässerung eines kulturellen Erbes in Bausch und Bogen abzulehnen. Aber welche Instrumente meint man hier eigentlich?

¹⁰ Es gibt auch traditionelle Unterhaltungsmusik, die nicht zum Tanzen gedacht ist, zum Beispiel „self-delectative songs“ (Hugh Tracey). Ebenso haben zum Beispiel Epengesänge *auch* eine unterhaltende Funktion.

Zum einen stellt sich die Frage, ob man nicht als Fremdimporte auch Instrumente aus nicht-westlichen Kulturen berücksichtigen müsste – im Falle Schwarzafrikas also vor allem solche aus dem islamisch geprägten Norden des Kontinents¹¹. Des Weiteren kommen auch Instrumente in Betracht, die über den Umweg afroamerikanischer Kulturen und damit gegebenenfalls verbundener Modifikationen der Instrumente nach Afrika reimportiert worden sind¹². Gerade unter den Instrumenten, die an den Höfen islamischer Herrscher (Emire, Sultane) bei den Hausa gespielt werden, gibt es solche, bei denen man zwar einen Import annehmen kann, die inzwischen jedoch so weit integriert sind, dass das Label ›neotraditionell‹ hier kaum sinnvoll wäre. Die anderen in den Anmerkungen 11 und 12 genannten Beispiele aus Ostafrika beziehungsweise von den Yoruba sind dagegen eher dem städtischen Milieu populärer Musik zuzurechnen.

Würde man das ›Neotraditionelle‹ dagegen in erster Linie technologisch begründen, indem man es zum Beispiel an der Einführung elektrischer Verstärkung festmache, blieben damit unverstärkte westliche Instrumente wie die Geige oder das Akkordeon ausgeklammert, die inzwischen in vielen Teilen Afrikas präsent sind. Auch auf einem europäischen Instrument wie dem Akkordeon wird in Afrika aber keineswegs notwendigerweise europäisch geprägte Musik gespielt. Afrikanische Akkordeonisten haben sich das Instrument vielmehr in der Weise angeeignet, dass sie darauf ihre eigenen musikalischen Vorstellungen realisieren. Daraus folgt, dass ein Akkordeon zum Beispiel in Südafrika ganz anders klingt als in Nigeria, der Elfenbeinküste oder dem Sudan, wo es in der städtischen Musikszene eine wichtige Rolle spielt¹³. Die lokalen musikalischen Vorprägungen sind letztlich jedenfalls entscheidender als die instrumentalen Gegebenheiten, von denen man annehmen könnte, sie würden eine bestimmte Spielweise mit sich bringen¹⁴.

Tatsächlich ist allein die Instrumentierung eines Musikstils – obwohl sie ein scheinbar offensichtliches und damit nahe liegendes Merkmal darstellt – ein letztlich wenig geeignetes Kriterium für dessen Klassifikation. Entscheidend ist neben der musikalischen Struktur vor allem die Funktion der Musik, also die Frage, in welcher Weise von ihr im sozialen Kontext Gebrauch gemacht wird. Urban Bareis schreibt zu von ihm untersuchten ›neotraditionellen‹ Erscheinungsformen der Unterhaltungsmusik in Ghana:

„Weisen diese Formen auch vielfältige Einflüsse von außen auf, so sind sie andererseits doch noch wie die traditionellen Formen der unterhaltenden Musik in den sozialen Kontext eingebettet. Sie sind ein Teil des kontinuierlichen Prozesses vom Entstehen und Vergehen unterhaltender Musikformen, vom Übergehen in neue Formen von Unterhaltungsmusik geblieben. Die von mir für diese [172] Formen verwendete Bezeichnung ‚neo-traditionell‘ verweist darauf, daß sie sich noch viele entscheidende traditionelle Elemente bewahrt haben, andererseits aber auch viele neue Einflüsse aufgenommen und verarbeitet haben. Gleichzeitig ent-

¹¹ Vgl. z. B. diverse Membranophone und Aerophone bei den Hausa im Norden Nigerias oder die Instrumentierung der ›tarabuk‹-Musik an der ostafrikanischen Küste (Graebner 1991) bzw. der urbanen Musik im Sudan (Simon 1991).

¹² Z. B. kubanische Conga-Trommeln als Ersatz für lokal gebräuchliche einfellige Fasstrommeln bei den Yoruba in Nigeria (vgl. Waterman 1990).

¹³ Man denke an das Ensemble von Abdel Aziz El Mubarak, der auch in Deutschland bereits mehrfach aufgetreten ist. Vgl. die beiden in der Diskographie genannten CDs.

¹⁴ Musikbeispiele aus diversen afrikanischen Ländern finden sich zum Beispiel auf der CD-Kompilation *Planet Squeezebox*.

standen und bestehen neben diesen neo-traditionellen Formen auch Formen neuerer traditioneller Unterhaltungsmusik, die kaum oder doch bedeutend weniger neue Einflüsse aufweisen und sich nur gering von älteren Formen traditioneller Unterhaltungsmusik unterscheiden.“ (Bareis 1991, S. 59)

Auch in den hier angesprochenen vielfältigen Erscheinungsformen finden sich auf musikalischer Ebene wechselnde Anteile von Traditionell-Überliefertem und modernen, externen Einflüssen; in ökonomischer und funktionaler Hinsicht zeigen diese Stile zudem unterschiedlich stark ausgeprägte Tendenzen zur popmusikalischen Vermarktung. Insofern unterstreichen solche Genres die These, Tradition und Moderne seien sinnvollerweise als ein Kontinuum zu betrachten.

Besondere Beachtung verdienen dabei die Präsentations- und Verbreitungsformen, namentlich die Reproduktion über Massenmedien¹⁵ und Tonträger. Wenn Musikstile, deren traditionelle Wurzeln zwar unverkennbar und bis heute musikalisch prägend sind, inzwischen auf nationaler, wenn nicht sogar auf internationaler Ebene auf Tonträgern vermarktet werden – was bei ›neotraditionellen‹ Stilen, wie gesagt, nicht üblich ist –, ändert sich auch ihr Charakter¹⁶. Selbstverständlich schließt der Vertrieb von Tonträgern – in Afrika vorwiegend Kassetten und Schallplatten – keineswegs aus, dass auch live gespielt wird, was im jeweiligen Ursprungsland auch getan wird. Entscheidend ist aber, dass Tonträger eine andere Art und Weise, mit Musik umzugehen und über sie zu verfügen, ins Spiel bringen. Um nur einige Punkte zu nennen (vgl. auch Manuel 1988, S. 1 ff.):

- Reproduzierte Musik impliziert die räumliche und zeitliche Trennung zwischen Ausführenden und Publikum.
- Die Reproduzierbarkeit führt zur Herausbildung eines eigenen ökonomischen Sektors in Bezug auf Musik, und zwar sowohl [173] eines offiziellen wie auch eines inoffiziellen, der Raubkopien und ›Bootlegs‹ verbreitet.
- Dieser Warencharakter bringt auch die Tendenz mit sich, sich der Verfügbarkeit über reproduzierte Musik als Statussymbol zu bedienen: Welche Hörer kann sich leisten, die jeweils neueste Platte eines Stars zu kaufen? Welcher Besitzer einer kleinen Bar kann sich eine entsprechende Musikanlage leisten, um auf diese Weise Kunden anzulocken? Im Gegensatz dazu hat man zu traditioneller Unterhaltungsmusik einen von all dem unabhängigen Zugang – allerdings nur dann, wenn sie gerade gespielt wird.

Durch Tonträger werden neue Stile schnell weithin bekannt, und dies kann dazu führen, dass lokale Bands darauf reagieren müssen, um ihr Publikum nicht zu verlieren, welches sich zum Beispiel an den in der Hauptstadt gerade aktuellen Trends orientieren möchte. Solche Prozesse kennt man zwar im Prinzip auch aus Kulturkontakten im Bereich traditioneller oder ›neotraditioneller Musik‹, hier verlaufen sie jedoch signifikant langsamer.

¹⁵ Zur Zeit im Wesentlichen Radiosendungen; Fernsehsendungen und Videoclips spielen noch keine so große Rolle.

¹⁶ Vgl. Manuels Diskussion der. ›urban folk musics‹ (Manuel 1988, S. 3).

III. ZUSAMMENFASSUNG BISHERIGER ÜBERLEGUNGEN

Auf die im Folgenden aufgeführten, miteinander verwobenen Aspekte des Kontinuums Tradition – Moderne in afrikanischer Musik ist generell hinzuweisen. Zu jedem werden verschiedene Möglichkeiten genannt, die zusammen das Spektrum der Erscheinungsformen aufzeigen. Dabei kann ein bestimmter Stil hinsichtlich eines Aspektes mehr zum traditionellen, hinsichtlich eines anderen mehr zum modernen Pol tendieren. Daran anknüpfend lässt sich dann herausarbeiten, was als ›Populärmusik‹ im Sinne einer etisch-kulturübergreifenden Kategorie definiert werden kann, die uns hilft, das ansonsten vielleicht verwirrende Stil-Puzzle zu ordnen. [174]

Aspekte des Kontinuums Tradition – Moderne:

1. Instrumente

- traditionelle Instrumente aus der eigenen Musikkultur
- im Laufe der noch erinnerten oder sonstwie dokumentierten Musikgeschichte einer Ethnie aus anderen Musikkulturen übernommene und inzwischen integrierte Instrumente
- eindeutig als Entlehnungen oder Importe eingestufte, fremde Instrumente (z. B. arabische Ud oder europäisches Akkordeon)
- dito, jedoch durch Herkunft oder Bauweise mit explizitem Attribut von Modernität versehene Instrumente (z. B. – in etwa dieser Rangfolge – Saxophon, E-Gitarre, Synthesizer, Drum-Computer)

Zu berücksichtigen ist ferner der Anteil dieser Instrumententypen im Ensemble.

2. Quellen der musikalischen Gestaltungsprinzipien

- aus einer Kultur stammend und auf Überlieferung beruhend
- aus mehreren benachbarten beziehungsweise verwandten Kulturen stammend
- Anleihen aus deutlich unterschiedlichen, fremden Kulturen (z. B. aus arabischer, indischer, amerikanischer Musik)

3. Sprache der Liedtexte

- lokale Sprache (z. B. chiShona, Yoruba)
- afrikanische Landes- bzw. Verkehrssprache (z. B. Lingala, kiSwahili)
- europäische Verkehrs- beziehungsweise ehemalige Kolonialsprache (Englisch, Französisch, Portugiesisch) [175]

4. Funktion

- fest an bestimmten Anlass gebunden (rituelle, zeremonielle Musik)
- über den ursprünglichen Kontext hinaus auch sonst verfügbare Musik (z. B. Arbeitsgesänge oder eigentlich religiöse Musik, die auch als Tanz- oder Unterhaltungsmusik Verwendung finden)

- Loslösung traditioneller Musik von ihrem ursprünglichen Kontext zu Demonstrations- bzw. kulturpolitischen Zwecken (Shows für Touristen, Nationalensembles, Auslandstourneen)
- Konzertmusik (in der Regel von professionellen Musikern dargeboten)

5. Adressatenkreis/ökonomischer Charakter/Modus der Verbreitung

- eingebettet in Aktivitäten der lokalen Gemeinschaft, normalerweise ohne Trennung von Ausführenden und Publikum sowie ohne monetäre Entlohnung der Musiker (Ausnahmen: professionelle Hofmusiker oder Griots, zum Teil mit indirekter Finanzierung über Patronage-Systeme); grundsätzlich live
- lokale/regionale/nationale Vermarktung, Live-Auftritte sowie lokal übliche Tonträger mit live-ähnlichem Sound; Texte in afrikanischen Sprachen, die für die Hörer in der Regel verständlich sind
- internationale Vermarktung, speziell auf Tonträgerproduktion ausgerichtet, teilweise im Ausland (Paris, New York) unter modernsten Studiobedingungen eingespielt; oft einige Titel in französischer oder englischer Sprache gesungen

Daran anknüpfend lassen sich folgende Kriterien für Populärmusik (in Afrika) nennen, die in einzelnen Stilen zwar unterschiedlich stark ausgeprägt sein mögen, aber zumindest rudimentär vorhanden sein müssen (vgl. Manuel 1988 und Tagg 1982, S. 42): [176]

- Anspruch auf Modernität
- Einsatz ›moderner‹ Instrumente, das heißt in der Regel (auch) solche aus westlicher Popmusik
- Star-Kult
- Warencharakter
- Verbreitung auf Tonträgern und in Massenmedien (Radio)

Daraus lässt sich wiederum eine (vorläufige) Typologie afrikanischer Populärmusikgenres ableiten, die selbstverständlich keine trennscharfe Abgrenzbarkeit der einzelnen Kategorien unterstellt.

- (1) Ältere Populärmusikstile, die heute normalerweise nicht mehr oder nur als Revival beziehungsweise historische Reminiszenz gespielt werden (Highlife aus Westafrika, Kwela aus Südafrika). Hier zeigt sich die Tatsache, dass Populärmusik modischen Strömungen unterliegt. Auf Grund älterer Plattenaufnahmen gewinnt die Beschäftigung mit Populärmusik hier eine gewisse historische Tiefe (vgl. Erlmann 1991, Bender 1994).
- (2) Stile mit vorwiegend regionaler beziehungsweise nationaler Verbreitung (Fújì der Yoruba in Nigeria, Chimurenga der Shona in Zimbabwe), auch wenn hin und wieder internationale Tourneen solcher Bands durchgeführt werden.
- (3) Stile mit überregionaler Ausstrahlung, die deutlichen Einfluss auf die Musikszene in Nachbarländern ausüben, das heißt dort Publikum finden und/oder die Spielweise dortiger Bands beeinflussen (Soukous aus dem Kongo wirkt z. B. bis Senegal und Zimbabwe).

- (4) In regionalen Stilen verwurzelte Stars mit internationaler Orientierung, deren Tonträger häufig außerhalb Afrikas produziert werden und die teilweise auch nicht-afrikanische Musiker im Ensemble haben (ältere Beispiele: Fela Kuti aus Nigeria, Manu Dibango aus Kamerun; heute: Youssou N'Dour aus Senegal, Salif Keita aus Mali). [177]

Sonderfälle sind:

- (1) Cover-Bands, die westliche Popmusik nachspielen
- (2) Bands, die im Stil afroamerikanischer Idiome wie Salsa oder Reggae spielen (z. B. Afro-Salsa von der Gruppe *Africando* oder Afro-Reggae von *Alpha Blondy*)
- (3) afrikanische Jazz-Musiker (z. B. Hugh Masekela, Abdullah Ibrahim)
- (4) afrikanische Musiker in anderem Kontext (z. B. Foday Musa Suso als kora-Spieler bei Herbie Hancock)

IV. BEISPIELE AFRIKANISCHER POPULARMUSIK

Die herangezogenen Beispiele dienen nicht dazu, die wichtigsten Stile und/oder berühmtesten Musiker vorzustellen (vgl. dazu Graham 1989, ²1992). Vielmehr geht es darum, exemplarisch auf die Bedeutung folgender Punkte hinzuweisen:

- Ein tiefgehendes Verständnis gegenwärtiger Musikrichtungen setzt in der Regel die Kenntnis der jeweiligen traditionellen Musik möglich – sei es, dass sich durch die Integration von etwas zunächst Fremdem in das eigene musikalische Idiom etwas Neues herausgebildet hat oder dass bedingt durch außermusikalische Faktoren ein Funktionswandel den Charakter einer überlieferten musikalischen Gattung nachhaltig verändert hat.
- Dabei muss eine Modernisierung musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten beispielsweise in Form einer zunehmenden Verwendung westlicher Instrumente nicht zwangsläufig auch zu einer Verwestlichung der Musik führen.
- Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe von Fällen, in denen eine Modernisierung mit einer ›Indigenisierung‹ einhergeht, das heißt, starke westliche Einflüsse können dadurch sozusagen ›aufgewogen‹ werden, dass man sich bewusst auf die eigene Tradition bezieht, nachdem man sie zunächst (scheinbar?) ad acta gelegt hat. Es gibt also kei[178]neswegs generell eine eindimensional-lineare Entwicklung, die vom Traditionell-Alten zum Modern-Neuen führt.

Populäre Stile bei den Yoruba

Bei den Yoruba in Nigeria (vgl. Waterman 1990, Euba 1990) sind einige Stile populär und zum Teil in beachtlichen Stückzahlen auf im Land selbst hergestellten Schallplatten in Umlauf. Bei der Herausbildung moderner populärer Stile in der Musik der Yoruba zeigen sich im Wesentlichen zwei Einflüsse:

(1) aus der islamischen Musik¹⁷

(2) aus der westlichen Musik, und zwar speziell der Kirchen-, aber auch der Volksmusik, die besonders von Seeleuten über die Hafentstädte ins Land gebracht wurde, und neuerdings natürlich der Popmusik

Weiter ist darauf hinzuweisen, dass ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ehemalige Sklaven aus Sierra Leone, Brasilien und Kuba nach Nigeria zurückkehrten, dort auch musikalische Anleihen machten und zum Beispiel ein brasilianisches Tamburin (vgl. Waterman 1990).

Einige Stile aus dem muslimischen Milieu mögen für europäische Ohren zunächst wie traditionelle Musik klingen – was sie auch ursprünglich waren. Es handelt sich nämlich um verschiedene Gattungen religiöser Gesänge, die durch einen allmählichen Funktionswandel zu Unterhaltungsmusik geworden sind, ohne dass dafür musikalische Neuerungen verantwortlich gewesen wären. Diese kamen erst später in Form eines erweiterten Instrumentariums hinzu. [179]

*Wákà*¹⁸

Der Name ist vom Hausa-Wort für ›Lied, Gedicht‹ (›wak’a‹) abgeleitet. Es handelt sich um Gesänge von *Frauen*, entstanden aus alternierendem Vorsänger/Chor-Gesang bei Koranlesungen während des Ramadan, des Fastenmonats der Muslime: Auf den Vortrag einer Sure folgte jeweils eine Chorpassage. Daraus entwickelte sich zunächst ein Vokalgenre, das man auch bei festlichen Anlässen wie Hochzeiten oder der Rückkehr der Mekka-Pilger vortrug; später wurde daraus aber zunehmend eine Unterhaltungsmusik in Form von Preisliedern. Zu der ursprünglichen Rasselbegleitung durch *séí*¹⁹ oder *péréséké* (Blechscheiben mit daran angebrachten Metallringen) kamen später Trommeln und andere Perkussionsinstrumente hinzu, z. B. *ògido* (ähnelt einer tiefen Conga), *şekèrè*-Rasseln (charakteristisch: Netz mit Rasselkörpern außen), *agídígbo*-Lamellophone und Sanduhrtrommeln. Berühmteste Vertreterin dieses Stils ist bis heute Salawa Abèni²⁰. Auch wenn der muslimische Kontext nach wie vor mitschwingt, zum Beispiel im Namenszusatz *Àlájà* (= Mekka-Pilgerin²¹) und in der Covergestaltung der Schallplatten mit arabischen Attributen, gilt ›Wákà‹ heute nicht mehr als islamisch-religiöse Musik.

¹⁷ Hier muss man daran erinnern, dass ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts von Norden her, also aus dem Hausa-Gebiet, der Islam an die Küste ins Yoruba-Land drängte, sodass heute fast fünfzig Prozent der nigerianischen Bevölkerung Muslime sind.

¹⁸ Soweit sie mir bekannt sind, sind die distinktiven Tonhöhen des Yoruba notiert: der Tiefton mit ` , der Hochtton mit ´ , der Mittelton bleibt unmarkiert.

¹⁹ Euba schreibt „séí“ (1990, S. 437). Gemäß der gängigen Umschrift für das Yoruba werden offene Vokale durch einen darunter gesetzten Punkt von geschlossenen unterschieden, ein /s/ steht für [ʃ].

²⁰ Einschlägige Musikbeispiele zu diesem sowie den im Folgenden angesprochenen nigerianischen Stilen finden sich zum Beispiel in der Schallplattensammlung des Iwalewa-Hauses der *Universität Bayreuth*.

²¹ Die maskuline Form lautet ›Àlájík‹. Nach anderen Umschriften findet man auch ›Alhaja‹ (feminin) bzw. ›Alhají‹ (maskulin).

Sákàrà

Bei ›Sákàrà‹, bereits um 1920 vom Norden des Yoruba-Gebietes an die Küste nach Lagos gelangt, handelt es sich ebenfalls um Preisgesänge aus dem muslimischen Milieu. Dessen tolerante Haltung gegenüber tradi[180]tioneller Yoruba-Kultur hat dazu geführt, dass Sákàrà heute vielfach als „authentisches“²² Yoruba-Genre angesehen wird. Der Name Sákàrà bezieht sich zugleich auf ein *Instrument*, das *Genre* sowie einen damit verbundenen *Tanzstil*. Das betreffende Instrument ist eine einfellige Rahmentrommel mit Stimmpflöcken, deren Korpus aus Ton besteht. Weitere typische Instrumente sind die zwei- oder dreisaitige Laute *móló* und die einsaitige Spießgeige *gòjé*, die die Yoruba von den Hausa übernommen haben. Hinzu kommen Kalebassen (*igbá*), angeschlagen mit über die Fingerkuppen gezogenen Metallringen, und bisweilen auch hier wieder Sanduhrtrommeln, die jedoch nicht obligatorisch für ein Sákàrà-Ensemble sind. Anders als bei Wákà werden die Vokalparts von Männern gesungen, der Vorsänger ist meist zugleich der *gòjé*-Spieler und Leiter der Gruppe. Den Ursprung sieht man in Gesängen junger Männer während des Ramadan, die damit die Gläubigen vor Sonnenaufgang für die letzte Mahlzeit vor Fastenbeginn weckten. Diese Lieder heißen *wéré* (oder *ajísààrì*). Yusufu Olatunji, einer der berühmtesten Sákàrà-Sänger, hat etliche Schallplatten eingespielt. Die Spießgeige *gòjé* und die *igbá*-Kalebassen sind darauf deutlich zu hören.

Àpàlà²³

Der Name des wichtigsten Instrumententyps der traditionellen Yoruba-Musik lautet ›dùndún‹. Es handelt sich um Sanduhrtrommeln, deren Fellspannung variiert werden kann, wodurch sich Tonhöhe und Klangfarbe während des Spielens stark verändern lassen (vgl. Abb. 9²⁴). Auf diese Weise ist es möglich, die Tonhöhen der gesprochenen Sprache auf einem solchen Instrument wiederzugeben, auf ihr zu ›sprechen‹. Man nennt sie daher auch ›Sprechtrommeln‹. Eine typische Verwendung von [181] dùndún-Trommeln ist das Spielen von Sprichwörtern sowie von Lobpreisungen prominenter Persönlichkeiten.

²² Das entsprechende Yoruba-Wort ›ijinlẹ̀‹ (wörtlich „tiefgründig“) wäre hier mit „traditionell“, „authentisch“ zu übersetzen.

²³ Das /p/ steht für [kp], also [akpala].

²⁴ Aufgrund der Korpusform ist es möglich, während des Spielens durch Druck auf die zwischen den beiden Trommelfellen gespannten Schnüre deren Spannung zu erhöhen. Die Sanduhrtrommeln der Yoruba unterscheiden sich nur in Details von dem hier abgebildeten Instrument. Ein Farbfoto eines kompletten dùndún-Sets findet sich z. B. in Meyer (1997, Farbtafel X/1).



Abb. 9: Sanduhrtrommel aus Westafrika (Leihgabe von Ulrich Wegner, Berlin; Foto: G. Grupe)

Angeblich soll nun der Àpàlà-Stil in den zwanziger Jahren von dùndún-Musikern als Gegengewicht zum damals sehr populären Sákàrà entwickelt worden sein, damit diese professionellen Musiker ihre Einkünfte nicht verlieren. Es handelte sich nämlich um Profi-Musiker. In den sechziger Jahren entwickelte sich Àpàlà zu einem sehr beliebten Genre, in dem nunmehr ein Sänger die führende Rolle spielte. Die Herkunft aus dem Milieu von dùndún-Spielern zeigt sich aber noch deutlich in der von Trommeln dominierten Instrumentierung. Eine typische Besetzung umfasst mehrere Sanduhrtrommeln (zum Beispiel [182] gángan, kàràngó, àdàmò), von denen eine (nämlich die sog. iyá'lù) spricht, eine conga-ähnliche Trommel (àkúbà oder ògido), ein agídígbo-Lamellophon mit fünf Zungen und eine şèkèrè-Rassel. Berühmteste Vertreter dieses Stils waren der 1983 verstorbene Àláji Haruna Işola und der ein Jahr vorher gestorbene Àláji Ayinla Őmowura. Auf den veröffentlichten Schallplatten beispielsweise von Haruna Işola treten Sprechtrommel, Lamellophon und Rassel deutlich hervor.

Fújì

Ebenso wie Sákàrà ist ›Fújì‹ aus den wéré-Gesängen junger Männer zum morgendlichen Wecken der Gläubigen während des Ramadan entstanden. Àláji Sikiru Ayinde, genannt ›Barrister‹ (Rechtsanwalt vor höheren Gerichten) hat diesen Stil, der heute an Popularität in Nigeria sogar die Jùjú-Musik, von der noch die Rede sein wird, übertrifft, in den siebziger Jahren entwickelt²⁵. Zu den Instrumenten zählen Sprechtrommeln, igbá-Kalebassen, şèkèrè-Rasseln sowie Maracas, agogo-Glocken, Conga-Trommeln (àkúbà, ògido) und Rahmentrommeln beziehungsweise Tamburine (sákàrà, sámbà, letztere ist viereckig). Heute kommt meist noch ein Schlagzeug hinzu. Der zweite Superstar der Fújì-Musik ist Àláji ›Chief‹ Kollington Ayinla,

²⁵ Ein neueres Musikbeispiel von Ayinde findet sich auf der CD-Kompilation *Africa. Never Stand Still*.

der den Durchbruch schaffte, nachdem er Ende der siebziger Jahre eine aus der traditionellen religiösen Musik entlehnte Trommel, die *bàtá*, in seine Band integrierte und den ›Bàtá Disco Fújì‹-Stil kreierte. Es ist in der nigerianischen Musikszene durchaus üblich, die eigene Musik mit solchen Begriffen zu versehen, und dies unterstreicht, worin sich Fújì von seinen Vorgängern wie *Sákàrà* und *Àpàlà* unterscheidet, obwohl alle drei Stile hinsichtlich ihrer Besetzung und musikalischen Gestaltung nicht sonderlich weit voneinander entfernt sind: Es geht bei der Fújì-Musik in viel stärkerem Maße um eine Personalisierung, um den Versuch, etwas Individuelles zu kreieren, das beim Publikum einen Wiedererkennungseffekt auslöst. Berühmte Fújì-Musiker werden in Nigeria als Stars verehrt. Auch wenn einige zum Beispiel in den USA auf Tournee waren, ist Fújì im Prinzip [183] doch ein auf Nigeria begrenzter Stil. Trotz der Hinzunahme von elektronischen Schlagzeugmaschinen ist der Ensemblesound für den internationalen Markt offenbar nicht eingängig genug, zumal durchweg auf Yoruba gesungen wird.

Jùjú

Von allen populären Musikstilen der Yoruba ist ›Jùjú‹ zweifellos der international bekannteste, sicherlich nicht zuletzt auf Grund der in den heutigen Jùjú-Bands üblichen Vorliebe für elektrische Gitarren. Ein Stil wie der Fújì lässt sich im Vergleich dazu westlichen Hörern nicht so leicht schmackhaft machen: ›Nur‹ Gesang, den man nicht verstehen kann, und Perkussion gelten da als etwas spröde. Anders als Fújì entstammt Jùjú nicht dem muslimischen, sondern dem christlichen Milieu. Die Etymologie des Begriffs ›jùjú‹ ist umstritten. Es gibt dazu zwei recht plausible Hypothesen, die auch einige Informationen zu den Anfängen sowie dem Umfeld dieses Stils liefern:

- (1) In der Entstehungsphase des Stils, der sich vermutlich in den dreißiger Jahren aus der Palmwein-Gitarrenmusik entwickelt hat (vgl. Collins/Richards 1982, S. 123 ff.; Waterman 1990, S. 42 ff.), war die Besetzung noch recht klein und bestand nur aus einem Trio mit Hauptsänger, der zugleich Banjo spielte, einem Tamburin sowie einer *ṣẹ̀kẹ̀rẹ̀*-Rassel. Ein zusätzlicher Sänger konnte die Gruppe ergänzen. Ein Tamburinspieler im Ensemble von Tunde King, dem ›Urvater‹ des frühen Jùjú, soll eine virtuose Spielweise entwickelt haben, indem er das Tamburin hoch in die Luft warf und es zu einem rhythmisch passenden Moment wieder auffing. Das Yoruba-Verb für ›werfen‹ lautet ›jù‹ und der durch Reduplikation gebildete Ausdruck jùjú soll zuerst diese besondere Spieltechnik bezeichnet haben, dann auf das Instrument übertragen worden sein und schließlich dem ganzen Stil den Namen gegeben haben.
- (2) Einer anderen Theorie zufolge soll der in ganz Westafrika verbreitete Begriff jùjú, der sich allgemein auf magische Praktiken und Objekte bezieht und auch in Nigeria speziell von Weißen [184] und christianisierten Afrikanern in pejorativer Weise auf traditionelle religiöse Vorstellungen und Gebräuche der Yoruba angewandt wird, von den Betroffenen satirisch-subversiv umgedeutet worden sein: Demnach wäre jùjú der christlich beeinflusste Anteil des neuen Musikstils. Dies verdeutlichen die Verwendung europäischer Instrumente (Banjo²⁶, Tamburin) sowie musikalische Merkmale,

²⁶ Gemeint ist die europäisch-amerikanische Form des Banjos, die von Seeleuten in Westafrika eingeführt worden ist und dort teilweise die akustische Gitarre ersetzte.

die aus christlichen Kirchenliedern stammen (Tonsystem, Mehrstimmigkeit). Das Tamburin in seiner runden Form mit Schellen – also das europäische Modell – wird in Nigeria in der Tat mit dem christlichen Glauben assoziiert, weil zum Beispiel die Heilsarmee bei ihren Missionierungsversuchen davon Gebrauch macht. Andererseits soll das Tamburin in einer sechseckigen Form mit Kronkorken als Rasselkörpern ursprünglich im sogenannten brasilianischen Viertel von Lagos verwendet worden sein. Das einzige traditionelle Yoruba-Instrument in der frühen Jùjú-Besetzung ist also die *ṣẹ̀kẹ̀rẹ̀*-Rassel.

I. K. Dairo war es, der in den fünfziger und sechziger Jahren den modernen Jùjú-Stil schuf, indem er die Musik durch die Verwendung von Verstärkeranlagen und die Hinzufügung von Sprechtrommeln, den wichtigsten Instrumenten der traditionellen Yoruba-Musik, zugleich modernisierte und ›afrikanisierte‹. Seitdem ist der Sound durch E-Gitarren einerseits und traditionelle Perkussion andererseits geprägt. Dairo ist übrigens bis heute aktiv. Als sein Markenzeichen gilt das Akkordeon²⁷.

I. K. Dairo hat auch die beiden wichtigsten, sogar international bekannt gewordenen Exponenten der Jùjú-Szene stark beeinflusst. Da ist zunächst ›Chief‹ Ebenezer Obey, der seit den sechziger Jahren jeweils mehrere LPs pro Jahr auf dem nigerianischen Markt herausgebracht hat. Das gleiche gilt für den anderen Star, ›King‹ Sunny Adé (Sunny Adeniyi). Beide haben in den achtziger Jahren, als die großen [185] internationalen Plattenfirmen auf der Suche nach einem Nachfolger für den 1981 verstorbenen Bob Marley waren, versucht, im internationalen Musikgeschäft Fuß zu fassen, was aber trotz Tourneen und Plattenverträgen nicht im erhofften Maß gelang. Alle drei genannten Jùjú-Musiker sind übrigens gläubige Christen.

Der nigerianische Bürgerkrieg (Biafra-Krieg von 1967-70) hat erheblich dazu beigetragen, dass im städtischen Musikleben Highlife durch Jùjú ersetzt wurde. Erst in den achtziger Jahren wurde dann, wie erwähnt, Fújì immer beliebter. Die ökonomische Differenzierung der nigerianischen Gesellschaft während des Ölbooms zu Beginn der siebziger Jahre führte zur Herausbildung einer reichen Elite, in deren Gefolge auch die Jùjú-Stars zu Millionären wurden, die in Plattenfirmen und -studios, Hotels und Baufirmen investieren sowie teures elektronisches Musikequipment aus dem Ausland importieren konnten. Zugleich wurden die Gruppen immer größer und umfassen heute häufig mehr als zwanzig Musiker. Die Bandleader begannen damals, wie übrigens auch bei Fújì-Stars üblich, sich inoffizielle Titel wie ›King‹, ›Admiral‹, ›Senator‹, ›Captain‹, ›Chief Commander‹ zuzulegen. So wie bei I. K. Dairo das Akkordeon als Visitenkarte dient, ist es bei Sunny Adé und Ebenezer Obey die Hawaiigitarre, die dem Gruppensound gelegentlich eine besondere Note verleiht.

Wenn man frühe Aufnahmen Sunny Adés vom Anfang seiner Karriere in den siebziger mit späteren aus den achtziger Jahren vergleicht, zeigt sich eine bemerkenswerte stilistische Veränderung im Gitarrenspiel: Hört man beispielsweise auf der LP *Sunny Adé & His African Beats* von 1974 dem Blues entlehnte Phrasen der Lead-Gitarre, so ist auf der CD *Juju Music* von 1982 die melodische Gestaltung wesentlich eigenständiger geworden.

²⁷ Musikbeispiel auf der CD-Kompilation *Planet Squeezebox*.

Jùjú gilt durch die Art seiner Adaptierung westlicher Instrumente als Beleg für die These, dass eine Modernisierung des Instrumentariums nicht auch eine Verwestlichung der Musik beinhalten muss²⁸: [186]

„The amplification of voices and guitar allowed jùjú groups to expand along patterns grounded in traditional Yoruba values and techniques. In particular, it enabled the incorporation of more drummers without upsetting the acoustic balance between singing and instrumental accompaniment. Electronic technology thus appears to have facilitated the application of deep Yoruba musical techniques. In short, Westernization of musical means enabled indigenization of musical expression.“ (Waterman 1990, S. 84)

Eine Dichotomie von ›traditionell‹ und ›modern‹ erweist sich so als unhaltbar (vgl. Collins/Richards 1982, S. 127).

Chimurenga als Beispiel eines populären Stils aus Zimbabwe

Die in der afrikanischen urbanen Musik inzwischen quasi omnipräsente E-Gitarre wird auch in der ›Chimurenga-Musik‹ aus Zimbabwe verwendet, die auch hinsichtlich ihres Verhältnisses zur dortigen traditionellen Musik sehr interessant ist. Der international berühmteste Exponent des Chimurenga-Stils dürfte wohl der Sänger Thomas Mapfumo sein. Bekanntlich ist das ehemalige (Süd-) Rhodesien erst 1980 ein unabhängiger Staat geworden. In den siebziger Jahren wurde dort ein Guerillakrieg gegen das weiße Minderheitsregime unter Ian Smith geführt. Thomas Mapfumo war in dieser Zeit maßgeblich an der Entwicklung eines gitarrenorientierten Stils beteiligt, der ebenso wie der damalige Befreiungskampf als ›chimurenga‹ bezeichnet wird. Es wurde erwähnt, dass die nigerianischen Jùjú-Stars in den siebziger Jahren durch ihre Musik bereits so reich wurden, dass sie sich teures Equipment ohne weiteres anschaffen konnten. Im Gegensatz dazu war es zu dieser Zeit im damaligen Rhodesien üblich, den einheimischen schwarzen Musikern ihre Gitarren, Verstärker und anderes von Seiten der Veranstalter nur für die Auftritte leihweise zur Verfügung zu stellen (vgl. Zindi 1985). Trotz dieser sicherlich sehr ungünstigen Rahmenbedingungen für die Schaffung eines neuen Stils wurde Chimurenga-Musik bei der schwarzen Bevölkerung schnell äußerst populär. Sie ist dies bis heute geblieben, was nicht nur auf ihre Tanzbarkeit zurückzuführen ist, sondern sicher auch mit den politisch brisanten Texten zu tun hat, die zudem in der Landessprache chiShona gesungen werden. Den meisten dort ansässigen Weißen ist sie kaum geläufig, zudem bediente man sich vor allem wäh[187]rend der Zeit des Befreiungskampfes verklausulierter, häufig metaphorischer Wendungen, die allerdings von den eigentlichen Adressaten, also der schwarzen Bevölkerung, ohne weiteres entschlüsselbar waren und in denen letztlich die ersehnte Freiheit beschworen wurde. Nach 1980 hat Mapfumo in seinen Texten gelegentlich eine gewisse Unzufriedenheit mit der neuen schwarzen Regierung unter dem bis heute amtierenden Robert Mugabe artikuliert und ist so auch weiterhin ein Sprachrohr für die Anprangerung sozialer Missstände geblieben.

²⁸ Zur Differenzierung zwischen ›modernization‹ und ›westernization‹ vgl. Nettl 1986, S. 373.



Abb. 10: mbira in einem Kalebassenresonator in Spielhaltung (Foto: G. Grupe)

Es gibt darüber hinaus jedoch noch weitere Gründe, die die Beliebtheit des Chimurenga-Stils erklären. Hört man sich beispielsweise Thomas Mapfumos CD *Shumba* an, wird deutlich, dass sich die Stücke in [188] harmonischer Hinsicht an verschiedenen Modellen orientieren: *Zimbabwe yevatema* zum Beispiel klingt für uns recht vertraut, da hier wie in vielen anderen populären Stilen Afrikas Tonika, Subdominante und Dominante als harmonische Basis verwendet werden.

Dagegen weist zum Beispiel das Stück *Taireva* eine ganz eigene, nicht von westlichen Vorbildern übernommene Akkordfolge auf. Sie beruht auf den Gestaltungsprinzipien der traditionellen Musik der Shona in Zimbabwe. Deren wichtigstes Instrument ist die mbira²⁹, ein mehr als drei Oktaven umspannendes Lamellophon mit meist 22 Metallzungen, die – in drei Spielbereiche oder Manuale geordnet – auf einem massiven Holzbrett befestigt sind und mit drei Fingern (beiden Daumen und rechtem Zeigefinger) gezupft werden (vgl. Abb. 10).

Diese Instrumente sind integraler Bestandteil von Ahnenverehrungszeremonien der Shona, sie werden aber auch zur Unterhaltung gespielt. Die Musik ist in tonal-harmonischer Hinsicht durch Zyklen von Akkordfolgen geprägt. Wenn man die tiefste Lamelle des Instruments als *c* notiert, ergibt sich als häufigste harmonische Progression folgende Sequenz aus zwölf Akkorden:

²⁹ Im Singular bedeutet mbira „Zunge“, im gleichlautenden Plural „Zungen“ oder im übertragenen Sinn das Lamellophon gleichen Namens. Der vollständige Name dieses Instruments lautet ›mbira dzavadzimu‹, das heißt „mbira der Ahnen(-geister)“ oder ›mbira huru‹, das heißt „große mbira“.

	G	H	D	G	H	E	G	C	E	A	C	E
	(E)	(G)	(H)	(E)	(G)	(C)	(E)	(A)	(C)	(F)	(A)	(C)
	C	E	G	C	E	A	C	F	A	D	F	A
Pulse	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
		12			12			12			12	
Beats	4			4			16			4		

Abb. 11: Standardakkordsequenz der Mbira-Musik und ihre Relation zur üblichen Periodenlänge von 48 Pulsen = 16 Beats [189]

Es handelt sich jeweils um Bichorde aus Grundton und Quinte, zu denen als sekundärer Akkordton die Terz hinzutreten kann. Diese Standardsequenz mit den Akkordgrundtönen CEG CEA CFA DFA kann auf sämtliche Stufen des heptatonischen Tonsystems der Shona transponiert werden, sodass sie in insgesamt sieben Erscheinungsformen auftritt:

Transpo- sitionsstufe													
VII	H	D	F	H	D	G	H	E	G	C	E	G	
VI	A	C	E	A	C	F	A	D	F	H	D	F	
V	G	H	D	G	H	E	G	C	E	A	C	E	
IV	F	A	C	F	A	D	F	H	D	G	H	D	
III	E	G	H	E	G	C	E	A	C	F	A	C	
II	D	F	A	D	F	H	D	G	H	E	G	H	
I	C	E	G	C	E	A	C	F	A	D	F	A	
													temporale Position

Abb. 12: Die Standardprogression und ihre Transpositionen (angegeben sind nur die Grundtöne der Akkorde)

Im Falle der Komposition *Taireva* handelt es sich um die Transposition auf die dritte Stufe, also auf E:

III: EGH EGC EAC FAC

Diese strukturanalytische Anordnung des harmonischen Zyklus macht zwar die Relation von Standardsequenz und Transpositionsstufe deutlich, deutet aber nicht im Sinne einer europäischen Hörweise auf ein tonales Zentrum hin (vgl. Grupe 1998b). Sie suggeriert ein E, es wäre aber auch ein Bezug auf C möglich, sodass sich die obige Progression folgendermaßen darstellen ließe:

III: CEA CFA CEG HEG

[190]

Andrew Tracey (1970, S. 12) hat dies einmal als „'caleidophonic' nature“ der Mbira-Musik bezeichnet.

Die Stimmungen der Instrumente tendieren zwar zu einer äquidistanten Oktavteilung, in der Praxis werden die Lamellophone aber von jedem Instrumentenbauer nach individuellen klangästhetischen Kriterien gestimmt, die zu gewissen Abweichungen von einem theoretischen Durchschnittswert von circa 171 Cents pro Schritt führen. Unsere Durtonleiter stellt sich dabei sozusagen als *eine* mögliche – wenn auch etwas extreme – Form der Aufteilung der Oktave dar³⁰.

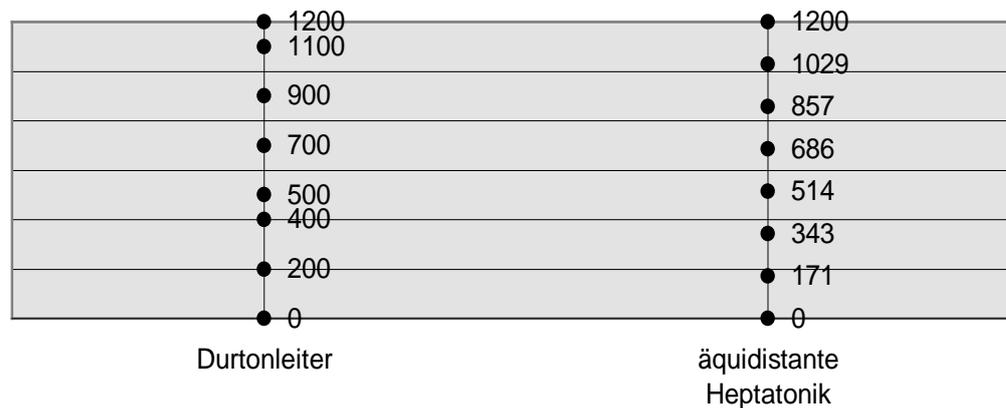


Abb. 13: Durtonleiter und äquidistante Heptatonik im Vergleich (Intervalle in Cents, gerundet)

Dadurch konnten Musiker wie Thomas Mapfumo die auf den drei Manualen einer mbira gespielten Melodielinien ohne große Probleme auf westlich gestimmte Saiteninstrumente mit festen Bündeln übertragen. Vereinfacht gesagt übernimmt der E-Bass das tiefe Manual, die E-Gitarren spielen die Mittel- und Oberstimmen (vgl. Brown 1994). Das Schlagzeug realisiert unter anderem die typische, ein Dreier-Metrum [191] etablierende Begleitfigur, die im traditionellen Ensemble von einem Rasselpaar namens ›hoshok‹ gespielt wird³¹.

Durch den Befreiungskrieg war die mbira, die in der traditionellen Shona-Kultur wegen ihrer wichtigen Rolle in der Ahnenverehrung höchstes Ansehen genießt, zu einem auch politisch relevanten Symbol schwarzen Selbstbewusstseins geworden, so dass sie nach der Unabhängigkeit zu einem Emblem der Shona-Kultur avancierte (und zum Beispiel auf Briefmarken entsprechend verwendet wurde). Die Chimurenga-Musik ist allein schon wegen der elektrisch verstärkten Instrumente vorwiegend im städtischen Milieu angesiedelt, wo man manchmal etwas abfällig auf die altmodische Landbevölkerung herabsieht. Dennoch wurde die traditionelle Kultur durch die politische Entwicklung auch im Bewusstsein der sich modern gebenden Städter so aufgewertet, daß Mapfumo schließlich – nachdem der Chimurenga-Stil längst etabliert war – nachträglich eine oder zwei mbira in sein Ensemble integrierte. Er musste jetzt nicht mehr befürchten, als rückständig zu gelten – ein bewusster Rekurs auf die eigene Tradition, der durchaus mit dem Einsatz von Sprechtrommeln in der Jùjú-Musik vergleichbar ist. In Mapfumos Repertoire machen traditionelle Stücke im neuen Gewand einen beträchtlichen Anteil aus, auch wenn dies an den Titeln nicht immer gleich ersichtlich ist, da aus Copyright-Gründen häufig andere Namen verwendet werden.

³⁰ Vgl. zu der Frage, wie das Tonsystem der Shona zu interpretieren ist, auch Brenner 1997.

³¹ Eine traditionelle Version von *Taireva* findet sich zum Beispiel auf der CD *Zimbabwe. The Soul of Mbira*.

Kooperation zwischen afrikanischen und westlichen Musikern

Die Formen populärer Musik, die eine enge Kooperation einheimischer Stars mit westlichen Musikern und Produzenten kennzeichnet, sind in der Regel wesentlich stärker auf ein auch internationales Publikum hin arrangiert, als dies bei anderen afrikanischen populären Stilen der Fall ist. Ein Beispiel ist das südafrikanische Vokalensemble *Ladysmith Black [192] Mambazo*³², das sich durch die Zusammenarbeit mit Paul Simon auf dem Album *Graceland* einen breiteren Hörerkreis erschließen konnte³³.

Auch die aktuelle Musikszene im frankophonen Westafrika liefert zahlreiche Beispiele für eine internationale Orientierung. Die Staaten Mali, Guinea, Gambia und Senegal verbindet, dass dort Mande beziehungsweise Manding sprechende Völker leben, die je nach Land und Dialekt ›Maninka‹, ›Mandinka‹, ›Bambara‹, ›Susu‹ oder anders genannt werden. Ein hervorstechendes Merkmal der traditionellen Mande-Kultur sind die sogenannten Griots, die man manchmal als die ›wandelnden Geschichtsbücher‹ westafrikanischer Gesellschaften bezeichnet. Es handelt sich um Epen- und Preissänger, die nicht nur durch das Wachrufen teilweise weit zurückliegender historischer Ereignisse die Hauptträger der mündlichen Überlieferung sind³⁴, sondern darüber hinaus durch Lobpreisungen von Würdenträgern und Darbietung erzieherischer Parabeln wichtigen Einfluss auf das soziale Leben ausüben. Griots entstammten früher ausschließlich bestimmten Familien einschlägiger Spezialisten, die zusammen eine eigene Kaste professioneller Musiker und Sänger bildeten und in denen die instrumentale Kunstfertigkeit und das besondere historische Wissen weitergegeben wurden. Berühmte Familiennamen solcher so genannter jalolu (Sg. ›jali‹ oder ›jeli‹ bzw. ›djeli‹) sind zum Beispiel Kouyaté und Diabaté/Jobarteh³⁵. Zu den wichtigsten Instrumenten der Griots gehören die große Kerbsteg-Harfe ›kora‹ und das Xylophon ›bala‹³⁶, ferner einige andere Saiteninstrumente wie die [193] Harfe (der Jägerbünde) ›simbi‹ und die Laute ›nkonik‹ beziehungsweise ›ngonik‹ sowie verschiedene Trommeln³⁷. Je nach Region sind übrigens andere Instrumente dominierend: in Gambia eher die kora, in Guinea das bala und in Mali die nkoni. Gerade dort sind auch weibliche Griots (so genannte jeli muso)³⁸ als Sängerinnen sehr beliebt. Ein typisches Sujet begegnet uns etwa in dem Stück *Cheddo*³⁹: ›Cedo‹ (oder ›Cheddo‹) ist das Fulani-Wort für die Mandinka. In diesem Liedtext wird das harte Los der

³² Vgl. das Video *The Best of Ladysmith Black Mambazo*.

³³ Es ist heftig diskutiert worden, wer bei diesem Projekt eigentlich von wem profitiert hat (vgl. Meintjes 1990).

³⁴ Dies ist eine besonders wichtige Aufgabe in einer schriftlosen, aber an der eigenen Vergangenheit sehr interessierten Kultur.

³⁵ Bedauerlicherweise sind die Umschriften solcher Namen sehr uneinheitlich. So wird zum Beispiel das finale /-e/ als -e, -é oder -eh wiedergegeben: ›Diabate‹, ›Diabaté‹, ›Diabateh‹.

³⁶ Die in englisch- beziehungsweise französischsprachiger Literatur häufig zu findenden Bezeichnungen ›balaphone‹ bzw. ›balafon‹, die von dort auch Eingang ins Deutsche gefunden haben, beruhen auf dem Missverständnis früher europäischer Reisender, die den Mande-Ausdruck ›bala fõ‹ (= „bala spielen“) für den Namen des Instruments hielten; ›balo‹ statt ›bala‹ impliziert den bestimmten Artikel (vgl. Knight 1973).

³⁷ Musikbeispiele auf der CD *Jali Kunda*.

³⁸ Heute zum Beispiel Oumou Sangaré und Rokia Traoré (Musikbeispiel auf der CD-Kompilation *Africa. Never Stand Still*).

³⁹ Zu hören u. a. auf der CD *Baatoto* von Dembo Konté und Malamini Jobarteh.

Fulani-Nomaden beklagt wird, die früher unter der Herrschaft von Mandinka-Fürsten zu leiden hatten.

Ab den dreißiger Jahren begannen solche Musiker, die akustische Gitarre aufzugreifen, indem sie das Repertoire ihrer ursprünglichen Instrumente adaptierten und teilweise die Spielweise auf das neue Instrument übertrugen. Die Gitarre wird in charakteristischer Weise mit Daumen und Zeigefinger gezupft, wobei die Aufteilung sich häufig direkt auf diejenige zwischen den beiden Händen beim Xylophonspiel zurückverfolgen lässt: Der Daumen übernimmt dann den Part des linken Schlägels, der Zeigefinger den des rechten Schlägels eines bala (vgl. Charry 1994).

Das Tonsystem der Mande ist im Gegensatz zum pentatonischen der Sahelkulturen⁴⁰ heptatonisch, und was vorhin über die Stimmung der mbira-Lamellophone der Shona in Zimbabwe gesagt wurde, gilt in gewisser Weise auch hier: Während die bala-Xylophone tendenziell äquidistant gestimmt werden, gibt es für die kora verschiedene Stimmungen (wie ›tomora ba‹, ›hardino‹, ›sauta‹) mit jeweils spezifischen Intervallschritten (vgl. Knight 1973): [194]

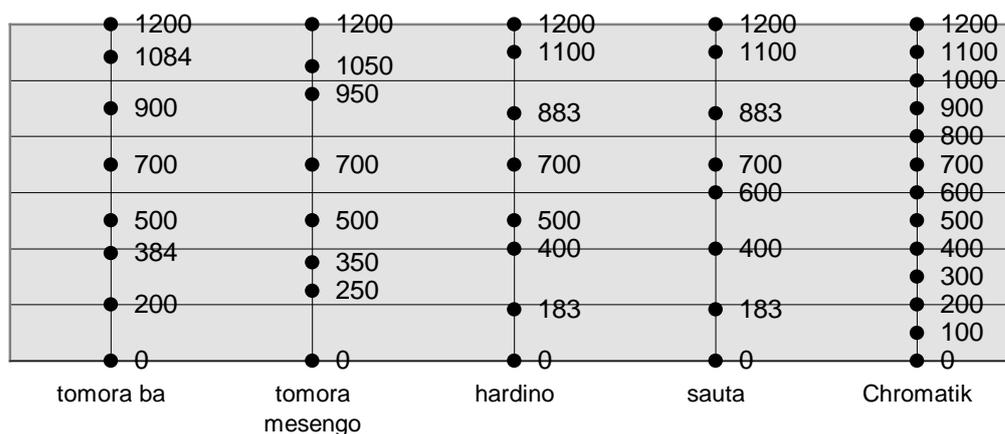


Abb. 14: kora-Stimmungen im Vergleich (mit einer chromatischen Skala zur Orientierung; Intervalle in Cents)

Wenn eine kora aber in einem Ensemble mit einem bala-Xylophon zusammenspielt, wird diese Diskrepanz in der Stimmung von den Musikern nicht beanstandet, sodass – wie bei den Shona-Musikern – die durch die Bünde der westlichen Gitarre vorgegebene Intonation als eine akzeptable Stimmungsvariante ohne weiteres mit den musikalischen Vorstellungen der Mande-Musiker kompatibel ist. Man sieht auch hier wieder, dass durch die Einführung eines westlichen Instruments die Musik keineswegs auch ›westlich‹ werden muss: Die Frage ist, wie man es spielt, oder anders ausgedrückt, ob es an die lokalen musikalischen Konzepte angepasst werden kann.

›Keita‹ ist der Name einer Fürstenfamilie aus Mali, deren Mitglieder als Nachfahren des historischen Königs Sunjata Keita höchstes Ansehen genießen. Unter ihm gelangte im 13. Jahr-

⁴⁰ Vgl. z. B. den ›Songhai‹-Gitarristen Ali Farka Touré aus dem Norden von Mali (Musikbeispiel auf der CD-Kompilation *Africa. Never Stand Still*).

hundert das alte Reich von Mali zur Blüte, welches eins der wichtigsten uns bekannten Beispiele früher Staatenbildung in Schwarzafrika darstellt. Vor allem die Griot-Familie der Kouyaté war früher als Hofmusiker und Berater in genealogischen Fragen für die Keitas tätig. Einer der heute international wohl bekanntesten afrikanischen Musiker, der Sänger und Gitarrist Salif [195] Keita, hat dieses traditionelle Verhältnis nun auf den Kopf gestellt, indem er als Angehöriger einer Adelsfamilie selbst Musik macht und dabei wie ein moderner Griot fungiert. In *musikalischer* Hinsicht knüpft er nicht nur durch seinen Gesangsstil direkt an die Griot-Tradition an, er integriert auch typische Instrumente wie das bala in seine Band. Gleichzeitig erschließt ihm aber sein deutlicher Bezug auf aktuelle westliche Popmusik neue musikalische Möglichkeiten – und ein internationales Publikum, unter anderem durch die Zusammenarbeit mit dem französischen Arrangeur und Keyboarder Jean-Philippe Rykiel oder dem Jazzmusiker Joe Zawinul, der zum Beispiel Keitas CD *Amen* produziert hat.

In seinen *Texten* ist die Griot-Tradition vielleicht noch deutlicher spürbar: Einer seiner ersten Hits (*Mandjou* aus dem Jahre 1979 mit der Gruppe *Les Ambassadeurs*) skizzierte die Geschichte Malis und war zugleich ein Preislied auf den damaligen Präsidenten des Nachbarstaats Guinea, Sékou Touré, der ihm kurz zuvor einen staatlichen Preis verliehen hatte: eigentlich das klassische Verhältnis zwischen einem Griot und seinem Herrn, nur das eben hier der Griot selbst ein Adliger ist – und außerdem noch ein Albino, was in vielen afrikanischen Kulturen als böses Omen gilt und Salif Keita besonders in jungen Jahren sehr zu schaffen gemacht hat, wie er in verschiedenen Interviews berichtet hat. Von einem Live-Auftritt Salif Keitas in London ist ein Video veröffentlicht worden, das unter anderem den Einsatz akustischer Instrumente wie bala und Gitarre, aber auch die jazzrock-inspirierten Fusion-Arrangements vieler Stücke deutlich zeigt⁴¹.

V. RESÜMEE

Ist man an fundiertem Wissen über afrikanische Populärmusik interessiert, das über biographische Angaben zu einigen berühmten Stars hinausgeht, so bedarf es intensiver Studien, um die nicht immer gleich ersichtlichen Hintergründe und Zusammenhänge aufzudecken. Speziell [196] was musikologische Aspekte betrifft, bietet Afrika nach wie vor ein reichhaltiges Betätigungsfeld. Noch gibt es nur relativ wenige einschlägige Publikationen, sodass man nur dazu ermuntern kann, in dieser Richtung weiterzuarbeiten. Je genauer wir über diese Musik Bescheid wissen, umso eher können wir auch pauschalisierenden (Vor-)Urteilen entgegenzutreten, und zwar diffusen ›Weltmusik‹-Thesen ebenso wie schlichtem Unverständnis gegenüber Fremdem.

[197-201]

⁴¹ Zum Beispiel *Djanfadi* mit akustischer Gitarre, gespielt in charakteristischer Zweifinger-Zupftechnik, und bala sowie *Afriki*.

VI. QUELLENVERZEICHNIS

Literatur

- BAREIS, Urban (1991): „Formen neo-traditioneller Musik in Kpando, Ghana“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 59-108.
- BENDER, Wolfgang (1994): “Farewell to the Queen. African Music on Shellac Discs: The Gramophone Library of the Sierra Leone Broadcasting Service”, in August Schmidhofer / Dietrich Schüller (Hg.): *For Gerhard Kubik. Festschrift on the Occasion of his 60th Birthday*, Frankfurt am Main, S. 219-244.
- BRENNER, Klaus-Peter (1997): *chipendani und mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen.
- BROWN, Ernest D. (1994): “The Guitar and the *mbira*: Resilience, Assimilation, and Pan-Africanism in Zimbabwean Music”, in *The World of Music* 36(2), S. 73-117.
- CHARRY, Eric (1994): “The Grand Mande Guitar Tradition of the Western Sahel and Savannah”, in *The World of Music* 36(2), S. 21-61.
- COLLINS, John (1991): „Die populäre Musik in Westafrika nach dem Zweiten Weltkrieg“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 15-31.
- COLLINS, John / RICHARDS, Paul (1982): “Popular Music in West Africa - Suggestions for an Interpretative Framework”, in David Horn / Philip Tagg (Hg.): *Popular Music Perspectives*, Göteborg/Exeter, S. 111-141.
- COPLAN, David (1982): “The Urbanisation of African Music: Some Theoretical Observations”, in *Popular Music* 2, S. 113-129.
- COPLAN, David B. (1985): *In Township Tonight!. South Africa's Black City Music and Theatre*, London/New York.
- ERLMANN, Veit (1991): „Isicathamiya - Die Chormusik der Zulu-Wanderarbeiter in Südafrika, 1890-1950“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 273-286.
- EUBA, Akin (1990): *Yoruba Drumming. The Dùndún Tradition*, Bayreuth/Lagos
- GRAEBNER, Werner (1991): “Tarabu - Populäre Musik am Indischen Ozean“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 181-200.
- GRAHAM, Ronnie (1989): *Stern's Guide to Contemporary African Music*, London (erweiterte 2. Aufl. 1992).
- GRUPE, Gerd (1990): *Kumina-Gesänge: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik*, Hamburg.
- GRUPE, Gerd (1998a): „E.M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair-Perspektive“, in Sebastian Klotz (Hg.): *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Berlin/Milow, S. 105-115.
- GRUPE, Gerd (1998b): “Traditional mbira music of the Shona (Zimbabwe). Harmonic progressions and their cognitive dimension”, in *Iwalewa Forum* 2/98, S. 5-23, Bayreuth.
- HEADLAND, Thomas / PIKE, Kenneth L. / HARRIS, Marvin (Hg.) (1990): *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Newbury Park/London.

- HORNBOSTEL, Erich M. von (1909): „Wanyamwezi-Gesänge“, in *Anthropos* 4:781-800, 1033-1052, sowie 8 S. Noten.
- HORNBOSTEL, Erich M. von (1917): „Gesänge aus Ruanda“, in Jan Czekanowski: *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Bd. 1, Leipzig, S. 379-412, sowie 14 S. Noten.
- KIPPENBERG, Hans G. / LUCHESI, Brigitte (1978): *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*, Frankfurt am Main.
- KNIGHT, Roderic C. (1973): *Mandinka Jaliya. Professional Music of The Gambia*, Ph.D. UCLA.
- KUBIK, Gerhard (1984): „Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11:57-102
- KUBIK, Gerhard (1991a) „Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur“, in Constantin Floros u. a. (Hg.): *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 11), Laaber, S. 23-162.
- KUBIK, Gerhard (1991b): „Muxima Ngola - Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jh.“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 201-271.
- MANUEL, Peter (1988): *Popular Musics of the Non-Western World*, New York.
- MEINTJES, Louise (1990): “Paul Simon's 'Graceland', South Africa, and the Mediation of Musical Meaning”, in *Ethnomusicology* 34(1), S. 37-73.
- MERRIAM, Alan P. (1960): “Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field”, in *Ethnomusicology* 4(3), S. 107-114.
- NETTL, Bruno (1983): *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana/Chicago/London.
- NETTL, Bruno (1986): “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”, in *Acta Musicologica* 58, S. 360-373.
- OMOJOLA, Bode (1997): *Nigerian Art Music*, Ibadan/Bayreuth.
- OYELAMI, Muraina (1989): *Yoruba Dundun Music*, Bayreuth.
- PIKE, Kenneth L. (1967): *Language in Relation to a Unified Theory of Human Behavior*, The Hague.
- SACHS, Curt (1959): *Vergleichende Musikwissenschaft - Musik der Fremdkulturen*, Heidelberg.
- SIMON, Artur (1978): „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9, S. 8-52.
- SIMON, Artur (1991): „Sudan City Music“, in Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, S. 165-180.
- STOCKMANN, Erich (1986): „Vorwort“, in Christian Kaden und Erich Stockmann (Hg.): *Erich Moritz von Hornbostel. Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig, S. 5-21.
- TAGG, Philip (1982): “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, in *Popular Music* 2, S. 37-67.
- TRACEY, Andrew (1970): *How to Play the Mbira (Dza Vadzimu)*, Roodeport.
- WATERMAN, Christopher Alan (1990): *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago.
- WEGNER, Ulrich (1994): “Cognitive Dissonance as an Experimental Device in Ethnomusicological Research”, in August Schmidhofer / Dietrich Schüller (Hg.): *For Gerhard Kubik. Festschrift on the Occasion of his 60th Birthday*, Frankfurt am Main, S. 451-468.
- The WORLD OF MUSIC 35(1), 1993.

ZINDI, Fred (1985): *Roots Rocking in Zimbabwe*, Gweru.

Tonträger

Adé, King Sunny and His African Beats: *Juju Music*, Island/Ariola 254 770 CID 9712 (1982).

Diverse: *Africa. Never Stand Still*, Ellipsis Arts CD 3300 (1994)

Diverse: CD-Beilage zu Veit Erlmann (Hg.): *Populäre Musik in Afrika*, Berlin (1991).

Diverse: *Jali Kunda. Die Griots Westafrikas und der übrigen Welt*, Ellipsis Arts ELLI 5045 2 (1996)

Diverse: *Planet Squeezebox. Accordion Music From Around the World*, Ellipsis Arts CD 3470 (1995)

Diverse: *Zimbabwe. The Soul of Mbira*, Nonesuch 7559-72054-2 (1973/1995)

El Mubarak, Abdel Aziz: *Abdel Aziz El Mubarak*, Ace Records/GlobeStyle Records CDORB 023 (1987)

El Mubarak, Abdel Aziz: *Straight From the Heart*, World Circuit Music WCD 010 (1989)

Keita, Salif: *Amen*, Island/Mango 261 694 (1991)

Konté, Dembo /Malamini Jobarteh: *Baatoto*, Wallbank-Warwick Communications WWCD 005 (1987)

Mapfumo, Thomas: *Shumba. Vital Hits of Zimbabwe*, Earthworks/Virgin CDEWV 22 (1990)

Videos

Keita, Salif: *Salif Keita Live*, BBC/Island Visual Arts 083 146-3 (1989)

Ladysmith Black Mambazo: *The Best of Ladysmith Black Mambazo*, Gallo GMPV 11 (1997)