

Godba v Afriki¹

V tem poglavju si bomo ogledali nekaj osnovnih značilnosti afriške godbe. Opirali se bomo na delo nekaj preučevalcev, ki so uspeli strniti svoje bogate izkušnje v kratkih povzetkih. Pri ponazoritvah mi bo služilo boljše poznavanje bobnanja pri Dagombih in Evejcih, čeprav bi zlahka izbral tudi za bralce dostopnejše primere iz raznovrstnih zbirk posnetkov in raziskovalskih virov.²

Afriške glasbe ne moremo ločiti od njenega družbenega konteksta. To je sociološko izhodišče pri obravnavi raznolikosti kultur in glasbenih situacij. Pojem ritma je osnova, da na glasbeni ravni prepoznamo splošne značilnosti afriških glasbenih tradicij, ki se med seboj razlikujejo po glasbilih, tonalni organizaciji in vokalnih slogih. Čeprav ritmični sistemi, ki jih uporabljajo afriška ljudstva, niso enaki (so si pa pogosto presenetljivo podobni), so vsi



154 - Delavnica bobnov

kompleksni. Večja kompleksnost zahodnoafriških ritmičnih sistemov bo naše temeljno analitično orodje. Senghor pravi, da je ritem osnova za vse afriške umetnosti. A. M. Jones piše: "Ritem je za Afričana to, kar je harmonija za Evropejce. Za Afričana je kompleksno prepletanje ritmičnih vzorcev največje estetsko zadovoljstvo."³

Preden pojasnimo, kakšen je kompleksen afriški ritem, si oglejmo organizacijska načela naše lastne glasbe. V splošnem je zahodna glasba osnovana na harmonskih možnostih tonov. Glasba se giblje z akordi in melodijami v izdelanem sistemu intonacij natančnih intervalov. Ritem je predvsem časovno trajanje, ki opredeljuje vsak naslednji korak. Sočasno zvenenje tonov proizvaja harmonijo, njihovo sosledje proizvaja melodijo. Največ štejeta harmonija in melodija. Našo glasbo si lahko vizualno predstavljamo, če jo zapišemo v standardnem sistemu simbolov glasbene notacije. Navpično razmeščene note na notnem črtovju predstavljajo višino tona, različne vrste not označujejo trajanje. Drugi simboli lahko nakazujejo naglas, naraščajočo ali pojemajočo jakost, instrumentalne tehnike ali tempo, relativno hitrost glasbe. Takt označuje meter, osnovno časovno mero, ki jo ločujemo s taktnicami na notnem črtovju. Po priljubljenem glasbenem slovarju so v "3/4 metru (ali 3/4 taktu) osnovne dobe predstavljene kot četrтинke (v imenovalcu) in v vsakem taktu so tri (v števcu). Poudarjena je prva doba."⁴ Za metrično natančnost se včasih zanašamo na metronom, mehansko ali električno pripravo, s katero lahko naravnamo časovni interval med dvema osnovnima dobama. Zahodno glasbo tako zapisujemo kot Beethovno klavirsko sonatino:⁵

¹ Besedilo je prevod osrednjega dela drugega poglavja iz klasičnega dela sodobne etnomuzikologije Afrike, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1981.

² O evejski glasbi so napisali številne razprave, zato upam, da se moj oris uvršča v neko kontinuiteto in da se bralec ne bo soočil s povsem novimi pojmi. Tisti, ki poznajo etnomuzikološko literaturo o glasbi Evejecev, bodo lažje presojali o najpomembnejših vprašanjih. Obenem sem poskušal v knjigo uvrstiti čim več gradiva o izjemno bogati glasbeni dediščini Dagombov. Moje praktične izkušnje niso omejene na evejsko in dagombsko kulturo. Zaradi dostopnosti raznovrstnih pisnih in posnetih virov bi lahko vsakič postregel z drugačnimi primeri, lahko bi navajal značilne pesne ritme iz drugih kultur ali pa različne oblike ritmov, kot sta *rumba* ali *highlife*. Za izhodišče bi torej lahko izbral katerikoli ritem in ga uporabil v razpravi. Bralcem predlagam, naj to storijo s svojimi najljubšimi slogi. Kljub vsemu menim, da lahko takšno posploševanje povzroči zmedo in celo zavaja. Čeprav se sklicujem na primere iz različnih kultur in glasbenih vrst, menim, da je boljša poglobljena predstavitev dveh kulturnih slogov. Godba in kultura Evejecev in Dagombov sta različni, a med seboj sta tudi primerljivi. Že sama možnost razpravljanja o obeh godbah je pomembna. V prvem poglavju sem trdil, da s primerjavo med podobnima glasbenima slogoma in načini participacije, ki jih posredujeta, lahko spoznamo nekaj splošnih značilnosti afriških družb. Oporne točke v besedilu, ne pa tudi v opombah, ki so namenjene bralcem pri poslušanju afriške glasbe, so v kurzivi. Besede v narekovajih uporabljam v ironičnem ali omejenem pomenu. Prizadeval sem si, da bi bila splošna razprava čim bolj pregledna. Temu je podrejena tudi terminologija. Pomen večine ključnih pojmov se bo razkrival sproti. Besede z več pomeni, kakršna je *beat*, sem dal v narekovaj, da bi opredelil njihov pomen v afriški glasbi (*beat* lahko pomeni udarec, udarjanje po bobnu, je naš pojem za meter ali tempo skladbe, kot afriški pojem označuje posebna razmerja med križnimi ritmi v skladbi). Podobno je z besedo *slog* (*style*). V naši rabi opisuje tradicijo ali način izvedbe (*performance*), v afriški določeno ritmično variacijo ali frazo.

Sklenil sem, da bo osrednji lik v knjigi Ibrahim Abdulai. K temu je pripomoglo njegovo zaupno in živahno poučevanje. Ne dvomim, da bi večina bralcev rada spoznala takšno osebnost in občutila afriški glasbeni kontekst, ki ga ponazarja afriški glasbeni mojster kot prouitež moji vlogi v opisih in anekdotičnih prikazih v knjigi. Upam, da moji pogledi na komentarje Ibrahima Abdulajja ne bodo preveč kulturno omejeni. K navedenim razlogom za takšno obravnavo moram dodati, da Ibrahima cenim kot uglednega učitelja, kajti njegov status je primerljiv z vlogami zahodnih univerzitetnih profesorjev. Je mojster glasbenih slogov številnih podsaharskih kultur. Obvlada ples ljudstva Basari, Mosi, Kotokoli, Hausa, Gondza, Gurunsi, Mamprusi, Konkomba, Joruba in drugih. To znanje je le en vidik njegovega poklica. Pogosto zabava člane teh kulturnih skupin z njihovo glasbo in jih seznanja z njeno družbeno funkcijo. Med potovanji obširno raziskuje, opazuje in proučuje druge glasbene sloge. Številne komade je celo posnel na kupljeni kasetnik, s katerim si pomaga pri poglobljanju in uživanju v pridobljenem znanju. Podobno velja za Gideona. Tisti, ki so se srečali z afriškimi glasbeniki, bodo prepoznali njihovo popolno predanost umetnosti, odprto kritično razmišljanje in pripravljenost na učenje novih glasbenih slogov. Imel sem srečo, da med pisanjem o povezavah med afriško glasbo in kulturo bralcem lahko predstavim portret osebe, ki svoje življenje združuje z umetnostjo.

³ Jones, *African Rhythm*, 1954, str. 26

⁴ Willi Apel in Ralph T. Daniel, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, 1961, str. 176.

⁵ Ludwig van Beethoven, *Klavirska sonatina v G-duru*.

Moderato (♩ = 60)

etc.

Oba dela sta v istem metru in dober glasbenik takoj odigra skladbo s primerno hitrostjo. (Svoj metronom nastavi na 60.) Če ne bi imel klavirja, bi si melodijo zamislil na pravi višini tona.

Ritem "delimo". Ko z nogo pritrkavamo ali ploskamo v taktu, glasbo delimo na zlahka razumljive časovne enote in nakazujemo, kdaj bo sledila naslednja nota ali akord. Zahodni ritem označuje takt v enakomernem tempu s periodičnim ponavljanjem poudarjene dobe, največkrat z naglašeno dobo na vsake dve, tri ali štiri dobe. Ritem med seboj povezuje različne note. Pravimo, da ima skladba določen ritem. Med štetjem dob bomo najprej opazili, da večina glasbil sočasno igra po notah. V notnem nizu, ki tvori frazo ali melodijo, se vse začne, ko štejemo "ena". Zaradi enotnega štetja zahodnih glasbenikov od začetka skladbe lahko dirigent s taktirko usklajuje igro več kot sto mož in žena v orkestru.⁶ Ritmu sledimo. V dobršni meri ga določa melodija ali celo je melodijski vidik. Naš odnos do ritma je očitno v večini popularnih in ljudskih godb, toda nič manj v fugi, v kateri lahko melodija steče na različnih mestih. Pomembno je, da ga enakomerno štejemo in poudarjamo. Za prestavljanje "normalnih" naglasov, ki proizvajajo neenakomeren ali neurejen ritem, smo iznašli posebno besedo "sinkopiranje". To je očitno tudi pri skladateljih zahodne klasične tradicije, ki so uporabljali kompleksne ritme, denimo pri Beethovnu in Brahmsu ali pri skladateljih dvajsetega stoletja, na katere so vplivali afriški glasbeni idiomi, denimo pri Stravinskem.⁷

V primerjavi s harmonijo in melodijo je ritem v zahodni glasbi manj izrazit in zapleten. Lép se nam zdi zvočni tok niza akordov ali tonov. V afriški glasbi je ta senzibilnost skorajda povsem obrnjena. Afriške melodije so dovolj čiste, čeprav je za naše uho afriško dožemanje tonalnih razmerij včasih nenavadno. Toda pomembnejše je, da se v afriški glasbi vedno odvijata vsaj dva ritma. Mislimo, da so njeni ritmi zapleteni, ker preprosto ne vemo, kaj je "ritem" skladbe. Zdi se, da ni poenotenega ali poudarjenega ritma (*main beat*). V zadregi smo, če ni izrazite-

⁶ Jones, *Studies in African Music*, 1959, Vol. 1, str. 193. Še velja znana opazka Williama Steinberga, da "veliki dirigenti ne plešejo".

⁷ Hal Neely, nekdanji predsednik King Records, ene najpomembnejših afroameriških založb v zadnjih dvajsetih letih, mi je povedal, da je Stravinski na novinarjevo vprašanje o najljubših skladateljih odgovoril: "Trije B-ji." B-ji Stravinskega so bili Bach, Beethoven in Brown - James Brown. Po Neelyju naj bi Stravinski trdil, da bi morali Browna ceniti kot enega največjih skladateljev vseh časov, saj piše pravo ameriško glasbo in predstavlja ameriško dediščino.



155 - Dagombški dundun

ga osnovnega metra, saj ne razumemo, kako glasbeniki sploh igrajo skupaj. Še huje, sprašujemo se, kako lahko kdo sploh igra. Najraje se površno izmažemo in udarjanje opisujemo kot "fanatično"⁸ ali pa se sklicujemo na "ritmičen genij" afriških ljudstev. Takšni komentarji ničesar ne pojasnjujejo in kajpak niso točni. Opisujejo, kaj od afriške glasbe pričakujemo in kaj naj bi nam razkrila. Navajeni smo poslušati s taktom urejen niz tonov. Od glasbenika, ki "ne drži takta" ali "greši pri naglasih", ne pričakujemo nobenih odmikov. Ob godbi afriškega bobnarskega ansambla so tudi najboljši zahodni glasbeniki v zadregi.

Preden se posvetimo razlikam v ritmični senzibilnosti, bom zaradi nazornosti opisal glasbila Evejcev in Dagombov. Na evejske sodaste bobne z rdečimi, modrimi in zelenimi ali zelenimi in belimi progami igrajo z ravnimi palicami.⁹ Opna iz močne kože male grmičarske antilope je prišita okrog oboda in je z zankami napeta na prirezane zatiče, ki so zabiti v izvrzane bočne luknje. Evejski boben lahko uglaste višje, če zatiče bolj zabijete, ali nižje, če ob udarcih z dlanjo po opni popustijo. Zaradi boljšega odmeva Evejci bobne obrnejo na glavo in vanje za nekaj minut nalijejo vodo, da navlažijo opno. Pustijo, da se les "napije" in zapre razpoke. Ob različnih vrstah plesa igrajo na različne bobne. Evejski bobnar običajno sedi za bobnom. Toda največji med bobni, *atsimevu*, je visok do metra in pol. Zato je pod kotom oprt na stojalo in bobnar ob njem stoji. *Atsimevu* in *sogo*, drug velik okrogel boben, ki sedi na tleh, sta "vodilna bobna". Njuni ritemski vzorci izstopajo po barvi, glasu in kompleksnosti. Na vodilne bobne običajno igrajo z obema rokama ali z eno roko in palico. Med temi sta vitek višje uglašeni *kagan* in malo večji nižje uglašeni *kidi*. Omenimo še dva manjša globoko doneča bobna, *totogi* in *kroboto*. Na bobnih Evejci izvajajo nekaj vrst udarcev. Po opni lahko udarijo prosto, da palica odskoči. Udarec je odmeven in močno poudarjen. Druge note igrajo s pritiskom palice ob opno. Zven je za nekaj intervalov višji in zadušen. Ob bobnih igrajo še na zvarjeni dvojni zvonec *gankogui* in na ropotuljo *ašatse*, z bisernato mrežo pokrit kalabaš z ostrim, visokim zvenom. Oba vzdržujeta stalen ritem. Za Evejce so njihovi bobni družina. Zvonec je srčni utrip, ki skrbi za red. *Kagan* je mlajši brat. *Kidi* je mati. *Sogo* je starejši brat. Če igrajo na *kroboto* in *totogi*, sta brata dvojčka. Vodilni boben *atsimevu* je oče, ki je tradicionalno glavni.

Dagombi največ igrajo na boben, ki ga v zahodni Afriki imenujejo "dondon". Je stikalni boben v obliki peščene ure z dvema opnama. Opni sta izsušeni kot pergament. Prišiti sta na

⁸ Žalostno, toda resnično, v Apel in Daniel, 1961, str. 320.

⁹ Podroben opis in slike evejskih bobnov lahko najdemo v Jones, *Studies in African Music*, ali v S. Kobla Ladzekpo in Hewit Pantaleoni, 1970, "Takada Drumming", *African Music* 4, no. 4, str. 6-31.

¹⁰ Dagombi način igranja na dondon, ki ga imenujejo *lunga*, ni univerzalen. Pri Jorubih boben visi ob kolku in bobnarji s prosto roko bobnajo po opni ali pa zategujejo njegove strune. Glej slike v Anthony King, *Yoruba Sacred Music from Ekiti*, Ibadan, Nigeria: Ibadan University Press, 1961. Ašanti bobna ne obešajo prek rame, marveč ga oklenejo z roko in na strune pritiskajo s kocolcem in laktjo. Glej slike v J. H. Kwabena Nketia, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, London: University of Ghana and Thomas Nelson and Sons, 1963, še posebej slike 6 in 23. Lepe fotografije *dondonov* in *gongonov* različnih kultur so v Francis Bebey, *African Music: A People's Art*, prevod Josephine Bennet, New York: Lawrence Hill, 1975. Dobro narejeni dagombi *dondoni* so iz trdnega lesa. Ko sem bil v Tamale, so ljudje prihajali od daleč, celo iz obalnega mesta Ada, in jih kupovali pri Ibrahimu Abdulaju. Kot polje-delec in bobnar je dodatno zaslužil z dodelavo grobo obdelanih bobnov, ki so mu jih pošiljali iz vasi.

¹¹ Natančna notacija, ki bi upoštevala premikajoče se taktove načine, kar počne Jones, bi glasbo bolj zapletla, kot je v resnici. Glej Jones, str. 57, glej tudi Gerhard Kubik, 1962, "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music", *African Music* 3, no. 1, str. 33-42. Moje notacije so shematske in kot take zgolj pojasnjujejo besedilo.

obroč iz upognjenega trsja in povezani z usnjenimi vrvicami. Dagomba boben položi pod laketa in ga podloži z ruto ali kosom obleke, ki je obešena čez rame. Boben objame z roko in s palcem zajame nekaj vrvic. Ko zapestje zasuka navzven, s podlaktjo stisne vrvico in s tem uravnava višino nota, ki jih izvablja.¹⁰ Dagombi igrajo tudi na velik tom tom. Čez zgornji del obeh krožnih open je napeta struna iz kože. Opni sta prek bobna napeti z vravnimi zankami, ki so zvezane s čvrstimi vrvmi iz kravjega usnja. Pred uporabo okrog njih zadrignejo usnjene jermene, da je opna čim bolj napeta. Boben "gongon", kot ga imenujejo, je obešen čez ramo in



156 - Ewejski bobnarji

bobnar se med igranjem lahko sprehaja ali pleše. Njegova roka počiva na njem, tako da z dlanjo sega čez rob bobna. Prsti se rahlo dotikajo opne. Na gongon in dondon tolčejo s posebno ukrivljeno palico z zvončasto bučko na koncu. Bobnar drži palico v dlani in po bobnu udarja iz zapestja. Udarce duši z rahlim obratom palice, tako da se rob bučke "ustavi" ob stiku z opno. Igralec gongona lahko z dlanjo ali s palico udarja po zgornjem robu opne in izvablja višji brneči zven ali pa s prsti pritiska opno in spreminja kvaliteto glavnih udarcev. Dagombski bobni "se bojijo" vode. Če se

koža opne zmoči, se uniči. Bobne pred igro pogosto ogrejejo na soncu.

Preden pregledamo nekaj ritmov, ki jih igrajo na teh bobnih, naj vnovič opozorim, da so notacije del širše razprave o afriški glasbi in družbenem življenju. Upam, da bodo pojasnile nekatere glasbene vidike. So le grobe skice glasbene strukture. Lahko bi oblikoval notacijski sistem, ki bi natančneje predstavil zvoke afriškega glasbenega performansa, vendar pri pojasnjevanju razlik med zahodno in afriško glasbo raje izrabljam omejitve zahodnega notnega zapisa. Čeprav bodo zapisi za marsikoga bodisi preveč poenostavljeni bodisi pretežki, skušam bralca z vmesno potjo spodbuditi k podrobnejšemu ogledu, ki bo osnova za širšo razpravo.¹¹ V tem poglavju ne gre za predstavitev posebnosti ewejskega in dagombskega bobnanja, temveč za oris splošnih potez afriške glasbe. Začeli bomo z osrednjim vprašanjem: kakšna je glasba, ki temelji na mnogoterih ritmih? Kako se Afričani znajdejo pri muziciranju, kaj pri njem cenijo?

Najprej bomo pozornost namenili plesu *adzogbo* iz Republike Benin, ki so ga ob različnih priložnostih izvajale številne skupine v Akri. Je ples ljudstva Fon, katerega kultura in glasba sta podobni ewejski. Bobnanja me je poučeval znameniti ewejski bobnar in velik poznavalec glasbe več afriških kultur, Freeman Donkor. Čeprav plesa v Beninu nisem videl, pa to, kar sem slišal in se naučil v Akri, lepo ponazarja polimeter ali *mnogoteri meter*, sočasno rabo različnih metrov. Muzikologi afriško glasbo pogosto označujejo kot *polimetrično*. V nasprotju z zahodno glasbo je ne moremo zapisati, ne da bi različnim glasbilom v ansamblu pripisali različne metre. Pogled na notni zapis razkriva, da glasbeniki ne vstopajo s štetjem poudarjene dobe, marveč vstopajo v razmerju do drugih glasbil. Ogledali si bomo zgolj igro zvonca, *kagana* in *kidi*, in se ne bomo posvetili zapleteni igri vodilnega bobna, možnostim variacij in improvizacije. V

uvodnem delu *kadodo* plesa *adzogbo* zvonec vseskozi igra preprost ritem. Ravno tako *kidi*, ki tri udarce odigra prosto, tako da se palica odbije od opne, tri pa zadušeno s pritiskom palice ob opno. (Odebeljene note v zapisu ponazarjajo proste udarce.) *Kagan* se v improvizaciji oddaljuje od osnovnega ritma, ki se pogovarja s *kidi* ali se mu približuje. Vstavljanje taktnic ali zaznamkov taktovih načinov bi bilo očitno povsem arbitrarno. Če bi postavljali taktnice na začetke različnih fraz, bi zmedeno iskali naglašeno dobo. (Označil sem jo z X.)

Adzogbo (Kadodo section)

The musical score for Adzogbo (Kadodo section) consists of three staves. The top staff is labeled 'Bell' and contains a sequence of eighth notes with 'x' marks above the first, third, and fifth notes, and 'etc.' at the end. The middle staff is labeled 'Kagan' and shows a sequence of eighth notes with '7' marks below the first, third, and fifth notes, and '7' marks below the eighth notes of each group. The bottom staff is labeled 'Kidi' and shows a sequence of eighth notes with '7' marks below the first, third, and fifth notes, and '7' marks below the eighth notes of each group.

S kombiniranjem posamičnih preprostih ritmov se njihova razmerja precej zapletejo. Inštrumenti vstopajo samostojno. Zvonec svoje obrazce odigra trikrat (lahko bi jih zapisali v 4/4 taktu), medtem ko *kidi* svoje štirikrat (lahko bi jih zapisali v 6/8 taktu). V delu *kadodo* plesa *adzogbo* se *kidi* vedno odziva na zelo zamotane obrazce vodilnega bobna *atsimevu*, ki prav tako vstopa samostojno in različno dolgo frazira.

Drug lep primer je ples Dagombov *žem*. Je med najpomembnejšimi plesi, saj ga Dagombi igrajo ob ustoličenju ali pogrebu vrhovnega poglavarja. Ibrahim Abdulai mi je šele po štirih letih razgrnil njegov pomen in me med obrednimi obveznostmi, med njimi je bilo tudi žrtvovanje jagenjčka, na dolgo in široko poučeval o moralnosti in primernem življenju. Pri zemu vodilni *dondon* in poljubno število spremljevalnih *dondonov* igrajo dva neodvisna ritma, ki se natančno prepletata ter ustvarjata napeto in mikavno kombinacijo. Tudi tu posamičnih ritmov ne moremo igrati s štetjem v enem samem metru. Ritma nikdar ne sovpadeta. Vodilni *dondon* vzbuja občutek 3/4 takta, medtem ko spremljevalni igrajo "na štiri".

Zhem (dondon parts)

The musical score for Zhem (dondon parts) consists of two staves. The top staff is labeled 'Lead dondon' and contains a sequence of eighth notes with 'etc.' at the end. The bottom staff is labeled 'Supporting dondons' and shows a sequence of eighth notes with '7' marks below the first, third, and fifth notes, and '7' marks below the eighth notes of each group.

Nasprotujoče si ritemske obrazce in naglase v tovrstni godbi imenujemo križni ritmi (*cross-rhythms*). Raznolike ritme vzpostavljajo zapletena in spremenljiva razmerja, podobno kot v zahodni glasbi toni gradijo harmonijo. Zdi se, da v polimetrični glasbi različni ritmi tekmujejo za našo pozornost. Komaj enega razberemo, nam že začne uhajati in zaslišimo drugega. V plesih, kot sta *adzogbo* in *žem*, ne moremo določiti stalnega pulziranja. Prevladuje občutek, da je zahodno umevanje poudarjene dobe ali utripa zašlo. Zahodnjak, ki ni sposoben slediti ritmičnim zapletom in vztraja pri svojih poslušalskih navadah, se bo izgubil. S. D. Cudjoe je takole strnil svoje prve vtise o afriški godbi: "Evejski bobnarski mojstri tako spretno izkoriščajo nenehne oblikovne spremembe, da si lahko zamislimo premično taktnico, ki v trenutkih navdiha krči ali širi taktov način."¹² Pravzaprav drži nasprotno. Če skušamo godbo urediti z zahodnim pojmovanjem takta in taktovih načinov, postane mnogo bolj zapletena, kakor je v resnici. *Adzogbo* in *žem* ponazarjata polimeter: posamični ritmi so preprosti, način njihovega kombiniranja pa Zahodnjaka zmede. Ne glede na naše predstave so ritmi v večini afriških godb dvodelni ali tridelni (denimo 4/4 ali 12/8) in ne 7/4 ali 5/4, kot si mnogi umišljajo.¹³ Ob godbi v 7/4 taktu bi težko zaplesali.

Afričani, ki znajo igrati in plesati *adzogbo* in *žem*, se zmedi ognejo tako, da se vsak osredotoči na igranje svojega inštrumentalnega dela. Bobnar na *kidi* v *adzogbu* ne poskuša šteti štiriindvajset dob, kolikor bi jih potreboval v ciklusu, da se ujame z zvoncem. Raje šteje tri ali šest udarcev. Če se šele začenjate učiti bobnanja, vam svetujejo, da se povsem osredotočite na svojo igro, saj bi se zaradi pozornega poslušanja drugih zmedli in izgubili. Raba "nestanovitnih",¹⁴ neodvisnih vstopov v križno-ritemska glasbena razmerja kaže na značilnost afriške godbe, ki jo je Robert F. Thompson poimenoval "razločeno igranje" (*apart-playing*),¹⁵ ločenost delov. Vsak glasbenik prispeva svoj del v celotno polimetrično zgradbo in dva nikdar ne igrata enako, razen če ne igrata na istovrstna bobna. Če bi bobnarji igrali unisono, potem očitno ne bi bilo polimetra.

Polimeter in razločeno igranje sta komplementarna pojma. Z njima opisujemo glasbo, ki je ritmično kompleksna. Kot je poudaril A. M. Jones, oba pojma kažeta, da je vodilni princip v afriški godbi trk in nasprotje ritmov.¹⁶ Kljub vsemu godbe ne bi mogel nihče igrati, če ne bi bil prisoten vsaj nekakšen urejevalni ritem (*beat*), in upravičeno se lahko vprašamo, kaj se z njim dogaja, ali bolje, kje je naglašena doba (*main beat*). Odgovor je v popolnem nasprotju z našo glasbo: najmanj jo slišimo tam, kjer bi jo hoteli označiti. Recite Zahodnjaku, naj zatleska s prsti ob kateremkoli afriškem komadu, in poudaril bo prvo in morda tretjo dobo, kar je tendenca v naši glasbi. Toda v jazzovskem klubu ljudje potleskavajo in bobnar krcne svojo činelo na drugi in četrti dobi. Kaže, da glasbeniki nočejo igrati not na prvi dobi. Če prosite Zahodnjaka ali Afričana, naj v skladbi v 3/4 ali 4/4 taktu vneseta drug ritem, se odzoveta različno:

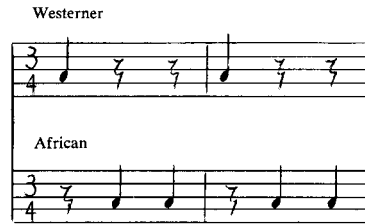
¹² S. D. Cudjoe, "The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa", 1953, *Phylon* 14, str. 286.

¹³ Herskovits, *Dahomey*, 2, str. 317.

¹⁴ Jones, "African Rhythm", str. 41.

¹⁵ R. F. Thompson, "An Aesthetic of the Cool: West African Dance", *African Forum* 2, no. 2 (jesen 1966), str. 93-94.

¹⁶ Jones, "African Rhythm", str. 27.



V večini afriških glasbenih idiomov naglašajo note na mestu, ki ga imenujemo “*off-beat*”. Neke noči sem šel v Bavkuju mimo hiše, kjer so otroci poskušali plesati na glasbo s prenosnega fonografa. Najmlajša med njimi je z nerodnima ročicama komajda znala ploskati, toda ploskala je na drugi in četrti dobi.

Razmerje med “*naglašeno dobo*” (*main beat*) in “*premeščenim naglasom*” (*off-beat*) bomo pojasnili z notnim zapisom osnovnega bobnanja pri spektakularnem evejskem plesu *agbekor*, ki ga največ igrajo ob jugovzhodni ganski obali, predvsem v mestih Anjako, Afiadenjigba, Aflao in Kedzi. *Agbekor* igrajo v počasnih in hitrih različicah. Klubi, ki so jih ustanovili z namenom, da ga ohranjajo pri življenju, med izvajanjem prehajajo iz ene različice v drugo. Če opustimo igrani del vodilnega bobna in zadušene udarce, dobimo poenostavljeno podobo počasne oblike *agbekorja*, ki jo lahko zapišemo v 12/8 taktu. Štirje udarci v obrazcu ropotulje so ritmična osnova za pevce in gledalce, ki ploskajo. Igranje vodilnega bobna in osnovni koraki plesalcev ravno tako sledijo temu enakomernemu ritmu. Toda če pogledamo zapis, opazimo, da nobeden izmed bobnov prosto ne udarja na prvi in tretji dobi ropotulje in da le zadnji

¹⁷ Od leta 1928, ko je E. M. Hornbostel objavil prvi obširnejši članek o afriški glasbi, se preučevalci nenehno spopadajo s problemom *off-beata*. Hornbostel logično sklepa, da je udarjanje najpomembnejši dejavnik pri bobnanju. Tolkalski gib razdeli na dve fazi: napetost in popuščenje, dvig in spust. “Samo druga faza je akustično poudarjena (*stressed*), toda prva neslišna vsebuje motoričen naglas (*accent*), ki je napenjanje mišic. V tem je osnovna razlika med evropskim in afriškim dojemanjem ritma. Mi izhajamo iz poslušanja, oni iz gibanja. Mi dve fazi razdelimo s taktnico in razvijamo metrično enotnost, takt, z akustično poudarjeno časovno enoto, dobo. Pri njih začetek giba, arsis /*arsis*/ (Hornbostel misli na nenaglašene oz. na lahke dobe ritmične mere, nasprotno od teze ali naglašene dobe), sovpada z začetkom figure. Nenaglašenih dob (*up-beats*) ne poznajo. (”*African Negro Music*”, *Africa* 1, 1928, str. 53.) V tem odlomku in v teoriji premeščanja naglasov (*off-beat accents*) je Hornbostel sprožil vrsto vprašanj, ki so se pozneje v različnih preoblikah pojavljala v afriški muzikologiji. Vemo, da so nekatere njegove ideje osnovane in poglobljene, druge pa že kar čudaške. Pravzaprav trdi, da Afričani z gibanjem vzdržujejo “glavni ritem z enakomerno naglašanimi dobami” (*main beat*). Kot bomo videli, je zadel. Toda kar zadeva bobnanje, je Hornbostel, če je kdaj bobnal, verjetno udarjal z desetkilskim klavirji, in ne z lesenimi palčkami. Bobne uvrščamo med membranofone, saj zvok prihaja z membrane, ki je napeta prek odprtine bobna in ob udarcu zaniha. Očitno Hornbostel nikdar ni videl trampolina. Bobnar namreč udarec pogosto zaduši ali zaustavi s pritiskom palice ob opono, da ne odskoči. Pri takšnem udarcu krčevito stisne roko in zapetjuje, nikakor ju ne sprošča. Probleme v zvezi z notacijo, načini izvedbe in percepcije so za Hornbostelom obdelovali mnogi preučevalci. Več razlogov je za trditve, da je imel v zvezi z ritmom kot gibanjem prav in da je precej zmeden v obravnavi bobnanja. Čeprav zagovarjam pomen doživljanja glasbe v njenem kontekstu, nočem znižati pomena njegovega dela, ki je verjetno nastajalo ob poslušanju posnetkov. Nekdo je lahko dobesedno sredi godbe, pa je ne bo tako pretanjeno mislil kot Hornbostel v omenjenem članku. Lahko pa se iz tega česa naučimo. Zelo težko spoznamo, kako ljudje *proizvedejo* zvoke svoje godbe. Prizadevanja pri razlagi njihovih drž pri izvedbi mora dopolnjevati temeljita abstraktna refleksija, da se mangi ne spremenijo v papaje. (Glej John Blacking, 1995, “Some Notes on a Theory of Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel”, *African Music* 1, no. 2, str. 12-20.) Takšen je sadež abstraktne misli, ki izhaja iz domnevno opisnih pojmov, kot so gor in dol, napetost in sprostitve, dvig in spust. Iz izkušnje vem, da bobnanje bolje opisujejo besede, sorodne *obračanju* (*turning*). Drugi bobnarji bi razpravo dodobra zapletli z opisi, kako pri udarjanju z rokami krožijo s komolci ali kako mahajo s prsti, ko igrajo s palicami. Navsezadnje prevladuje vtis, da sta Hornbostel in Waterman največ črpala iz psiholoških razprav o ritmu, ki jih je zaznamoval spor med motoričnimi behavioristi in gestaltiki. Glej npr. R. H. Stetson, 1905, “A Motor Theory of Rhythm and Discrete Association” (2 dela), *Psychological Review* 12, tudi Charles S. Myers, 1905, “A Study of Rhythm in Primitive Music”, *British Journal of Psychology* 1.

¹⁸ Waterman, “*African Influence*”, str. 211.

¹⁹ Prav tam, str. 211-212.

v nizu udarcev *kidi* sovpada z drugo in četrto dobo ropotulje. Ritem, ki naj bi bil vodilni ritemski pulz glasbe, ni poudarjen.

Lahko ugotovimo, da se glasbeniki "igrajo z ritmom" ali da igrajo na "off-beat", toda šele sposobnost razbiranja osnovnega pulza omogoča, da glasbo lahko cenimo.¹⁷ Afriško glasbo začenjamo "razumeti" šele takrat, ko v naših mislih ali v telesih vzdržujemo ritem, ki je dodan slišanim. Poslušalec se med mnogoterimi ritmi znajde podobno kot glasbenik z razločeno igro. Posluša drug ritem, ki se prilega ritmom ansambla. Richard Waterman je pred petindvajsetimi leti v prelomnem članku o afriški glasbi uvedel pojem "metronomski občutek" (*metronomic sense*). Z njim je opisal za igro in poslušanje takšne ritmične glasbe nujno glasbeno senzibilnost, ki se ni razvila v evropski glasbi.

*"Poslušalčev (metronomski) občutek je zbujena navada pri dojemanju vsake glasbe, ki je strukturirana vzdolž enakomerno razvrščenih dob (beats). Poslušalec se odkrito ali bolj zadržano giba z utripanjem ritmičnega obrazca, četudi dobe niso dejansko izražene v melodijskih in perkusivnih tonih. To preprosto pomeni, da je afriška glasba, z nekaj izjemami, glasba za ples, čeprav je ta 'ples' lahko povsem mentalen."*¹⁸



157 - Dogonska bobnarja

Afričan zatrjuje, da razume določeno skladbo, če pozna z njo povezan ples. Potemtakem so plesalčeve noge, okrog katerih so pogosto ovešene ropotulje, del glasbe: če plesalec z ropotuljami pogreši, to slišimo. V afriški godbi za ritem skrbita tudi poslušalec in plesalec: poslušalec mora *dejavno* osmišljati glasbo. Sama glasba ni središče dogajanja, tako kot je na koncertu. Zato afriške godbe ne moremo preučevati zunaj njenega konteksta kot "glasbo": afriški orkester ni popoln, če na drugi strani ni sodelujočih.

Celoten bobnarski ansambel je spremljava, godba, ob kateri najdeš ritem.

V svojem članku Waterman govori o "subjektivnem ritmu" (*subjective beat*):

*"Afriški glasbenik izpopolnjuje svoje ritme, ko njegovi poslušalci priskrbijo osnovne ritme. V evropski tradiciji se povsem posvečajo njihovem konkretnemu izrazu, tako da je ritmična dovršenost največkrat omejena na ukras."*¹⁹

Glasbeniki med igranjem svoj *dodani* ritem vzdržujejo z urejenim telesnim gibanjem, ki ni podoben sunkovitim kretnjam rapsodičnih violinistov. Tisti, ki trdijo, da bobnarji med igranjem plešejo, imajo prav: z gibi bobnar drži ritem, da je njegovo bobnanje s premeščanjem naglasov (*off-beats*) bolj natančno. Bistveno je, da igra le del tega, kar sliši. Fantski bobnarski mojster Abraham Adzenjah, član plesnega ansambla ganske in wesleyanske univerze ter poznavalec številnih plemenskih slogov, pravi, da med svojimi improvizacijami vedno posluša ali si zamišlja "skriti ritem". V mnogih ansamblih je običajno eno glasbilo določeno za vzdrževan-

je enakomernega ritma. Vsi glasbeniki so odvisni od poslušanja regularnega ritma. Če prosite bobnarja na *kaganu*, naj vam razloži, kaj počne med *agbekorjem*, med dvema udarcema tleskne z jezikom, vodilni bobnar pa med igranjem zapletenih fraz odtleska ritemski obrazec zvonca. Ploskanje, ki tako pogosto spremlja afriško godbo, je udejanjeni “*metronomski občutek*”. Jones trdi, da ploskanje ni “*ritmičen razrez časa v evropskem pomenu, marveč je podtalno oskrbovanje svobodnih ritmov pesmi z metrično osnovo.*”²⁰

Glasbeniki torej držijo stalen ritem le, če zaznavajo ritemska razmerja, in ne, če sledijo poudarjenim dobam. Kot sem že omenil, pri učenju bobnanja skrbiš le za svoj ritem, drugače se izgubiš. Ampak še vedno slišiš druge. Šele ko bobnanje postaja samozavestnejše in, kot pravijo nekateri Afričani, “*boben sam tolče*”,²¹ zaslišite celotno glasbo. Čeprav so ritmi razločeni, je glasba enotna, ker se njeni ločeni deli spletajo s križanjem ritmov.²² Glasba vznikne le s prepletanjem ritmov in edini način, da jo pravilno zaslišimo, poiščemo njen ritmični pulz (*beat*), razvijemo in vadimo “*metronomski občutek*”, je, da *sočasno poslušamo vsaj dva ritma*. Za vajo poskusite poslušati čimveč sočasnih, a jasno ločenih ritmov, in presodite, koliko ritmov sploh slišite, če ste posebej pozorni le na enega samega.

Nekateri učitelji afriške glasbe učence odvrtačajo od potrkanja z ного, ker skušajo poiskati vodilni pulz, ki ukinja dejansko ritmično napetost in nasprotja v glasbi. Afriški poučevalci bobnanja se bojijo, da bodo učenci v glasbi ritem izpeljevali iz lastnih ritmičnih poudarkov namesto iz ritma, ki je nezveneče pulziranje. Hewitt Pantaleoni in Moses Serwadda, ki sta oblikovala sistem notnega zapisa za afriško bobnanje, trdita:

*“Afričan se celote nauči sočasno z deli. Zato ni nikdar odvisen od zahteve po ritmični natančnosti. Ne ‘iztiri’ ga, če zasliši napačno poudarjanje, marveč napaka pri drugem delu ansambla, ki se pripeti ob pravem času. Zahodnjak s pritrkavanjem noge ob tla dobi stalne poudarke, na katere bo obesil svoj del. Afričan z udarci noge oponaša gibe plesalcev ali kateregakoli dela skupine, ki ga hoče dodati k svojemu delu.”*²³

Ameriški tolkalec Russell Hartenberger mi je opisal večer v nekem baru v Bavkuju na severu Gane. Ob glasbi je z ного udarjal ob tla. Prisotni so se hahljali in kazali pod njegove podplate. Končno se mu je nekdo približal: “O, *plesati hočeš. Lepo.*”

Nezadostnost zahodnih naprežanj z notacijo in nebogljenost v participaciji odražata osnovno težavo: lahko izberemo katerikoli ritem, a še vedno ne moremo presoditi, ali je pravi. Gibka in dinamična razmerja med različnimi ritmi tenkočutnejšemu ušesu pomagajo pri razlikovanju enega ritma od drugega in resnično *en ritem opredeljuje drugega*. Samostojna bobnarska igra vzbuja vtis, da ritem nerodno vandra v brezsmiselnih naglasih. Šele drugi ritem osmišlja prvega. Vzemimo za zgled pogost ritem v Afriki, ki smo ga spoznali kot obrazec zvonca v *agbekorju*. Če ga “*prekrižamo*” na različne načine, ki sem jih spoznal v številnih plesih, lahko povsem spremenimo njegov značaj, načine našega poslušanja in morebitni ples. Različna stičišča, ki jih drugi ritmi delijo s prvim, spodbujajo različne naglase in nove možnosti kombinacij.

Slow Agbekor (supporting drums)

The image shows a musical score for six different instruments used in Slow Agbekor. Each instrument has a staff with a 12/8 time signature. The instruments and their rhythmic patterns are:

- Bell**: A series of eighth notes with a dotted quarter note.
- Rattle and handclaps**: A series of dotted quarter notes.
- Kagan**: A series of eighth notes with a dotted quarter note.
- Kidi**: A series of eighth notes with a dotted quarter note.
- Totogi**: A series of eighth notes with a dotted quarter note.
- Kroboto**: A series of eighth notes with a dotted quarter note.

Šele z vzpostavitvijo mnogoterih križnih ritmov, ki podlagajo skorajda vse afriške godbe, postane trdna osnova gibljiva. S prestavljanjem naglasov in poudarkov drugih obrazcev se stabilni ritmični obrazci razlomijo in na videz na novo razvrščajo. Podobna procesna razmerja lahko opazimo pri igri bobnov v *agbekorju* in v drugih skladbah, ki so osnovane na mnogoterih ritmihih. Kompozicijo glasbenega komada določa osnovna organizacija ritmov, kar Afričani imenujejo *beat*. Koherenca nasprotujočih ritmov izvira iz napetosti, ki godbi podeljuje dinamično moč. Učinek krepijo naglasi pevca ali vodilnega bobnarja, ki še bolj zapletajo in poudarjajo različne ritme. Ko enkrat godbo pravilno igraš, svojega dela brez ansambla skorajda ne moreš odigrati. Razporeditev udarcev je povsem odvisna od drugih ritmov.

Ko sem zaradi utrjevanja spomina skušal posneti čimveč slogovnih različic igre vodilnega *dondona* v plesih Dagombov, je prišlo do zanimivega pripetljaja. Odigral jih je Ibrahim

²⁰ Jones, "African Rhythm", str. 32. Glavni razlog za nezadostnost notacije pri predstavljanju afriške glasbe je, da se afriški glasbeniki v igri nanašajo na dodane ritme, na katere dejansko bobnajo. Notacija ne zaznamuje nezvenelih ali vsebovanih dob.

²¹ Cudjoe, "The Techniques of Ewe Drumming", str. 288. Glej Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* (New York: Grove Press, 1953), str. 84-85: "In ko 'Boben' začne tolči sam, vstanejo vsi, ki so bili stoletja mrtvi, da bi bili priče bobnečemu 'Bobnu' ... Ko so trije tovariši (Boben, Pesem in Ples) odšli, so se prebivalci novega mesta vrnili na svoje domove. Od takrat jih nihče ni več ugledal, včasih se po svetu o njih širi glas in dandanes nihče ne zmore tega, kar so storili."

²² Mnogi glasbeniki iz različnih afriških kultur govorijo o ritmihi, ki se "spletajo" in "razpletajo". Tudi Freeman Donkor je pri opisovanju ritmov rad uporabljal metaforo "tkanja". Pogoste zahodne metafore o ritmičnem "tkanju" ali "teksturi" so presenetljivo primerne. Velja tudi nasprotno, z določenimi vrstami glasbenih opisov lažje občudujemo repetitivne motive, barve tkanin in odtise na afriških oblačilih.

²³ "A Possible Notation for African Dance Drumming", *African Music* 4, no. 2 (1968), str. 52.

Abdulai, vodja bobnarjev *takai* v mestu Tamale. *Takai* je pravzaprav skupina različnih plesov, med katerimi samo prvi velja za pravi *takai*. Ibrahimu sem predlagal, naj igra brez spremljevalnega *dondona*. Ta v plesih običajno igra stalen vzorec, ki se križa z delom vodilnega bobna. Primer prikazuje dva dela *dondonov* v *takai*. Ibrahimovi glavni poudarki so razporejeni na *off-beat* ritma spremljevalnih *dondonov*.²⁴

Ibrahim je tožil, da ne “sliši” svojih variacij, če igra brez spremljevalnega *dondona*. Zgolj s protiritmom, ki bi Zahodnjake vrgel iz ritma, je lahko držal svojega, razločno slišal bobnanje in bil ustvarjal. Verjetno je prvič sam bobnal *takai*. Jones pripominja, da se evejski bobnarski mojster brez drugih bobnov stežka spomni svojih različic,²⁵ kar sem izkusil na lastni koži med kasnejšim učenjem evejskega bobnanja. Freeman Donkor me je podučil, naj med igranjem različic zaradi boljše usklajenosti poslušam *kroboto*, zvonec ali kakšno drugo glasbilo.

Ibrahimovo zagato zgovorno dopolnjuje nasprotni primer. Moja sestrična se je v glasbeni šoli učila igranja klavirja in je celo resno razmišljala o profesionalni glasbeni karieri. Med pogovorom o afriški glasbi sem jo poprosil, naj po mizi udarja enakomeren ritem. Zlahka ga je držala, dokler nisem med njene dobe (*beats*) nanizal nekaj premeščenih naglasov (*off-beats*). Njeno ritmiziranje je postalo neredno, udarce je pospeševala in upočasnjevala. Za nameček me je neupravičeno obtožila namernega sinkopiranja. Odvrnil sem, da bi tako ali tako morala držati svoj ritem. Težave s preprosto nalogo, sploh če upoštevamo njeno glasbeno specializacijo, pričajo o skorajda nasprotnem odnosu do ritma na Zahodu in v Afriki.

Na začetku mojega učenja sem bil primoran ritme šteti počasi, dokler jih nisem razbral in jih začel igrati. Pozneje sem ritem, če sem ga slišal v celoti, brez premisleka poskusil odbobnati takoj. Po povratku v Združene države sem nekaj ljudi učil igrati na bobne Dagombov. S štetjem dob nisem znal pokazati, kako en boben vstopi v igro drugega bobna.

Edini način je bilo kratkotrajno poslušanje in takojšen vstop. Ibrahim me je dobro podučil. Sprva me je usmerjal v igranje naučenih delov, v katere so vstopali drugi bobni. Ko sem ga neučakano skušal prepričati, da bi rad vstopil v godbo, mi je rekel, naj bom potrpežljiv. V tem obdobju učenja bi se zmedel. Pozneje naj bi težave izginile. Imel je prav. Toda pri poučevanju Zahodnjakov sem dojel, da se naši načini poslušanja razlikujejo. Ker niso ujeli ritma, sem se moral znova priučiti štetja in ritem razčleniti, da so ga lahko šteli. Ko sem se tako mučil, sem spoznal, da generativni principi glasbe, iz katerih izvira njeno izvajanje in spoštovanje, niti niso tako zapleteni. Toda celo na osnovni ravni Zahodnjak lažje razmišlja o njeni senzibilnosti, kakor pa jo izvaja. K napredku študenta ni prispevala njegova prejšnja glasbena izkušnja, marveč pridobljena sposobnost, da se je med igro osredotočil na drugi ritem. Iz težave se je izvil na osnovni ravni s preprostimi ritmi ali pa se ni. Študenti so, podobno kot moja sestrična, dobro igrali en ritem in se izgubili, ko sem dodal drugega.

Razlike v senzibilnostih se odražajo v različnem dojetanju ritma - z njim "gremo" ali se nanj "odzivamo". Križni ritmi so dinamično koherentni. Ibrahim je menil, da je njegovo osamljeno bobnanje brez drugega ritma nesmiselno. Brez spremljevalnega bobna ni mogel razviti domišljenih stilističnih različic. Manjkal je *pogovor*. Odzivnost v afriških glasbenih aranžmajih prispeva k polnejšemu izrazu. Iz naše razprave o mnogoterem metru in razločenem igranju, ploskanju in "metronomskem občutku" bi lahko sklepali, da je osnovni ritem skladbe bodisi najhitrejši pulz, ki sovпада z vsemi dobami, bodisi najpočasnejši pulz, ki poenoti vse obrazce.²⁶ Določeni ritmi so resda lahko osnova, toda v afriških godbah prevladuje repeticijska, ki se razvija iz prevladujočega pogovora z natančno opredeljeno alternacijo: zibanje nazaj in naprej, od sola do zbora ali od sola do zanosnega instrumentalnega odgovora. Med etnomuzikologi znan *klic in odgovor* (*call-and-response*) je poglobljena značilnost afriških glasbenih idiomov. Zlahka ga razumemo, saj ga dobro poznamo iz afroameriške godbe. Ko James Brown zakliče "Get up!", Bobby Byrd odgovarja "Get on up!"; ko Kool kliče "Get down", odgovorijo pihala Ganga. V afriški glasbi je korus ali odgovor ritmična fraza, ki se nenehno ponavlja; ritmi vodilnega pevca ali glasbenika se spreminjajo ob enoličnem ponavljanju odgovora. Ritmična kompleksnost je pravzaprav afriška alternativa harmonski kompleksnosti, ponavljanje odzivnih ritmov je afriška alternativa razvoju melodijske linije. Jones piše, da so za Afričana "naši široki zamahi melodije robati in neumetniški ... Ceni umetniško vrednost dobrega repetitivnega obrazca."²⁷

Preden odgovorimo na vprašanje, kako ljudje v repeticijski poiščejo lepoto, moramo boljše pojasniti pogovorni način ritmov. Ker nimamo opravka z besedili pesmi, bom postregel z nekaj primeri bobnanja pri različnih plesih. V nekaterih evejskih komadih lahko vodilni

²⁴ Del obrazca spremljevalnega *dondona* si lahko zamislimo kot četrtniko, ki ji sledita šestnajstinka in podaljšana osminka in vnovič četrtniko. Razlika je drobna. Občutenje ritemskega utripa tako vznikne iz občutene igre *gongona* in vodilnega *dondona*, ki lahko igrata tridobno ali štiridobno, vseskozi spreminjata udarjanje, si vzajemno sledita ali ostajata razločena. Drugi *gongan* ju preči v 4/4 metru. Spremljevalni *dondoni* lahko pri udarjanju variirajo obrazce višine tona in intervalov.

²⁵ *Studies in African Music*, 1, str. 85.

²⁶ Jones domneva, da izjemno hiter utrip poenoti vse ritme, kar ne drži povsem. Vprašanje je akademsko in v tem kontekstu celo uporabno. Odraža, kako si Zahodnjaki zamišljajo vstop v godbo. Toda ni nobene potrebe po razčlembi ritmiških razmerij glasbe na večje enote od fraz. Kot bomo videli, je godba lahko počasna in hitra, toda to je predvsem odvisno od organizacije ritmičnih fraz.

²⁷ A. M. Jones, "African Music", *African Affairs* 48 (1949), str. 293.

bobnar razkaže svojo spretnost z različnimi improvizacijskimi figurami, ki jih imenujejo “valjenje” (*rolling*). Bobna z dvema palicama namesto s palico in roko. V jevejskem kulturnem plesu *sohu* se figure bobnarja na *sogu* prekrivajo z odgovorom *kidi*. V naslednjem zapisu bodite pozorni na konce figur *soga* na pavzi tik pred dvojno šestnajstinko *kidi*.

Takai (dondon parts)

The image shows a musical score for 'Takai (dondon parts)'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Lead dondon' and contains a sequence of notes with stems pointing up and down, ending with 'etc.'. The bottom staff is labeled 'Supporting dondons' and contains a sequence of notes with stems pointing up and down, with some notes grouped by brackets and the number '3' below them, indicating triplets. The two staves are aligned to show the relationship between the lead and supporting parts.

Značilno je, da *sogo* izvajanje figur končuje povsod, le na pravem mestu ne. Lahko je usklajen z vsemi glasbili, toda očitno je zgrešil ritemski naglas (*beat*). Ko je vzpostavljeno odzivno razmerje med ritmom in protiritmom, vodja svoje fraze podaljšuje prek enega ali več odgovorov, dokler konec fraze ne sovpaše z ritemskim poudarkom. Godba postane še posebej zapletena, ko se solistov ritem prekriva z odgovorom. Medtem ko je odzivni ritem stabilen, solist svobodno razmešča svoje različice v fraziranju in v vstopih. Odločilno je, da pravočasno začenja. V zahodni glasbi vodilni pevec in instrumentalist začenjata na naglašeni dobi. V afriški godbi glasbenik igra uskladi z zadnjim udarcem (*beat*), ki ga odigra, in ne s prvim.²⁸

Naglašena doba torej sovpaša z vstopom zbora in ne s solistovim vstopom. V nasprotju z našo glasbo je doba naglašena ob sklepu dinamične fraze, ne na njenem začetku. Moč in zagon afriške godbe delno izvirata iz načina igranja, v katerem afriški glasbeniki *napredujejo proti naglašeni dobi (beat)*. Četudi je Watermanov pojem “subjektivnega občutka” do neke mere uporaben, se afriški glasbenik ne giblje s pulziranjem, marveč igro dinamično *potiska* k naglasu. Zaradi vtisa silovitosti so nekateri začeli govoriti, da Afričani na svoja glasbila, bobne, piščali, kitare, celo na gosli in orglice, igrajo s “*perkusivno atako*”, da ostajajo “*pred*” naglasom (“*on top*”) in da so ritmični moment prenesli v najbolj sladke melodije. V zgradbi klica in odgovora solistove ritmične variacije dobijo drugačen značaj ob zanosnih izjavah, ki jih ponavlja zbor. Čeprav se pri iskanju ključa do godbe radi posvečamo ritmom vodilnega glasbenika, je zbor pomembnejši. Marius Schneider je kritiziral tendenco pri zapisovanju afriške glasbe, ki je sestavljene metre in spremenljive taktovne načine pripisala kompleksnemu bobnanju vodilnega bobnarja:

“Tudi če ‘strogo organizirano’ strukturo 5+5+2+5+5+1 (evejskega ritma) v igri bobna *atsimevu* pripišemo posamični formi, njena dinamika izhaja iz ritma celote v 12/8 taktu. Vzorci v igri bobnov *atsimevu* in *sogo* so krajši ali daljši od 12/8 takta glavnega obrazca. *Neprestano premeščajo naglase, dokler se ne vrnejo v izhodiščni obrazec.*”²⁹

Formalno strukturirana razdelitev vlog med vodjem in zborom v afriških godbah ni pravilo. Zato pa samo prepletanje križnih ritmov vsebuje pogovor.

V delu *kadodo* plesa *adzogbo kidi* ne menja ritma, da bi odgovorila bobnu *atsimevu* (naj spomnim, da sem v notnem zapisu ravno zaključke fraz *atsimevu* označil z X). Zato pa se *kagan* zapleta v improvizacijski pogovor s svojo materjo *kidi*.³⁰ Natančno zložen glasbeni komad omogoča pestro ritmično komunikacijo in dialog. Bolj razločna je, bolj v njej uživata. V plesu *takai* se osnovni ritmi spletajo v jasnih odzivnih razmerjih. Pogovarjata se vodilni *dondon* in vodilni *gongon*. Drugi *gongon* odgovarja na improvizacije prvega.

Sohu

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Kidi' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in a way that suggests a 7/8 or similar time signature. The middle staff is labeled 'Sogo' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, with upward-pointing arrows above certain notes. The bottom staff is also labeled 'Sogo' and contains a more complex sequence of eighth notes, many of which are beamed together, with upward-pointing arrows above certain notes. The notation is presented on a three-line staff system.

Vzpostavljena razmerja med ritmi v ansamblu *takai* odpirajo možnosti kombinacij in obenem zamejujejo improvizacijo. Bobnar svoj ritem prekriža z drugimi ritmi, toda ne sme zatavati iz danega razmerja, saj lahko izniči značilnost ritma (*beat*). Ker so bobnarji medsebojno odvisni, jih takšna igra povsem zmede in kaj lahko se zgodi, da bodo nehali igrati in začeli znova. Če se bobnar preveč oddalji od svojega ritma, bo napačno naglasil ali preveč poudaril *beat* in s tem porušil krhko ravnotežje. Če pa z drugim bobnom igra skorajda sinhrono, bo izničil potencialni učinek prepletanja obeh ritmov. Ritmi morajo biti razločni, saj en ritem opredeljuje drugega. Sprememba v delu enega bobna bo izzvala spremembo v celotnem ritmičnem spletu.

Vloga spremljevalnih bobnov v ansamblu določa njihovo igro variacij. Pojasnili bomo, kako bobnar na *kidi* improvizira med *agbekorjem*. Naj spomnimo, da so v obrazcu *kidi* trije prosti udarci, ki jim sledijo trije zadušeni. Bobnar lahko svoj del obogati le z dodatnimi udarci v trajanju prostih udarcev, ki morajo biti v izvirnem metru. Udarce lahko izpusti ali podvoji. Kidijin del se ne sme raztezati na območja, določena za druge bobne, še najmanj na območje vodilnega bobna, ki mu pozorno sledijo plesalci. S predpisano igro bobnar na *kidi* ne bo spodkopal učinkovitosti vodilnega bobnarja. Šele ustaljena igra *kidi* omogoča njegovo odzivnost in učinkovitost. Zato je improvizacija na *kidi* v *agbekorju* omejena na nekaj prikazanih ritmičnih različic.

²⁸ Ples *sohu* je zgled klica in odgovora, ampak obrazci praviloma sovpadajo z zadnjo noto sola in s prvo noto odgovora.

²⁹ Marius Schneider, "Tone and Tune in West African Music", *Ethnomusicology* 5 (1962), str. 207.

³⁰ Glej notni zapis na strani /45/.

Takai

Lead dondon etc.

Lead gongon

Second gongon

Fraze uporabljajo kar se da previdno: bobnar igra le eno ali pa med potekom celotne sekcije igra par različic, ki ga morda odbere v odgovor na določen obrazec vodilnega bobna. Vedno se vrača k osnovnemu obrazcu. Glasbeniki ustaljenega ritma ne spremenijo takoj. Toda brez okraševanja bi bila godba brez potrebnega navdiha. Moj nigerijski prijatelj jo je rad označil: “Čudovita, ampak dolgočasna.” V naslednjem poglavju se bomo posvetili improvizacijskim slogom vodilnega bobnarja. Videli bomo, da bobnarjeva presoja o primerosti igranja različic ni tako preprosta. Za zdaj zadošča pojasnilo, da bobnarjevo svobodo omejuje organizacija glasbe in da je koherenca ansambla odvisna predvsem od ohranjanja ritmičnih razmerij, ki izhajajo iz osnovne skladbe. Vzpostavljeni “beat” usmerja bobnarjevo senzibilnost. V določenem plesu imajo različni bobni več ali manj svobode. Različni plesi terjajo več ali manj ritemskih ukrasov. Tako so v *agbekorju* slogovne različice *krobotota* manj omejene kot *kidijine*, toda oba bobna sta usklajena z zvoncem, nenehno se dražljivo pogovarjata s *totogijem* in nikoli se preveč ne oddaljita od *krobotovega* osnovnega obrazca.

Če bobnar variira svoje bobnanje, se mora zavedati sprememb v skupini. Vsaka različica izstopa, izostri določen ritem in njegova sovpadajoča razmerja. Toda ker je godba sestavljena iz številnih ritmov, bi podaljšano poudarjanje enega ritma v drugih osamilo en sam ritmičen vidik. Premislek o improvizaciji še posebej velja za spremljevalne bobne. Odločilno je spoznanje, da v afriški skupini boben svoje moči in pomena ne črpa zgolj iz križanja z drugimi bobni, marveč iz tega, da ga *drugi bobni prečijo in izostrijo*. Ritmični dialogi so vzajemni. Za koga z zahoda je paradokсно, ker dober bobnar vztrajno poudarja svoj ritem, *da ga bodo bolje slišali*. Tako kot za pestrejši *beat* skupine skrbi vodilni bobnar, tako je bolj zanimiv ritem, ki pusti, da nanj vplivajo drugi ritmi.

Afriški bobnarji se pogosto vztrajno oklepajo različnih križnoritemskih in pogovornih razmerij. Največji mojstri med celotnim plesom pogosto igrajo preprost ritem brez sprememb. Ko so se moji učenci naučili igrati svoje dele in so se hoteli izraziti, med improvizacijo nikdar niso izpuščali not. Bolj ko so bili “izrazni”, glasnejša je bila glasba. Če so se s težavo naučili držati ritme, so se še težje priučili njihovemu kontinuiranemu vzdrževanju. Ritem, ki prekriža in določi drug ritem, mora odpreti prostor, da bodo drugega razločno slišali. *Afriški bobnar se*

ubada tako z notami, ki jih ne igra, kot z naglasi, ki jih razmešča. Kar za Zahodnjaka v glasbenem komadu zveni zapleteno in zmedeno, za Afričana zveni nadvse odprto in jasno. Skladbe so se tekom let v afriški godbi razvile in razbistrile. Obilno udarjanje so izločili in tako ritmi ne posegajo drug v drugega. Pestre improvizacije vodilnega bobnarja osamijo ali pritegnejo pozornost k različnim delom ansambla. Ne poudarjajo lastnih ritemskih linij. Glasbenik ob igri misli na komunikativno učinkovitost.

Upam, da je uvodna razprava opredelila pojem improvizacije. Afriška godba je improvizirana. Toda v nasprotju s prevladujočim zahodnim razmišljanjem se ne odvija na mestu samem, niti ni ohlapno strukturirana. Naj spomnimo, da je večina afriških glasbenih izrazov del tradicije. Vsakdo bo imel težave pri razumevanju ritemskih razmerij ob nekajmi-



nutnem poslušanju posameznega komada na koncertu nacionalne plesne skupine. V afriški družbi ljudje odraščajo ob enaki glasbi, ki jo igrajo ob primernih priložnostih. Večina vodilnih bobnarjev ponavadi več let igra preproste ritme na spremljevalne bobne, ob katerih razvijajo svoje dojetanje ritma in njegovih možnosti. Bobnar posluša druge bobnarje, preden poskuša prevzeti vodilno igro, počasi izpopolnjuje ritmičen "besednjak". Na območju, kjer živijo Dagombi, sem videl le enega bobnarja, mlajšega od tridesetih let, ki je igral na vodilni *dondon*. Večina bobnarjev se začanja učiti in spremljati glasbenike od mladih nog.

Ljudje leta poslušajo isto glasbo. Za njih je še vedno sveža in živahna, saj je afriški glasbeni performans povezan z družbenim dogodkom. Ob tradicionalnih afriških glasbenih priložnostih glasbo običajno poznajo. Poznavalsko spremljajo trud glasbenikov, da bi v pred-

stavo vnesli vznemirjenje in globino. Le malo različic zares izstopa in s tem pomembno prispeva k uspelemu dogodku. Medtem ko umetniška dejavnost utrjuje in revitalizira tradicijo, ljudje od svojih tradicionalnih umetnosti pričakujejo, da so žive oblike. Zato je "tradicionalen" glasbeni komad odprt za inovacijo. Afričani, ki radi slavijo in se spominjajo velikih dogodkov in osebnosti iz preteklosti, so nenavadno ravnodušni do umetniških izvorov, ki tako skrbijo zahodno kulturo. Zanje je vsak nov dogodek priložnost za ustvarjalno izražanje. O mnogih razsežnostih navidez paradokсне naravnosti me je podučil Ibrahim Abdulai, ko sem ga spraševal o zgodovini *takai*. Z njegovimi daljšimi pojasnili bomo podrobneje osvetlili, zakaj je lahko glasbeni slog obenem tradicionalen in improviziran. A izkoristimo trenutek, ko zapuščamo čisto "glasbeno" plat bobnanja, za bolj živ zgodovinski prikaz godbe, ki jo preučujemo. *Takai* je dober in značilen primer.³¹

"Vsak Dagomba se pri odraščanju sreča z njim," je začel. "Zanima te, kdo je iznašel bobnanje *takai*. Nobeden ga ni. Vsakič ko zaslišiš bobnarja, ki udarja po dondonu, in kdo pleše, se moraš zavedeti, da je on tisti, ki je začel z igro. On je iznajditelj bobnanja."

"Sam bobnar?"

"Ja, sam tolkalec na dondonu. On je vpeljal igranje. Veš, udarjalci na dondonu običajno vpeljejo več slogov v bobnanje, torej so ga oni iznašli. V starih časih niso poznali toliko slogov kot danes. Igrali so le na en način. Danes mora vse vsebovati več slogov. Tako smo dodali več slogov v *takai*. *Takai* je med plesi Dagombov bolj priljubljen kot drugi. Ko ga igraš, so vsi srečni. Lahko ga pokličejo k pogrebu ali porokam, k poglavarju ali h komu drugemu. Igramo za denar, zato nas lahko povabi vsakdo."

Povprašal sem ga po regionalnih razlikah.

"*Takai* igrajo po vsem Dagobu, toda obstajajo slogovne razlike med tistimi, ki živijo v mestih, in tistimi iz vasi. Poglej, imaš par hlač. Nekdo iz Savaluguja ima hlače iz enakega blaga, toda kmalu ugotoviš, da so njegove bolj umazane od tvojih. Tisti iz mesta *takai* igrajo bolje, saj premorejo več slogov. Vsi Dagombi ne znajo igrati *takaia*, naučiti se ga moraš. Nekateri se ga, drugi ne. Med dagombskimi plesi je *takai* nekaj posebnega. Ne igramo ga vedno. V mestih so poroke, pogrebi in slavja. Toda v vaseh ni toliko ljudi in za nameček nenehno kmetujejo. Včasih mine precej časa, preden nas pokličejo k plesu. Če nekaj znaš in tega ne moreš redno početi, boš sčasoma pozabil. Bobnanje terja danes in jutri. Zato imajo pri igranju *takai* tisti iz mest več izkušenj. Več znajo od vaščanov. V Tamale je posebna skupina, ki *takai* zelo lepo igra, brez odvečne zmede. So pravi ljudje za igro, saj so se dobro naučili."



159 - *Takai* ansambel

³¹ Glej notni zapis na strani /49/.

“Je skupina iz Tamale najboljša?”

“Je. Redno vadimo in nenehno potujemo po vseh devetih ganskih pokrajinah, saj ga obvladamo bolje kot drugi. Celo v kolonialnih časih pred Nkrumahom nas je vlada vabila v Akro. Vedno, ko vlada vabi skupino, med vsemi izberejo nas. Premoremo več slogov in spreminjamo beat, zato je naša godba bolj ljubka. Ljudje ne marajo vaščanov, saj ne spreminjajo slogov. Vsakič, ko igramo, nas vaščani pridejo gledat, preučujejo naše igranje in si ga poskušajo zapomniti.”

Izvirni takai je sestavljen iz štirih plesov: iz pravega takai, njagboli, dibsata in kondalia. Običajno jih igrajo v vaseh po celotnem območju, kjer živijo Dagombi. Skupina iz Tamale je dodala še nekaj plesov. Ibrahim Abdulai mi je pojasnil, kako so takaiju prilagodili ples nvundanjuli in ga do podrobnosti ustvarjalno obdelali.

“Tamalčani smo vključili nvundanjuli v takai. Ko hočemo v plesu kaj spremeniti, se najprej odločimo, kaj hočemo, nato odigramo in primerjamo med seboj: ‘Je tole lepo ali ni?’ Ob vsakem elementu, ki ga hočemo vključiti v ples, se usedemo in odločimo, ali je skladen z našim bobnanjem. Pri nvundanjuli smo menili, da bi šlo, saj ima podoben stalen ritmičen pulz kot takai.”

“Si bil med tistimi, ki so odločali?”

“Samo jaz lahko odločim o vključitvi tega plesa v takai. Razglabljal sem z glasbeniki, s katerimi igram. Mnoge poznaš, Fuseinija, Alhasana Abukarija, pevca Salifa. Ravno nvundanjuli ženske plešejo podobno kot Tori, ko poskakujejo in trkajo z zadnjicami. Nvundanjuli je od Torov. Oni so ga prevzeli od Bamajcev, ki so ga oblikovali in ga igrajo. Tudi njagboli pripada plesom Bamajcev, ki pa so ga prevzeli od takaija. Ampak vedeti moraš, da je nvundanjuli bamajski in da smo mi odločili, da ga priključimo plesu takai.”

“Ste ga povzeli v celoti?”

“Nikogar ne posnemamo. Če bi posnemali tebe, ne bi bilo kakor tvoja igra. Bamajci ne igrajo z več dondoni, raje igrajo na gongone z enim dondom in ritmizirajo brez slogov. Ko smo se odločili za nvundanjuli, smo ga začeli vaditi. Nekateri so bobnanje poznali, drugi ne, zato smo jih poučevali, dokler sloga niso do podrobnosti osvojili. Naučili smo se ga v dvajsetih dneh. Nato smo vprašali vodjo plesalcev Amaduja in plesalce, če bodo nanj lahko plesali. Vadili so in sijajno plesali nanj. Ples smo obvladali, še preden smo začeli z njim naokrog nastopati.”

“Kdaj je bilo to?”

“Leta 1966, ko še niso ustanovili umetniškega sveta. Prej smo igrali le prve štiri plese. Nvundanjuli je še vedno nov ples in ga vsi ne poznajo. Med vsemi plesi je takai najbolj profesionalen, zato ni potrebe, da ga nenehno razkazujemo, razen če nas posebej ne povabijo. V časih mine celih pet mesecev brez povabila. Vadimo ga že, toda to še ne pomeni, da ga igramo. Če se kdo poroči ali če komu umre mama ali oče in si ne more privoščiti plesa takai, ga zanj zastonj ne igramo. Nikdar se ne pripeti, da bi si med našim igranjem drugih dagombskih plesov nekdo preprosto zaželel, da bi zanj igrali takai. Ob ustoličenju poglavarja starešine povabijo takai in potem plešejo ves teden. Začenjamo ob petih popoldne in igramo do sončnega zahoda. Pričnemo s plesom takai in v časih ga igramo do konca, ne da bi igrali njagboli in druge plese. Tisti iz vlade si pogosto zaželi, da bi v nekaj minutah odigrali vse plese takai. Odigramo ga počasi ali hitro. Oboje je lahko lepo, toda raje imam počasne prehode, da ljudje ples zaslišijo in ob njem bolje

plešejo. Raje vidim, da en ples igramo dalj časa, preden preidemo v naslednjega. Nvundanjuli igramo, ko je časa na pretek. Če bi ga igrali, ko nam ga skromno odmerijo, bi pokvarili naš ples.”

“Kako pa je s tem, ko v ples vnašate druge sloge ali dele plesov, saj ga spreminjate?”

“Ljudem je všeč. Za to imamo zelo pomembno besedo m-pahija, ki pomeni različne reči. Velja za glasbo ali karkoli drugega. Če boš otroka poslal po pet cigaret, pa se bo vrnil s šestimi, je to m-pahija, saj je prinesel eno več, kot bi jih lahko kupil za isto vsoto denarja. Ta presežek je m-pahija. Ko godbi nekaj dodaš, si jo razširil. Razvijala se je, saj si jo obogatil z nečim, kar ni bilo v izvorni glasbi. M-pahija je vnašanje novih slogov.”

“Gosligu pa imenujemo zvijanje med bobnanjem ali plesom, ko nekaj izvajaš ali se celo pretvarjaš, da bi vzbudil pozornost. Kar spomni se, kako so učenci plesali takai na predstavi umetniškega sveta. Učijo se še. Zato plešejo okorno in plesu ne znajo ničesar dodati. Ne poznajo ga. Ko se bodo sedanji plesalci takai postarali, ga bodo mlajši že znali. Nekateri med njimi bodo še v srednjih letih okorni. Morda bodo vanj celo vnesli kakšne nove slogovne prvine. Nobeden ne pozna izvornega ritma takai in sčasoma bo ritem, ki je za nas takai, zamrl. Morda bo takai povsem nov ritem. Takrat nas ne bo več na svetu. Zanamci pa bodo mislili, da plešejo pravo stvar, saj ne bodo poznali prejšnjega ritma. Pred mano je skupino takai vodil Alhadži. Odraščal sem ob njegovem bobnanju. Igral je na dondon, jaz pa na gongon, tako kot mi sledi sin Alhasan. Nasledil sem Alhadžijevo skupino. Ko posluša naše bobnanje, trdi, da smo preveč spremenili ritem in ga pokvarili. Karkoli se bo primerilo, spreminjal se bo tudi v bodoče. Že danes ni izvorni ritem. Zato je okrog nas.”

“Kaj torej meniš o tem, da bodo ritem takai spremenili?”

“Po mojem je tako bolje. Sprememba je koristna. Smo na ravni, ko lahko trdim, da dobro bobnamo. Kako naj vem, kakšen ritem so bobnali včasih, čeprav mi starec pojasnjuje, da je bil njihov boljši. V prihodnosti bodo drugi mislili, da to počnejo bolje od nas.”

“In kaj jim boš rekel?”

“Nič, saj me ne bo več.”

“Toda, kaj jim boš rekel, če boš še živ?”

“Da so vse spridili.”

Ibrahim podrobno pojasnjuje ozadje glasbene ustvarjalnosti v tradicionalnih afriških kontekstih. Glasbeniki in njihove združbe vnašajo drobne novosti z namenom, da počnejo nekaj novega z isto stvarjo. Tudi Evejci pri predstavljanju tradicionalnih oblik spodbujajo prožnost in raznoličnost. Tako je Gideon v rojstnem mestu organiziral in poučeval nekaj skupin, ki so igrale *agbekor*. Za njih je ustvaril povsem nove sloge bobnanja in plesa. Med različnimi mesti, kjer plešejo *agbekor*, vlada rivalstvo. Funkcija tekmovalnosti je zviševanje ravni izvedbenih standardov. Zaradi osebnega sloga glasbenika in posebnega sloga igranja tradicionalnega komada je vsak performans zares nekaj posebnega. Afriški glasbeniki uravnoteženo črpajo iz tradicije, ki jo v igri že revitalizirajo in prilagajajo novim priložnostim.

Afričani poznavalsko ocenjujejo kakovost in slog izvajanja. Zanimajo jih družbene okoliščine in o godbi razsojajo po uspelosti dogodka. Pričakujejo, da se bo godba odzivala na razvoj dogodkov. Od glasbenika ne pričakujejo, da se bo zanašal zgolj na svojo večino,

marveč tudi na razpoložnje in občutek za pravo mero. V glasbenih zvrsteh, ki niso tako klasične kot *takai* ali *agbekor*, glasbenik svoje ritmične variacije ureja ali širi, da bi se prilagodil gibanju gledalcev in plesalcev. Ibrahim Abdulai me je zvito podučil, naj bom med igro pozoren. Med vajo nekega vročega dne je pot kar lil v oči. Zaprl sem jih, da me ne bi pekle in motile med igro. Ibrahim me je poklical: "John, John, mar spiš. Glej me, ko igram. Mar spim?" Nasmehnil sem se in mu pojasnil, da je morda vaja zanj otročje lahka, ampak zame je precejšnje garanje. Zmajal je z glavo: "Saj ne ležiš v postelji. Če si zaspan, ne udarjaj po dondonu. Raje se uleži." Bobnar mora poslušati in odgovarjati publikli.

V razpravi o bobnanju v evejskih plesih S. D. Cudjoe opozarja, da določeni plesni koraki sovpadajo z določenimi bobnarskimi ritmi: "Resnična umetnost vodilnega bobnanja ni



160 - Bobojevski godci

igranje prelepih kontrastnih tem, marveč bobnarjeva sposobnost, da svoje teme ponotranji, še preden plesalka vidno opeša. Pravi mojster mora s svojimi 'izjavami' ob primernem psihološkem trenutku napolniti plesalca s telesno in estetsko energijo." Drugače rečeno, bobnar mora igro prilagajati plesalčevi utrujenosti ali nezadovoljstvu in mu omogočiti počitek ali ga navdihniti. Gideon je nekoč pojasnjeval: "Če so plesalci srečni, sam pa se zmrduješ, se bodo zbegani spraševali: 'Kaj je z njim? Je kaj narobe?' Do plesalcev moraš biti pozoren." V plesu *takai* so bobnarji obkroženi s plesalci. "Pri igranju *takai* ne smeš stopicati na enem samem mestu," je poučeval Ibrahim. "Bobnarji morajo slediti plesalcem, da bo njihovo telo bolj čvrsto. Včasih jih zalezuješ v krogu in zvok dondona bo komu vbil v glavo, da se bo premaknil v krog. Lahko mu slediš in zabobnaš vanj. Osrečil ga boš in sijajno bo plesal."

“Delovanje” v afriškem kontekstu je tista vrsta družbene manifestacije, na katero je namigoval Waterman v razpravi o “metronomskem občutku” in o “subjektivnem ritmu” poslušalcev, na katerega se opirajo bobnarji. Plesalci z delom nog označujejo različen ritem in prispevajo h glasbi. Slab plesalec lahko ogrozi glasbeno kakovost, dober navdihne glasbeno popolnost. Ko sem slabo igral, so *plesali-kritizirali* z ravnodušnimi plesnimi koraki ali pa so mi pomagali s poenostavljenimi koraki, da bi poudarili bolj dosleden odzivni ritem. Vzajemno odgovornost pri “ustvarjanju sladkega dogodka” je težko opisati, toda zlahka jo dojamemo kot soudeleženci v godbi. Težko je plesati na slabo godbo, čeprav velja, da zadrege v nočnem klubu nič manj ne zmedejo glasbenike. Tedaj pada kakovost njihove glasbe.

Afriška glasba je improvizirana, saj glasbeniki z novotarijami bogatijo in preoblikujejo tradicionalne ritme. Toda še bolj velja, da se glasbenikova odgovornost iz same glasbe razširi v razgiban družabni prostor. Po naših razglabljanjih o umetniški prepletenosti križnih ritmov, odzivnih ritmov in o medsebojni odvisnosti glasbenikov lažje razumemo, kako glasbene oblike vodijo k premisleku o družbenosti. Toda v afriški glasbi je razmerje še bolj neposredno. Afričan na vprašanje, ali je užival v glasbi, odgovarja: “*Bila je prelepa scena.*” Zanj šteje uspeh družabnega dogodka. Ne glasba, marveč dogodek, ki ga glasba podpira. Na zahodu glasbenika poslušamo. V Afriki se ob glasbi zmeraj še nekaj dogaja. Glasbeni mojster z glasbo komentira dogajanje in vpliva nanj, tako kot govori čez ritme spremljevalnega ansambla. Razlika med koncertno dvorano in plesiščem je očitna. A vsiljuje se še primerjava med folk pevcem v kafiču in jazzovskim combom v baru. V slednjem tudi največji umetnik ne prekinja dogajanja in pogovorov. Raje pomaga, da se scena razživi.

Prevedel Ičo Vidmar