

Traditionelle Wurzeln und moderne Entwicklungen
in populärer Musik Afrikas

Mit diesem Beitrag möchte ich an mein Referat "Afrikanische und indonesische Musik zwischen Tradition und Pop" anknüpfen, insbesondere an das derzeit vorgestellte Fallbeispiel aus Kamerun (siehe Simon, 1987). Inzwischen ist in der Schriftenreihe meiner Abteilung ein bemerkenswerter Sammelband mit dem Titel "Populäre Musik in Afrika" herausgekommen, den Veit Erlmann zusammengestellt hat, als er von 1988 bis 1990 bei uns tätig war. Auf den beigefügten 2 CDs befindet sich ein facettenreiches Klangmaterial, das direkt zum Thema gehört und deshalb entsprechend berücksichtigt werden soll. Einige der Beiträge bringen eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der populären Musik in einigen afrikanischen Regionen, so daß auf diese Arbeiten verwiesen werden kann und wir uns hier auf einige wichtige Aspekte und Fallbeispiele konzentrieren wollen. Der Beitrag von John Collins mit dem Titel "Die populäre Musik in Westafrika nach dem Zweiten Weltkrieg" enthält einen historischen Überblick über wichtige Formen wie Highlife, Jùjú, Meringue, Palmweinmusik und Afro-Beat sowie den Einfluß westlicher Rock- und Popmusik. Einen vergleichbaren Überblick über ostafrikanische Gitarrenmusik finden wir in Beiträgen von Paul Kavyu und John Low, ferner von Veit Erlmann über die Chormusik der Zulu-Wanderarbeiter in Südafrika, die durch 'Ladysmith Black Mambazo' weltbekannt geworden ist. Der Artikel von Werner Gräbner über "Tarabu - Populäre Musik am Indischen Ozean" und mein eigener über "Sudan City Music" stellen weitere wichtige Formen vor, wenn es um populäre Musik in Afrika geht, weil sie sich über ihre regionale Ursprungsregion hinaus großer Popularität erfreuen.

Die tiefe Verflochtenheit mit den ursprünglichen musikalischen Traditionen Afrikas wird in den Beiträgen von Urban Bareis "Formen neo-traditioneller Musik in Kpando, Ghana" und von Gerhard Kubik "Muxima Ngola - Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert" deutlich. Dabei müssen wir mit der allgemein verbreiteten Ansicht aufräumen, daß neue Musikformen, egal ob wir das nun neo-traditionell oder Popmusik nennen, nur in urbanen Zentren entstanden und gewachsen sind, wenn auch von dort wesentliche Anstöße für die ländlichen Regionen kommen können. In diesem Zusammenhang möchte ich die große Bedeutung des Rundfunks für die Verbreitung von populären Musikmoden erwähnen. Transistorradios gibt es heute in so gut wie jedem Dorf. Da diese Geräte sehr häufig mit Kassettenspielern kombiniert sind, stellen die meistens als Raubkopien gehandelten Musikkassetten ebenfalls einen wichtigen Verteilungsfaktor dar.

Bei der Analyse afrikanischer Musiktrends genügt es nicht mehr, die urbane Musik isoliert zu betrachten. Vielmehr muß das, was auf dem Lande geschieht, mit einbezogen werden. So gesehen sind die anfangs aufgestellten Gegensatzpaare, die sich auf die Entstehung populärer Musik in Afrika bezogen, für die jüngere Entwicklung nicht mehr gültig, zum Beispiel auf der einen Seite die traditionelle Musik, auf der anderen die Populärmusik, hier die mono-ethnische dörfliche Tradition, dort die multi-ethnische und deshalb auch populärere urbane Musik. Es ist zwar richtig, daß neue Musik anfänglich dort entstand, wo die von den Kolonialmächten eingeführten neuen Wirtschaftsformen wie Minen, Bergbau, Plantagen, Farmen und Handelsfirmen Menschen unterschiedlicher Herkunft zusammenbrachten, und es ist auch richtig, daß diese neue Musik Ausdruck eines neuen Lebensgefühls von Menschen war, die die traditionelle Welt ihrer Heimatdörfer verlassen hatten. Andererseits ist eine totale Entwurzelung für einen Afrikaner kaum denkbar. Man kommt in irgendeiner Weise immer wieder auf die Tradition der Ahnen zurück: Genau das läßt sich an der Entwicklung der Musik beobachten. Am Anfang, als der Highlife entstand, wollte man

möglichst schnell auch in der Musik alles so gestalten, wie es der weiße Mann vormachte, mit Tanzkapellen und Bigbands, die vom Swing bis zur lateinamerikanischen Tanzmusik alles spielen konnten. Später erfolgte die Rückbesinnung auf die eigenen afrikanischen Traditionen. Der Afro-Beat von Fela Anikulapo-Kuti ist hierfür das beste Beispiel.

Doch zunächst zur Entwicklung auf dem Lande. Dabei möchte ich auf das bereits erwähnte Beispiel aus Kamerun nochmals kurz eingehen (Simon, 1987). In einem kleinen Dorf von Kakao-pflanzern in der Nähe des Provinzortes Esse habe ich 1984 zwei Musikformen für Xylophonbesetzung aufgenommen, einmal die traditionelle Mendzang-Musik für 5 Kalebassenxylophone mit Begleitung einer Rassel, die den Beat angibt und für das richtige Timing sorgt, sowie eine modernere Besetzung mit 3 Xylophonen, einer Rassel und einem Trommelpaar. Die Mendzang-Gruppe brachte unter anderem einen Preisgesang auf einen 1952 verstorbenen Distrikt-Chef zu Gehör. Die jungen Musiker der modernen Gruppe spielten zum Teil auch in der traditionellen Besetzung mit. Sie hatten sich Trogxylophone gebaut, wie sie auch in der katholischen Kirchenmusik verwendet werden. Waren die traditionellen Instrumente noch annähernd äquidistant heptatonisch gestimmt, so hatte man bei den neuen Instrumenten offenbar die europäische Stimmung angestrebt. Wie man leicht heraushören kann, bestehen allerdings erhebliche Abweichungen hiervon. Die Musik, die zu öffentlichen Tanzveranstaltungen gespielt wurde, ist vom karibischen Merengue beeinflusst. Die Stücke selbst wurden von dem 25-jährigen Lead-Sänger Mvando Bekolo komponiert. Im Repertoire waren auch Preisgesänge vertreten wie zum Beispiel auf den Staatspräsidenten Paul Biya, was zeigt, daß sich die Musik zwar verändert hat, der eigentliche funktionale Bezug aber erhalten geblieben ist. Als ich 1990 die Gruppe noch einmal aufnehmen wollte, hieß es, sie habe sich aufgelöst.

Aus Kpando, einer Kleinstadt im Osten Ghanas mit ca. 6500 Einwohnern, liegt eine weitere interessante Fallstudie vor, die

Urban Bareis in dem bereits genannten Sammelband veröffentlicht hat. "Die Musikform, die in Kpando schon mehr als 30 Jahre mitwirkt und sich bis heute unvermindert populär erhalten hat, ist der bobobo der Kpando Bobobo Group von Francis Nuatro." (Bareis, 1991, S. 64). Einflüsse aus dem alten konkomma-Stil und dem neueren Highlife kommen im Bobobo zur Geltung. Darauf weist schon eine der Genre-Bezeichnungen wie "bobobo slow highlife" hin. Auf die detaillierten, von Bareis vorgelegten musikalischen Analysen sei hier besonders hingewiesen, weil dergleichen in vielen Veröffentlichungen zur afrikanischen Populärmusik aus Mangel an Fachkenntnis der Autoren nicht vorkommen. Zum "slow highlife" schreibt Bareis (1991, S. 83) folgendes:

"Beim slow highlife setzt die adondo zusammen mit den anderen Instrumenten ein. Die Rassel beginnt wie in den zwei vorher dargestellten Arten. Die bangos haben wie beim highlife eine Einführungsformel, die 26 Elementarpulse umfaßt. Sie ist eines der wenigen Instrumente, die eine nur leicht variierende durchlaufende Grundformel haben. Die anderen Instrumente, also patenge, asivuvi, vugà und, wie wir schon gesehen haben, sogar die gakokui haben im slow highlife viele Möglichkeiten rhythmisch zu arbeiten. Ein Grund dafür ist sicherlich, daß die kretsiwoe im slow highlife die komplexeste Formel aller fünf Rhythmusarten zu spielen hat. In dieser Formel sind wesentliche rhythmische Momente enthalten, die es z.B. dem gakokui-Spieler erlauben, seine Grundformel zu vernachlässigen."

Die Ergebnisse seiner Untersuchungen faßt Bareis (1991, S. 100f.), wie folgt zusammen:

"Die in diesem Beitrag untersuchten neo-traditionellen Musikformen weisen neben der Einbettung in die traditionelle Gesellschaft, dem Gebrauch dieser Musik und der Gruppenorganisation auch in der Rhythmusorganisation, den Liedformen, der Melodiegestaltung unter Berücksichtigung von Sprachtonhöhen und schließlich der zweistimmigen Stimmführung wesentliche afrikanische Merkmale auf. Die durch bewußtes Übernehmen von westlichen, europäischen

Elementen hervorgebrachten Neuerungen laufen dem afrikanischen Musikempfinden nicht grob zuwider, weil Schöpfer dieser Formen und Lieder die neuen westlichen (europäischen und afro-kubanischen) Angebote selektiv und kreativ in ihrem Schöpfungsprozess verwendet haben. Das komplexe filigrane rhythmische Geschehen mit der wichtigen Rolle des Meistertrommlers bei den traditionellen Formen, bei denen der Gesang mal auf dem Beat (on), mal weg (off) vom Beat liegt und die Tänzer mit ihren Bewegungen noch eine zusätzliche rhythmische Ebene schaffen, wird ersetzt durch einen stark repräsentierten Grundbeat, einen starken Drive, einen auf dem Grundbeat bzw. der Grundformel (kretsiwoe) basierenden Melodierhythmus und durch die gleichmäßigen einfachen Zwei-links-zwei-rechts-Bewegungen der Tänzer. Auch die relative Freiheit vieler Instrumente, die bei den traditionellen Formen als Begleitinstrumente streng gebunden sind, ist eine 'neue Qualität'. Die oft nur geübten Tänzern zugänglichen Tanzbewegungen zu traditionellen Musikformen werden ersetzt durch einfache Bewegungsmuster, die jedem ermöglichen ohne Schwierigkeiten an einer Tanzveranstaltung zu partizipieren. Die Kompliziertheit der Melodien traditioneller Lieder und die in diesen verwendete Sprache, die oft langes Einhören verlangen, werden ersetzt durch einfache, einprägsame Melodien, die am Beat orientiert sind und durch Einhaltung der wichtigen Forderungen der Sprache leicht zu erfassen und zu erkennen sind. Auch die Erweiterung des Gebrauchs dieser Formen, ihre vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten bei neuen durch die gesellschaftliche Umwandlung hervorgerufenen Anlässen, die Assoziierung dieser Musik mit 'Neuem', 'Modernem', all dies bewirkt und ermöglicht die überregionale Verbreitung und große Popularität dieser neo-traditionellen Musikformen."

In Anlehnung an die von Gerhard Kubik eingeführte Terminologie spricht Bareis von neo-traditioneller Musik, ein Terminus, der von Kubik inzwischen aufgegeben worden ist. Für ihn sind alle musikalischen Erscheinungsformen in Afrika musikalische Traditionen, die von einer Generation zur anderen weitergegeben werden:

"Wir gehen von der Geschichtlichkeit afrikanischer Kulturen und im besonderen afrikanischer Musikkulturen aus, einer Geschichtlichkeit, die nicht erst im 20. Jahrhundert beginnt. Die Vorstellung von einer 'traditionellen' Musik als einer historisch statischen Erscheinung teilen wir nicht und sprechen daher nicht mehr von traditioneller Musik als Kategorie (wodurch auch der Begriff der 'neo-traditionellen Musik' entfällt, vgl. Kubik, 1974), sondern nur noch von Musiktraditionen mit jeweils einer eigenen historischen Lebensspanne" (Kubik, 1991, S. 204).

In einer Grafik hat Kubik (1987, S. 3) drei Beispiele für die Entwicklungen und Lebensdauer afrikanischer Musiktraditionen dargestellt, darunter auch eine populäre Musikform, die Kwela-Musik, die von den 50er bis zu Beginn der 70er Jahren populär war und seitdem so gut wie ausgestorben ist (siehe Abb. auf Seite 41). Wenn ich die Grafik genau betrachte, so fällt mir dennoch ein großer Unterschied zwischen dem, was bisher als traditionelle Musik bezeichnet wurde und der sogenannten populären Musikform auf. Die populäre Form, die Kwela-Musik, hat (wie übrigens auch in der euro-amerikanischen Popmusik im Gegensatz zur sogenannten traditionellen Musik) einen recht deutlichen Beginn und ein relativ schnelles Ende, wenn sich auch in der Regel das Neue immer aus irgendetwas heraus entwickelt hat. So schreibt Collins (1991, S. 27) zum Afro-Beat:

"Aus dem Popmilieu heraus hat sich der Afro-Beat entwickelt, dessen Pionier Fela Ransome-Kuti war. Als er 1970 begann, seinen neuen Sound, eine Fusion von afrikanischer und afro-amerikanischer Musik, zu kreieren, änderte er den Namen seiner Band von 'Koola Lobitos' in 'Afrika '70' um. Sein Stil ist für die Popbands ein enormer Ansporn geworden, sich von ihrer bisherigen Überbetonung der 'copyright'-Musik, d.h. der Musik, die westliche Popschallplatten imitierte, zu befreien. Ich sollte vielleicht erwähnen, daß Felas revolutionäre Vorgehensweise von dem berühmten Trommler Guy Warren (Kofi Ghanaba) vorweggenommen wurde, der bereits in den fünfziger Jahren seinen eigenen Stil eines afrikanischen Jazz entwickelte. Unglücklicherweise war Warren seiner Zeit viel zu weit voraus; obwohl

sein 'Afro'-Stil bei schwarzen Amerikanern großen Anklang fand, war dies bei den Westafrikanern nicht der Fall. Gleichzeitig mit dem Aufschwung des Afro-Beat kam es zu einer Wiederbelebung und Erstarbung der Musik der Gitarrenbands. In Ghana erwacht derzeit ein ungeheuer starkes Interesse an den akan- und gasprachigen Highlife-Bands; in Nigeria haben sich eine modernisierte Form der jùjú-Musik und Victor Uwaifos charakteristischer Benin-Stil des Highlife entwickelt, und in Sierra Leone spielt die Gruppe 'Milo Jazz' eine modernere Version der mehr folkloristischen, einheimischen Abart der Meringue-Musik."

Christopher Waterman verdanken wir wesentliche Einblicke in Beschaffenheit und Funktion der jùjú-Musik der Yoruba in Nigeria, die 1932 als "lokale Variante des pan-anglophonen westafrikanischen städtischen Palmwein-Musikstilclusters in der nigerianischen Kolonialhauptstadt Lagos" entstand, wie Waterman es ausdrückte (1991, S. 110):

"Im wesentlichen war die frühe jùjú-Aufführungspraxis eine Weiterentwicklung stilistischer Merkmale von Yoruba-Palmwein-Gitarrenstilen der 20er Jahre. Obwohl Palmwein- oder native blues-Ensembles nach Größe und Zusammensetzung variierten, waren sie in der Regel um eine Gitarre oder ein anderes westliches Saiteninstrument angeordnet, das die Rolle des traditionellen Lamellophons àgídígbo oder des gezupften Idiochords móló übernahm. Innerhalb des Palmweinstils verschmolz der angebliche Schöpfer von jùjú, ein Musiker mit Namen Tunde King ('T.K.'), Elemente des afrikanisierten christlichen Kirchengesangs mit Yoruba ijínlèe (wörtlich 'tiefer', d.h. traditioneller) verbaler und musikalischer Aufführung. Obwohl andere Musiker in Lagos bereits ähnliche Musik spielten, war King, wie es ein Zeitgenosse ausdrückte, 'der erste, der es herausbrachte'."

Die frühen jùjú-Gruppen bestanden aus 3-4 Musikern, einem Leader, der Banjo spielte und sang, einem Tamburin-Spieler, einem Musiker, der die traditionelle Kürbissassel sèkèrè spielte und eventuell noch einem weiteren Sänger. Von Tunde King ist

bekannt, daß er das Tamburin in der Lagos-Filiale der Heilsarmee gekauft hat. Typisch waren die Ruf-Antwort-Strukturen. Die ersten Plattenaufnahmen mit Tunde King wurden 1936 von Parlophone gemacht.

Die moderne jùjú-Musik, wie sie von King Sunny Ade oder Chief Commander Ebenezer Obey aufgeführt wird, zeigt zwar nach Waterman Effekte der Akkulturation und Modernisierung, vor allem was Instrumentarium und Arrangement betrifft, bleibt jedoch sehr stark traditionellen Wertvorstellungen der Yoruba-Kultur verhaftet. Einmal ist die dündún-Sprechtrummel in das Ensemble integriert, zum anderen ist die durch den Preisgesang gegebene soziale Funktion erhalten geblieben (vgl. Waterman, 1982). Der Preisgesang spielt bekanntlich auch in der traditionellen Musik der Yoruba eine äußerst wichtige Rolle als soziales Regulativ oder Ventil. Die moderne jùjú-Musik besteht aus E-Gitarren, E-Baß, eventuell auch E-Piano, Congas, Maracas, Claves, Bongos sowie traditionellen Instrumenten wie die Sprechtrummeln der Dündún-Familie und die Rassel Sèkèrè. Die musikalischen Elemente faßt Waterman (1982, S. 60) folgendermaßen zusammen:

"1) predominantly binary structure; 2) alternation of sung sections with sections of percussion or guitar solo; 3) call-and-response, leader-and-chorus singing; 4) predominance of diatonic melodic material, with frequent use of the flatted third and seventh degree; 5) frequent alternation between duple and triple rhythms in the sung melody; 6) hierarchically arranged guitar accompaniment, involving both strumming and interlocking single-string patterns; 7) alternation between two tonal centers, generally I and V; 8) harmonization of melodic lines in thirds and sixths; 9) the importance of linguistic factors (such as the Yoruba tonemic system) in the formation of melodic and rhythmic patterns; and 10) the clear differentiation and layering of instrumental timbres, creating a dense polyrhythmic texture. A number of these traits are characteristic of West African music, both traditional and westernized".

Auch in anderen Ländern ist die moderne Entwicklung nicht stehengeblieben. Viel zu wenig Beachtung fand bisher der sudanesischer Weg, der von mir unter dem Titel "Sudan City Music" in dem genannten Sammelband (1991) vorgestellt wurde. Auch hier sind die traditionellen Wurzeln, vor allem der sudanarabischen Musik, unüberhörbar. Die Synthese mit dem Modernen begann in den 20er und vor allem 30er Jahren. Die Einflüsse kamen besonders von der ägyptischen städtischen Musikszene. In Kairo lernten sudanesischer Musiker die dort gebräuchlichen Instrumente kennen, so z.B. die arabische Laute, Violine, das Akkordeon, Tabla oder Darabukka und die Schellentrommel Riqq. Als erstes ersetzte man die in der traditionellen nordsudanesischen Musik bis heute gespielte Leier durch die arabische Laute.

Die weitere Entwicklung ist ohne das starke Aufblühen der Schallplattenproduktion in Kairo und die Einrichtung von Radio Omdurman im Jahre 1940 nicht denkbar. Dort etablierte sich eine beliebte Sendereihe, die von dem Rundfunkmoderator folgendermaßen eröffnet wurde: "Nun laßt uns mal den Koffer öffnen und hören, was ich heute an Schallplatten mitgebracht habe." Daher bezeichnete man diese Musik auch als "Hagieba-Lieder" (Hagieba = arab. Koffer). Vor allem seit den 50er Jahren setzte eine weitgehende Modernisierung der Instrumentalbesetzungen ein. Hierzu gehören E-Gitarren, E-Bass, E-Orgeln, Synthesizer, die Palette der Saxophone und bei den Perkussionsinstrumenten Anleihen bei der lateinamerikanischen Tanzmusik wie zum Beispiel Bongos. Heute so bekannte Sänger wie Abdel Aziz El Mubarak und Abdel Gadir Salim sowie die meisten Ensemblemitglieder haben ihr Studium am Khartoumer Konservatorium absolviert. Bei den Konzerttourneen dieser Sänger nach England und Deutschland 1986 bestand das begleitende Ensemble aus vier Violinen, Akkordeon, E-Bass, Bongos und Tabla. Die Sänger spielten außerdem Laute. Es fällt auf, daß funktionsharmonische Akkordfolgen dieser Musik wesensfremd sind. Es herrscht vielmehr eine modern frisierte Heterophonie vor,

ein Prinzip aus dem Bereich der arabischen Musik. Auch der E-Bass läuft überwiegend heterophon mit der Hauptmelodie mit.

Zum Schluß möchte ich noch eine ganz andere Entwicklung erwähnen, die in einigen Ländern, zum Beispiel im Senegal, anzutreffen ist: die Übernahme westlicher klassischer Musik oder Popmusik auf traditionelle Instrumente. Ein beliebtes Instrument ist hierbei die Kora, die traditionelle Stegharfe der Malinke.

Es ist schwer vorhersehbar, wie sich der Facettenreichtum dieser unterschiedlichen Tendenzen in Afrika weiterentwickeln wird. Da es sich um Musik handelt, die stark von ökonomischen Faktoren abhängt, sehen die Prognosen zur Zeit nicht sehr rosig aus; denn die Lebensbedingungen in den afrikanischen Städten verschlechtern sich zusehends. Die Musikszene hat sich zum Teil schon ins Exil verlagert, vor allem nach Paris und London, wo auch die wichtigsten Musikproduktionen stattfinden. Andererseits hat die populäre Musik auch außerhalb der afrikanischen Community immer mehr Anhänger gewonnen, so daß damit der Umsatz an Tonträgern mit dieser Musik ständig gestiegen ist, was eine solide Grundlage für die Zukunft dieser Musik sein könnte.

Literaturhinweise

Urban Bareis: Formen neo-traditioneller Musik in Kpando, Ghana.
In: V. Erlmann (Hrsg.), Populäre Musik in Afrika, S. 59 - 108.

John Collins: Die populäre Musik in Westafrika nach dem Zweiten Weltkrieg.
In: V. Erlmann (Hrsg.), Populäre Musik in Afrika, S. 15 - 31.

Veit Erlmann (Hrsg.): Populäre Musik in Afrika.
Berlin (Museum für Völkerkunde, Abt. Musikethnologie) 1991.

Gerhard Kubik: The Kachamba Brothers' Band.
A Study of Neo-Traditional Music in Malawi.
Lusaka (Zambian Papers no. 9), 1974.

- Malawian Music - A Framework for Analysis.
Zomba (University of Malawi) 1987.

- Muxima Ngola - Veränderungen und Strömungen in den Musikulturen Angolas im 20. Jahrhundert.
In: V. Erlmann (Hrsg.), Populäre Musik in Afrika, S. 201 - 271.

Artur Simon: Afrikanische und indonesische Musik zwischen Tradition und Pop.
In: Zur Tradition, Rezeption und Produktion von populärer Musik, hrsg. v. H. Rösing, Hamburg (ASPM) 1987, S. 5 - 14.

- Sudan City Music.
In: V. Erlmann (Hrsg.), Populäre Musik in Afrika, S. 165 - 180.

Christopher Waterman: "I'm a Leader, Not a Boss": Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria.
In: Ethnomusicology 26, 1 (1982), S. 59 - 71.

- Frühe Jùjú-Musik und afrikanische soziale Identität im kolonialen Lagos, Nigeria.
In: V. Erlmann (Hrsg.), Populäre Musik in Afrika, S. 109 - 134.

