

Afrike v godbah



161 - Plesno tekmovanje (1921)

Afriški komad, ki ga je nekdane širše jugoslovansko občestvo največkrat gledalo, poslušalo in sprejelo kot afriškega, tako smo bili v nagovorih tudi podučeni, je bila *Malajka*. Zdolgočaseni ob sivini nedeljskega programa TV Ljubljana smo raje preklapljali na drugi program razvedrilnih oddaj beograjske, sarajevske in zagrebske televizije, kjer smo jo použili kot sentimentalno popevko, kot sladko estradno pesemco z mehkobno melodijo in razpoznavnim refrenom. Zaljubljeno sta jo v nerazumljivem jeziku odpela Ivica Šerfezi in

Ljupka Dimitrovska. Mladezen, ki ni bila pank in se ni šla jazzovske ekstravagance, je na komad raje plesala v vročicah sobotnih noči. Leta 1981 se je namreč izvozna, v Nemčiji stacionirana mednarodna disko senzacija Boney M še zadnjič zavihtela na plesišča s svojo različico *Malaika*, “*tradicionalne pesmi*”, ki jo je “*aranžiral*” producerski par.

Krister Malm in Roger Wallis (Malm in Wallis, 1984: 182–199)¹ sta v primerjalni analizi glasbenih industrij malih držav sledila usodi prilaščanja popularnih pesmi iz “*glasbenih periferij*” in razgalila vso protislovnost mednarodnega uveljavljanja sistema avtorskih pravic, razmerja gospodstva, kapitalске in medijske prevlade transnacionalne (zahodne) glasbene industrije, a obenem sta opozorila na lokalne strategije in glasbene prakse, uperjene proti “*enosmernemu kulturnemu imperializmu*”, na možnosti enakopravne kulturne menjave. *Malaika* je eden njunih zgledov za prvo.

¹ *Big Sounds From Small Peoples* ostaja nepresežena in temeljna primerjalna študija družbenih pogojev glasbenega življenja v 12. državah na štirih kontinentih od začetka sedemdesetih do začetka osemdesetih let. V njej sta zajeti dve afriški državi, Kenija in Tanzanija, in dve karibski, Jamajka in Trinidad. Vse štiri so bile del britanskega kolonialnega imperija. Avtorja sta z okrnjenimi sredstvi v osemdesetih letih nadaljevala s primerjavo med šestimi državami, omenjene so bile vključene, in se osredotočila na razmerje med kulturnimi politikami držav, glasbeno industrijo in glasbenimi mediji. Izšla je v *Media Policy & Music Activity* (1992).



162 - Zulujski zbor (1892)

Leta 1963 jo je med turnejo po vzhodni Afriki na kenijskem radiu zaslišal in "nabral" znani ameriški folk (protestni) pevec Pete Seeger. Svojo založniško hišo Fall River je nagovoril, da je od kenijske proizvajalke fonogramov pridobila založniške pravice. Pesem naj bi zložil Fadhili William, ob Daudiju Kabaku najbolj prodoren nairobijski glasbenik z začetka šestdesetih let. Delal je za manjšo gramofonsko družbo in založniško hišo Equator Sound. Britanska avtorska organizacija Performing Rights Society (PRS), katere član je bil, ga je priznala kot avtorja pesmi. PRS še steguje tipalke v nekdanjih angleških kolonijah, saj so države večinoma prevzele avtorsko zakonodajo. Fall River je tako od drugih založnikov pobirala avtorske pravice za Equator Sound. Podzaložniki pesmi, ki so jo po znamenitem folkiju *posneli* (v obeh pomenih) številni izvajalci, so polovico vsote iz naslova mehanskih pravic nakazali Fall River, ki je obdržal svojo polovico in drugo nakazal Equator Sound. Le-ta naj bi si s Fadhilijem Williamom preostanek razdelil na pol, samo da avtor ni dobil niti ficka, čeprav so v Nairobiju čke iz ZDA redno vnovčevali. Lastnik Equator Sound naj bi že nekaj let živel v Južni Afriki. William je vsaj od PRS dobil svoj avtorski delež.

Kakor kaže zgodba z *Malaiko* in njenimi inkarnacijami, Boney M niso bili edini, ki so si pri lastili avtorstvo, ko so pesem označili za "tradicionalno" in zraven kasirali kot avtorji priredbe prek nemške avtorske organizacije. Pesem so med drugim posneli Harry Belafonte, Brothers Four, na Švedskem leta 1968 Hep Stars z Bennyjem Anderssonom, kasnejšim članom ansambla Abba, in tudi prva južnoafriška mednarodna popevkarska zvezda, Miriam Makeba. Avtorstvo pesmi je v severnoameriškem eksilu gladko pripisala svoji založbi Makeba Music Corp. Z Belafontejem, ki se je med prvimi izmojstril kot godbeni zlatokop v karibskih, predvsem kalipsovskih "public domains", sta šele deset let kasneje priznala avtorstvo Fadhiliju Williamu. V petnajstih letih, odkar je severnoameriški folkli *Malaiko* slišal v Nairobiju, so prodali prek milijon plošč z njenimi izvedbami. Fadhili William je bil le eden od sedmih mednarodno prijavljenih imetnikov avtorskih pravic. Naj bralki, ki se ji je okradeni Nairobijec že povsem zasmilil, v uteho izdamo, da je avstrijski etnomuzikolog in dolgoletni proučevalec godb v južni in vzhodni Afriki ter afriških diasporah, Gerhard Kubik, stezosledsko razkril, da je Malaiko pravzaprav zložil Lukas Tututu iz Mombase.



163 - Plakat za koncert v Durbanu

Saga o "afriški zimzeleni popevki" doživlja vsakodnevne ponovitve na kenijskih hotelskih terasah, kjer jo številni ansambli igrajo za turiste. Šele tam postaja "vsekenijska" in s publiko, ki ne razume svahilskega jezika, zato pa pozna univerzalno glasbeno pop formulo, živi v značilnem nesporazumu. *Malaika* namreč pripoveduje o ljubezni, ki je v opreki z revščino mestnega fanta.²

Nairobi je v šestdesetih letih, ko sta pesem pela William in Tututu, približno enako veliko in po vseh zgodovinskih kazalcih vsaj tako godbeno urbano mesto, kot je današnja Ljubljana. Med drugim premore simfonični orkester in glasbeno šolo po vzoru evropskih konzervatorijev, kar pomeni, da določene družbene skupine institucionalno utrjujejo vrednostni sistem evropske umetne glasbe. Problem je, da ga postavljajo nad druge godbe.

Kenija s svojimi godbami v današnji nacionalizirani topografiji *world music*, kamor so po utečenih mehanizmi utrjevanja glasbenih zvrsti v zahodnih metropolah uvrščene tiste, ki jih igrajo Afričani, ne pomeni ravno veliko. To sicer več pove o kulturni in ekonomski logiki *world music* kot o glasbenem življenju v tej vzhodnoafriški državi, nam pa omogoča mirnejšo sonično odpravo. Drugače bi takoj pristali v Križankah ali na Lentu.

Čas nastanka in predvajanja "izvirne" *Malaike* je za afriške države prelomen. V njih je potekal boj za nacionalno osvoboditev, nekatere so uspešno izvedle socialno revolucijo, druge, z izdatno pomočjo umikajočih se držav kolonizatoric, ne. Po pravilu so se skoraj vse neodvisne države konstituirale v nekdanjih kolonialnih mejah imperijev. Obenem je vsaka posamič spoznavała, da ni avtonomna in da je vključena v ekonomska in politična imperialna omrežja.

Wallerstein³ podaja splošno oceno: "Večji del (populacije v posamezni državi) obdeluje zemljo, proizvaja hrano za svetovni trg in nekaj za svoje preživetje. So najemni delavci ali pa so samozaposleni in morajo zaslužiti denar s kmetovanjem, ki je zanje ekonomska alternativa drugim oblikam meznega dela. Drugi delajo v urbanih območjih in so pogosto vključeni v krožne migracije." (Wallerstein, 1991: 197) V mestih večinoma za vlado dela izobraženi birokratski razred, ki skuša svoje premoženje preliti v lastnino. Določene družbene skupine med mnogi-



² Turistični vodič po *world music Rough Guide* (1994) v poglavju o kenijski popularni godbi navaja, da je Malaiko v "vznemirljivi soulovski" različici v devetdesetih letih posnela Parizanka iz Benina, Angeliqe Kidjo, vendar zraven dodaja, da "je na žalost izmalicila svahilsko besedilo". V dikcijo petja besedila Miriam Makeba, ki jo navaja ob "popularizatorju" Fadhiliju Williamu, se ne spušča, drugih različic sploh ne omenja. Besedilo pesmi je sicer v vodiču natisnjeno v svahilščini in v angleškem prevodu s podnapisom "authorship disputed". To pa je tudi vse, kar zremo o njej. O strateški neavtentičnosti Kidjojeve glej Taylor (1997); o popularni pesmi in družbenih spremembah v Keniji glej Gecau (1995).

³ Immanuel Wallerstein slovi kot teoretik (kapitalističnega) svetovnega sistema. Manj je znano, da je v šestdesetih letih svoj premislek o vpetosti držav "tretjega sveta" v svetovni sistem začel kot afrikanist, predvsem kot proučevalec političnih sistemov kolonialne in postkolonialne zahodne Afrike.

mi so vedno nadpovprečno zastopane v birokratskem razredu in druge so nesorazmerno večji del mestnega delavstva. Skorajda v vsaki državi visoko kotira manjša skupina belcev, ki opravlja visoko specializirana tehnična dela. Njihov ugled se je od kolonialne vladavine komaj kje znižal. V državi s formalno politično suverenostjo si elite ali skupine elit zagotavljajo mobilnost na družbeni lestvici s pospešenim razvojem izobraževalnega sistema. Ker je država gospodarsko odvisna, ne more zagotoviti dovolj služb za bolj izobražene. Elitne skupine zato iščejo kriterije za nagrajevanje in zavračajo druge. Razdelitve potekajo vzdolž etničnih, verskih in rasnih meja ali v prikriti kombinaciji vseh. Realni antagonizmi med družbenimi skupinami, ki so dobili razširjeno ime "tribalizem", so izraženi v etničnih kategorijah. (ibid.: 198) Afriški politični predstavniki, običajno voditelji zmagovitih narodnoosvobodilnih gibanj z velikim moralnim kapitalom, ki je kopnel, so jih dolgo zanikali.

Eric Wolf trdi, da je kapitalistični produkcijski način vedno znova porajal temeljno razmerje med kapitalom in delom ter obenem obnavljal heterogenost delovne sile, njeno etnično segmentacijo. "Etničnih in rasnih razločkov, ki med seboj ločujejo različne skupine delavcev, ni ustvaril kapitalizem. Kapitalistična uporaba družbenega dela jim je samo podelila učinkovitost." (Wolf, 1999 II: 163) "Pluralne družbe" v plantažnih naselbinah, v industrijskih ali prometnih središčih so v zaledjih vedno imele dodatno rezervno vojsko dela. Posledica je bila stalno kroženje delovne sile med podeželjem in mesti, sezonske migracije delavcev, etnična hierarhizacija služb in mezd.⁴

Ovinek je bil dolg, vendar nujen. Zanimajo nas zgodovinski pogoji in preobrazbe glasbenega življenja v sodobnem *afriškem mestu*, ki je lokus akumulacije kapitala, rezervoar delovne sile, torišče političnih odločitev, kulturno in medijsko središče. Položaj izseljenca v njem je strukturen. (ibid.: 138) Lahko je britanski vojak, zulujski rudar, protestantski misijonar, lyonska učiteljica, krujski pomorščak, brazilski trgovec, ašantska služkinja, lizbonski bankir, jorubski ali slovenski antropolog, ki kani postati afrikanist. Vsi živijo v urbanih



⁴ Znale so množične selitve v rudarska naselja v Južni Afriki, kamor so do apartheidske institucije "domačinskih rezervatov" na začetku stoletja množično prihajali neizučeni pogodbeni delavci iz Mozambika in Malaje, ali sezonska preseljevanja 100.000 Mosijcev iz Zgornje Volte (današnje Burkine Faso) v nasade na Slonokoščeni obali in selitve dvemilijonske množice v šestdesetih letih v ganske sadovnjake kakavovcev. (Wolf: 167) Navsezadnje so se na začetku 20. stoletja iskalci dela množično selili iz zahodne Afrike čez Atlantik v karibske države. Za razliko od afriških predhodnikov in njihovih potomcev, ki so 350 let prisilno delali v Novem svetu, so bili svobodni dajalci presežnega dela.

⁵ Pri nas zadnjih dvajset let raznolike glasbe iz Afrike v svoj program redno uvršča edino Radio Študent, predvsem v mesečni oddaji "afriški ghost program", kjer prevladujejo izpod pokrivala *world music* izšle plošče glasbenic in glasbenikov iz Afrike. O afriški glasbi je največ tehničnih člankov objavila *Revija GM*, današnja *Muska*. Če spomin ne vara, je bil prvi popularnogodbeni koncert afriškega izvajalca v Sloveniji oz. nekdanji Jugoslaviji na začetku osemdesetih let v dvorani Šentvid, kjer je ob funkovskem bendu Mandingo Griot Society muziciral večak na *kori* Foday Muso Suso. Na tukajšnje odre je afriške glasbenike ob nekaj redkih koncertih tradicionalnih skupin na ljubljanskem poletnem festivalu redno začel vabiti festival Druga godba.

⁶ Glej prevod besedila J.M. Chernoffa (1981) in njegovo analizo Hornbostelovih tez v pričujočem zborniku.

afriških mestih. Tudi za življenje v njih velja veliko vprašanje Johna Blackinga, kako glasben je človek. Dandanašnji smo zamorci po zaslugi prenašalcev zvoka, posredovalcev godb,⁵ glasbenih enciklopedij in etnomuzikoloških člankov kar domači s konkretnim zvenenjem, opisanim z izrazi, kot so *kvela*, *afro beat*, *sukus*, *svahili jazz*, *mbakanga*, *palm-wine guitar*, *čimurenga*, *mbalaks*, *kongo rumba*, *highlife*, *isikatomija*, *ingoma*, *juju*, *benga beat*, *rai*. Vsak označuje zgodovinski afriški urbani popularnogodbni slog, ki je artikuliral in opredelil vrednote poslušalske skupnosti v različnih afriških družbah. Poimenovanja kažejo, da se je slog ustalil in da vzbuja pričakovanja. A glasbeni slogi in njihove razpoznavne oblike se nenehno



166 - Mladi improvizator na *kwalla* flauti

utrjujejo, potrjujejo, dinamično spreminjajo. Glasbeniki in poslušalstvo v afriških mestih niso nič manj dejavno soudeleženi v preoblikovanje godb kot v tradicionalnih vaških skupnostih. Godbe na notranje protisloven način odražajo nov način življenja v razredni družbi in ne ponujajo enoznačnih odgovorov na "večne" dualizme med tradicijo in modernostjo, hegemonijo in odporom, o izomorfiji med socialno strukturo in glasbenimi praksami, o etničnem in nacionalnem ter afriškem in zahodnem v godbah. Urbanizacija je prinesla nove potrebe, ki jih tradicionalne godbe niso mogle zadovoljiti. Ustvarjanje sinkretičnih glasbenih oblik, ki so hkrati "avtentične in sodobne, domačinske, a ne izolirane ali provincialne, afriške, ampak ne etnično ekskluzivne" (Coplan, navedeno v Manuel, 1988: 85), je bil ustvarjalen odziv priseljencev na nove družbene razmere, na "detrizalizacijo" afriških družb.

Godboslovje sprva ni imelo posluha za afriške popularne godbe. Pri vzpostavljanju polja etnomuzikologije in z njo etnomuzikologijo Afrike se je itak nakopičilo ogromno zagat. Formacijska leta, začenši z znamenitim člankom nemškega primerjalnega muzikologa Ericha M. von Hornbostela o "afriški črnski glasbi" (1928),⁶ so izluščila osnovni problem, ki ga je v zgodovini etnomuzikologije podsaharske Afrike najlepše postavil Bruno Nettl: kako "interpretirati podobnosti in razlike". Literatura o afriških godbah niha med opisovanjem "relativno strnjene glasbenega območja z visoko stopnjo stilistične podobnosti" in "razprostranjenosti z raznolikostjo". Prvi pogled je evrocentričen. Črno, podsaharsko Afriko pojmuje kot geografsko in etnološko enoto. Krepile so ga ameriške študije "afroameriških kultur" in povojna panafriska ideologija, ki je poudarjala kulturno enotnost črnopolptih v Afriki in "Afriki v Amerikah", predvsem v ZDA.

K utrjevanju drugega sta prispevala razmah glasbenoantropoloških raziskav "tradicionalnih glasb" afriških ljudstev in vzpostavitev polja afriških študij v letih po politični emanci-

paciji afriških držav z zoperstavljanjem stereotipom in poudarjanjem različnosti afriških glasbenih kultur. J.H. Kwabena Nketia je v *The Music of Africa* (1974) še ekumensko pisal o "mreži različnih, a vendarle med seboj povezanih tradicij, v katerih se določeni slogovni aspekti, prakse in rabe prekrivajo". Gerhard Kubik je deset let kasneje pribil, da "ni afriške glasbe, so pa mnoge vrste afriških godb".

A to še ne pomeni, da se je skozi transformacijo etnomuzikološke discipline, tudi v njenem antropološkem, predvsem prevladujočem ameriškem delu spremenil sam predmet analize in preučevanja. Nettlova opredelitev, da so "orientalna", "ljudska" in "prvinska" glasba edini legitimni predmeti etnomuzikoloških raziskav, je pustila sledi. Popularna godba je bila "manjvredno", "prepovedano", "krivoversko" področje.

Stanje v (ameriški) etnomuzikologiji je bilo pravzaprav paradokсно. Projekt antropologije glasbe Alana Merriama (Merriam, 1964, 2000) in kolegov je nadaljevanje boasovske kulturne antropologije, ki jo je zaznamovala prelomna študija Boasovega učenca Melvilla Herskovitsa *The Myth of The Negro Past* (1941). Njen glasbeni del raziskav je prispeval Richard A. Waterman. Potrdile naj bi veljavnost ohranjanja in kontinuitete afriških kulturnih vzorcev v Amerikah proti prevladujočim sociološkim mnenjem svojega časa, da so črnci v ZDA "ljudje brez zgodovine" in so povsem asimilirani v dominantno kulturo. Med drugim tudi s teorijo o "metronomskem občutku" v afriških godbah, ki je izpeljana iz Watermanove praktične izkušnje igranja neworleanskega jazza. Sodobni ameriški godboslovci so se torej formirali ob poslušanju in igranju urbanih afroameriških godb, jazza in bluesa, ter se skozi "afriške godbe" v Amerikah približali tradicionalnim afriškim v Afriki.⁷ Prevladovala so študije godb južne in zahodne Afrike, medtem ko so manj sistematično proučevali tiste iz centralne in vzhodne Afrike (Waterman, 1990, 1991; Blum 1991).

Šele prvi članki Nketie in Davida Rycrofta ob koncu petdesetih letih niso spregledali očitne prisotnosti urbanih popularnih godb. Med prvimi sistematičnimi primerjavami afriških godb izstopajo pionirska knjiga Johna Storma Robertsa *Black Music of Two Worlds* (1972), sistematična razčlenitev teoretskih problemov Davida Coplana v članku *The*



167 - Igralec na ustni lok kankarma

⁷ Keilov *Urban Blues* (1966) je nemara prva sistematična etnomuzikološka študija urbanega popularnogodbenege sloga. A iniciacija v etnomuzikološko srenjo se je kakopak zgodila s klasičnim afriškim "terenom", s proučevanjem godbe v "brezrazredni družbi" Tivov v Jorubalandu.

Težava godboslovja na tleh ZDA je bila, da je bluesovsko glasbeno tradicijo marsikdaj evolucionistično (premočrten razvoj od preproste h kompleksnejši obliki, prehod s tradicionalnega podeželja v moderno urbano okolje ipd.) postavljalo kot predjazzovsko zgodovino. Prepletanje jazza in bluesa, dveh distinktivnih oblik in njunih kompleksnih razmerij, ostaja med najbolj obdelovanimi temi, a še zdaleč ni zadovoljivo konceptualizirano. Očitno ju je bilo težko misliti sinhrono. Še težje je bilo preseči običajne dualizme in postaviti tripartitna, tricentrična razmerja (Afrika, Evropa, Amerika), kar glasbenoteoretsko prakticira Anthony Braxton. Watermanovo teorijo "metronomskega občutka" v pričujočem zborniku kritično obdeluje J.M. Chernoff. Njen problem je, da značilnosti glasbenih praks zahodne Afrike posploši na celotno Afriko, na "relativno strnjeno glasbeno območje z visoko stopnjo stilistične podobnosti".



168 - Ksilofon *elong*

Urbanization of African Music (1982), ter predvsem zgodnji esejistični zgodovinski pregledi Billyja Bergmana (*Goodtime Kings. Emerging African Pop*, 1985), Johna Collinsa (*African Pop Roots*, 1985; *Musicmakers of West Africa*, 1985), Chrisa Stapletona in Chrisa Maya (*African All-Stars. The Pop Music of a Continent*, 1987) in Ronnieja Grahama (*The Da*

Capo Guide to Contemporary African Music, 1988). Angleška revija kroga proučevalcev popularne glasbe *Popular Music* je svojo prvo afriško tematsko številko izdala šele leta 1989. Bila je predvsem odziv na razmah *world music* in slišnejši prodor afriških pop glasbenikov na evropsko glasbeno sceno. Uvodničar je citiral Johna Collinsa in Paula Richardsa: "Prve generacije evropskih etnomuzikologov (dodajmo še ameriške, op.) so z zaničevanjem gledale na popularne godbe v zahodni Afriki. Zanje so bile bodisi komercialen pojav brez vrednosti bodisi proizvodi 'kulturnega stika'. Afriški raziskovalci so se posvečali velikim kulturnim tradicijam, ki jih je ogrožal kolonializem. 'Protikolonialno' usmerjeno raziskovanje ni imelo časa za glasbo, ki je vzniknila pod kolonializmom." (Rijven, 1989: 215)

Nove urbane oblike so po eni strani črpale iz tradicionalnih godb. Subtilnejši godboslovci so v njih zaznali vztrajnost "panafriških glasbenih potez": poudarek na tolkalih, kompleksnih ritmih in poliritmih, neločljivo povezanost glasbe s plesom, kolektivno participacijo pri glasbenih dogodkih, tradicionalno družbeno funkcijo glasbe (delovna pesem, obredje, slavlja), vlogo repetitive in variacije pri strukturiranju pesmi, stalen tempo, vokalno obliko klic in odgovor, sproščeno glasovno barvo pri petju, polifonijo in v kulturah, v katerih prevladujejo tonalni jeziki, tesno povezavo med peto melodijo in jezikovno zgradbo. Po drugi strani pa je vključevanje in združevanje "zahodnjaških" elementov v novih oblikah zapleteno ritmičnost poenostavilo in jo ohranjalo v bolj ali manj blagem sinkopiranju. Popularne pesmi so ostajale "etnično ekskluzivne", saj so jih peli v lokalnih jezikih, toda druge medijsko posredovane glasbe so vsebovale panetnično privlačnost in so odražale novo senzibilnost v mestih, četudi so bile pete v kolonialnih jezikih ali v razširjeni svahilščini v vzhodni Afriki.

Socialne zgodovine afriških godb običajno navajajo tri glavne zunanje vplive, ki so pripomogli k ustvarjanju novih glasbenih slogov:

RAZLIČNI SLOGI "EVROPSKE GLASBE":

To bile predvsem krščanske himne z zahodno harmonijo in melodijami, ki so jih poučevali misijonarji. Afriške kulture premorejo bogato tradicijo polifonega zborovskega petja. Iz številnih pričevanj afriških glasbenikov o glasbenih poučevanjih v misijonih veje rahla ironija ob spominih na robotost homofonije in nenatančnosti, ki so jo razširjali

prosvetitelji. Številne gospelovske melodije so se preoblikovane preselile v afriške sloge, denimo v ganski *highlife* ali v južnoafriško *isikatemijo*.

Drugi pomemben vir so bile trobilske vojaške godbe kolonialnih sil, ki so Afričanom predstavile evropska glasbila, predvsem pihala in trobila. Domačinom so jih najbolj zagreto razkazovali Britanci. Že sredi 19. stoletja so v zahodni Afriki domači orkestri igrali takratne popularne viže in vojaške koračnice. Po II. svetovni vojni so številni nekdanji afriški vojak postali člani plesnih orkestrov. Današnji razpoznavni afriški trobilski slogi so *adaha* v Gani in vzhodnoafriški *beni*.

“AFRO-AMERIŠKE” IN “AFRO-LATINSKE” POPULARNE GODBE:

Ironija je, da so jih na kontinent zanesli kolonialisti. Paul Gilroy trdi, da je gramofonska plošča najpomembnejši vir panafriske komunikacije v črnem Atlantiku po ladji. “Afriške” glasbene poteze v ameriških godbah, predvsem poudarjeni in sinkopirani ritem, asimetrični ciklični ritmični vzorci v afrokubanskih godbah, ki so razširjeni v priobalni zahodni Afriki in kongovskem območju, so bile Afričanom še bližje kot “evropske”. Če so bili severnoameriškim slogom (ragtime, neworleanski jazz, swing, rokenrol) bolj izpostavljeni v Južni Afriki, je bilo za konstituiranje prvih



169 - Kitarist v klubu Makuyu Stars (Kenija)

panafriskih glasbenih slogov odločilna godba s Karibov. *Kalipso* so posnemali in ustvarjalno predelali v angleško govorečih zahodnoafriških državah. Slog, ki je združeval elemente *kalipsa*, njegov ritmični vzorec in melodije, je *highlife*. Kubanska *rumba* in tudi dominikanski *merengue* sta bila priljubljena v francosko govorečem Kongu in v vzhodni Afriki. Ravno kitarska kongovska godba je s svojo različico *rumbe* postala najbolj razširjen panafriski slog po II. svetovni vojni. V šestdesetih letih je v Afriko pljusnil *soul* z gibanjem Black Power in “rasno solidarnostjo”. James Brown in

drugi severnoameriški črnski glasbeniki so postali vzor za lokalne bende. Še bolj odločilen pa je bil od konca sedemdesetih let vpliv uporniškega jamajškega reggaeja s svojim afrocentrizmom in sporočilnostjo “nazaj v Afriko”.

REGIONALNI SLOGI V AFRIKI:

Pri izoblikovanju regionalnih afriških slogov je središčno vlogo zavzela električna kitara. Njena razširjena raba je v mnogočem določila razvoj in medsebojno prepletanje regionalnih slogov, ki so zajemali iz karibskih, zahodnih ali tradicionalnih afriških virov. Kitaristi so iz sled-



170 - Ahmed poje o brezposelnosti

njih črpali iz melodično-ritmičnih vzorcev razširjenega afriškega prstnega klavirja (*mbira*, *kalimba*), kar velja za kongovsko *rumbo* ali *čimurengo* v Zimbabveju, ali pa iz tehnik igranja na strunska glasbila v zahodni Afriki.

Tehnološka inovacija, raba električne kitare in mikrofoniizacija, je omogočila vključevanje številnih tradicionalnih glasbil, predvsem tolkal, ki so v enakomeren ritmičen pulz zahodne popularne formule ponovno vnesla mnogotere ritme. A raba netradicionalnih glasbenih prvin v popularni glasbeni predstavi, kakršna so električna glasbila in nova besedila pesmi, za urbana občinstva ne pomeni, da so kaj izgubila na svoji tradicionalnosti. Glasbene spremembe niso premočrtna sukcesija slogov, zvrsti ali določenih glasbenih elementov. So nepredvidljiv proces. V določenih slogih se zgodijo, medtem ko druge glasbene sestavine ostanejo stabilne.

Oglejmo si tri zgodovinske primere, kakor nam jih razkriva sodobno afriško godboslovje in se sprašuje, kako afriške godbe živijo, se preoblikujejo, postajajo toge ali ostajajo odprte "v kulturi in družbi".

Juju

Album *Juju Music* lagoškega zvezdnika King Sunnyja Adeja (Island, 1982) je v "zahodno" zvočno pokrajino iniciiral afriško popularno godbo. Ista angleška založba je sicer "odkrila" in na zemljevid svetovnih godb uvrstila reggae Boba Marleyja in z njim karibski otok Jamajka kot svetovno glasbeno velesilo. Po Marleyjevi smrti je iskala njegov nadomestek. Album je meril na mednarodno tržišče. Eden izmed odgovorov jorubskih glasbenikov je bil: "Morda je dobra glasba, toda ni juju." Drugi pa: "Saj boben ne more govoriti. Ima zvezane roke."

Christopher Alan Waterman (Waterman, 1990) raziskuje *juju*, ki je v sedemdesetih letih že prevladujoč urbani družabni glasbeni plesni stil v Nigeriji. Sprva je bil kontemplativna glasbena oblika, različica *palmwine* kitarske godbe majhnih zasedb. Postal je sodobna električno ojačana godba, ki jo igra osem do deset glasbenikov. V primerjavi z zgodnjim je že upočasnen slog, ki ga odlikuje vključevanje bobnarske tradicije dvajsetmilijonskega ljudstva Joruba. "Govoreči boben" postane nepogrešljivo glasbilo in je identifikacijski "etnični znak". Druga pomembna značilnost je petje hvalnic "*patronom*", finančnim pokroviteljem skupin, kar je dediščina sistema, ki se je od začetnega elitnega jedra pismenih kristjanov razprostrl v vse pore versko, etnično, jezikovno in socialno razslojene urbane jorubske družbe.

Juju se je kot sinkretični slog oblikoval v tridesetih letih. Nanj so vplivale slavnostne družabne muslimanske hvalnice *šakara*, njihova krščanska različica *ašiko*, ki je prevladovala med migrantskimi skupinami v Lagosu, vojaške in plesne salonske trobilske godbe in ganski *highlife*. Moderniziran in medijsko posredovan je po II. svetovni vojni postal godba nigerijskega jorubskega nacionalizma (Alaja-Browne, 1989: 231–242).

Ko Waterman analizira *juju* na jorubskih neotradicionalnih praznovanjih *arija* v trimilijonskem mestu Ibadan, pokaže, kako družabno srečanje z deležem igranja *juju* benda, z estetiko in izraženimi vrednotami utrjuje kulturno in socialno hierarhijo, še posebej eksplozivno v postkolonialnem korporacijskem obdobju razcveta naftne industrije v Nigeriji.

Petdesetletna stilistična pot *jujuja* je bil utemeljena v procesu urbanega prilagajanja, ustvarjanja ekonomskih niš, razvoja novih vzorcev socialnih interakcij. Zgodnji *juju* je bil kozmopolitska godba Lagosa, ki ga je oblikovala igra razrednih, etničnih in religioznih identitet. Opešal je, ko so bili družbeni in ideološki vzorci, iz katerih je črpal, preseženi. Moderni *juju* je vzniknil s povojno jorubsko elito, jo pospremil do politične oblasti in vzdrževal, branil in slavil. Tudi v konfliktnem sožitju z “muslimanskim” popularnim slogom *fuji* in predvsem z zunanjim, opozicijskim svetovljanskim, “razredno sovražnim” *afro beatom* kontroverznega Fela Kutija, ki ga je podpirala manjšina, predvsem mlada izobražena publika, študenti in brezposelni priseljenci. *Juju* sočasno legitimizira družbeno neenakost in zagovarja možnost, da lahko vsakdo postane bogat in močan. Godba reproducira hegemonске vrednote nigerijske družbe. Razkriva “moč” in “servilnost” popularne ekspresivne kulture v postkolonialni Afriki.

Južnoafriške zvezde

Območje današnje Južne Afrike ni bilo prvo, ki je bilo prisiljeno v stik z evropsko trgovino, tehnologijo, vojaško in politično kolonialno močjo, toda zaradi odkritja mineralnega bogastva (diamantov in zlata) je v kratkem razdobju dvajsetih let, nekako od leta 1870 naprej, doživela vzpon industrijskega giganta, ki je povsem spreobrn timerazširjen način življenja, družbeno strukturo in kulturne vzorce. Posledice razpada zulujskega kraljestva po vojaškem porazu so bili proletarizacija podeželskega prebivalstva, selitev v mesta, sesutje tradicionalnih družinskih vezi. Južna Afrika je proces prehoda v razredno družbo doživela bolj silovito in hitreje kakor večina afriških držav, ki so z njo delile podobno kolonialno usodo. Spodbujevalci kulturnih sprememb so bili sprva predvsem evropski misijoni s projektom evangelizacije afriške družbe. “Toda kljub temu, da so bili imperialni misijoni izjemno učinkoviti pri preobrazbi lokalnega življenja, so evangelisti pogoreli na najmanj pričakovani točki: niso uspeli zasaditi ortodoksnega protestantskega kmetstva na afriški zemlji.” (Comaroff & Comaroff, 1992: 36).



T71 - Glasbeni klub Makuyu Stars

Na glasbene predstavitvene tradicije so vplivali vojaški orkestri, meščanske glasbene predstave in končno vse bolj razvejana glasbena industrija že na začetku 20. stoletja.

Južnoafriška popularna godba se razlikuje od ostalih v Afriki. Najbolj očiten razloček je v zunanjem glasbenem vplivu. Poglavitni vir navdiha je bil afroameriški in ne kubanski ali kongovski. Tradicionalna godba v Južni Afriki je predvsem vokalna z značilnim zborovskim petjem s kompleksnim prekrivanjem odzivnih vzorcev. Razen Vendov, južnoafriška ljudstva ne premorejo bogate bobnarske tradicije. Zato so bile črnski populaciji bližje afroameriške oblike, ki so jih poslušali številni afrikanerski in angleški naseljenci. A še pomembnejši dejavnik afilacije z afromeriško godbo je bila identifikacija s segregirano, deprivilegirano črnsko populacijo v Združenih državah in njenim političnim bojem za državljanske pravice.

Že ob koncu 19. stoletja so v Južni Afriki gostovale številne ameriške črnske glasbene skupine, ki so izvajale gospele, spirituale, minstrelske točke in ragtime. Med drugimi leta 1890 tudi pevec gospelov Orpheus M. McAdoo s skupino The Virginia Jubilee Singers. V letih 1890–1898 je nastopal za belo in nastajajoče črnsko meščanstvo ter za delavstvo južnoafriških mest. Ideološki vpliv afroameriškega misijonarstva na oblikovanje afriških krščanskih kultur skoz popularne oblike in načine predstavljanja je bil močan, učinki pa protislovni. Južnoafriška kultura se je hierarhizirala, a s posnemanjem "črnske misijonske" godbe je rasel "rasni ponos" med južnoafriškimi glasbenimi skupinami.

Za Veita Erlmanna (Erlmann, 1991) so afriške glasbene zvezde, kakor je šla v dvajsetih letih popularna pesem v Durbanu, "zvezde vodnice, ki so Afriko obsijale z mogočno in drugačno svetlobo." Zato se sprašuje, kako je popularna glasbena predstava (*popular performance*)⁸ prepredena s strategijami glasbenikov, plesalcev, glasbenih kritikov, glasbenih učiteljev, delavcev in pastorejv v delovanju družbe, na katerega nimajo vpliva. Odločilni razlog vidi v odpornosti glasbenih simbolov za spremembe, zato je bila tradicija v južnoafriških črnskih skupnostih močan identifikacijski dejavnik (ibid.: 11). To pomeni, da premiki v družbeni razredni strukturi na predstavitvene dejavnosti vplivajo manj kot na politično kulturo.

Zgled je raznovrstno in pestro glasbeno življenje v vzhodnem rudarskem območju pokrajine Natal z glavnim mestom, pristaniščem Durban. "Iznajdevanja", prepletanja neozuljskih



172 - Muziciranje v železni kletki



173 - Plesalec pred kletko

⁸ Skorajda neprevedljiva sintagma *popular performance* zajema popularne tradicije predstavljanja, uprizarjanja, prenašanja, izvajanja, nastopanja in plesanja ob glasbi. Že razširjen južnoafriški izraz (*lingoma* pomeni glasbo, ples, dramo).

tradicij s sodobnimi popularnimi oblikami v njem so proizvedle številne plesе, pesmi, inštrumentalne sloge. Durban je bil družbeno razslojen, a je delil skupno homogeno glasbeno kulturo. Tu je iskati tudi vzrok za konstitucijo in vzdržljivost *isikamije*, moškega zborovskega vokalnega sloga, ki je postajal slog migrantskega delavstva in sindikalnega gibanja ter se je vse bolj oddaljeval od starega misijonskega sloga. Med popularnimi komadi je znameniti *Mbube* ("Lev") Solomona Linda.

Na zahodu so prek posredovalcev postali znani odlični predstavniki tega vokalnega sloga Ladysmith Black Mambazo. Potrebno pa je dodati, da je skupino radio SABC pod nadzorom apartheidske vlade od šestdesetih let naprej načrtno predvajal, saj so bila njihova besedila bolj "metaforična in religiozna" in niso bila uperjena proti obstoječemu redu, kar je bila praksa moških zborov (Ballantine, 1993).

Drugače je bilo z *ingomo*, urbanim plesom, glasbeno dramo zulujskih migrantskih delavcev, ki je v razdobju od leta 1929 do 1939 iz grozečega, militantnega, opozicijskega, zatiranega plesa urbanih mladcev z borbenimi palicami, postal nadzorovana turistična atrakcija na množičnih štadionskih predstavah z "novo zulujsko ikonografijo". *Ingoma* je bila proizvod dramatičnih družbenoekonomskih sprememb v zulujski družbi po padcu kraljestva. Odražala je konflikte v pojmovanju plesa. Vladajoči razred jo je razumel kot izpoved starih plemenskih pripadnosti, mlado delavstvo pa kot ritualizirano in institucionalizirano izražanje klanovskih nasprotij. (Erlmann, 1991: 16, 95–99).

V primerjavi z Durbanom se je v "pluralnih priseljeniških družbah" zaprtih črnskih getov, *townships* Johannesburga oblikoval izvirni subkulturni inštrumentalni slog *marabi*. Izvajali so ga nešolani pianisti in orglarji, ki so bili inventar v ilegalnih četrtnih *shebeens*, špelunkah, kjer so točili alkohol. Jazovski slog, ki je črpal iz različnih virov, predvsem pa z ameriških jazzovskih plošč, je odlikovala razpoznavna ritmika in krožno ponavljanje enakovrednih harmonskih sekvenc. V tem je bil *marabi* neotradicionalna oblika.⁹ Edward Sililo, ki ga je igral v dvajsetih letih, je melodije označil za mešanico sesotske, zulujske in ksoške slavnostne glasbe. Viže so črpali tudi iz protestantskih himn in jih po jazzovsko obarvali, "zmigali k plesu". Slog je bil stigmatiziran. Črnski srednji razred ga je povezoval z vsem najslabšim v getu, z nelegalnostjo, policijskimi racijami, spolnostjo in obubožanim delavstvom. Oblasti so ga preganjale zaradi prepovedanega druženja, kriminala, kršitev policijske ure.



174 - Izdelovanje kore

⁹ Gerhard Kubik trdi, da so "ostinato harmonski vzorci", "kratke krožne oblike" značilnost večine afriških podsaharskih glasbenih tradicij. Zato afriški glasbeniki v evropskem funkcionalnem harmonskem sosledju ne poznajo toničnega in njemu podrejenih akordov. Da so tovrstni kulturni vzorci persistentni, dokazujejo številne "afroameriške oblike", denimo *riffs* v jazzu in R&B ali sekcija *montuno* v afrokubanskem *sonu*. (Kubik, 1999: 175–177)

Gramofonske založbe ga niso hotele snemati. Končni udarec mu je zadala vladna uredba o mestnih območjih iz leta 1923. Mestne četrti so razglasili za "bele" in iz njih izgnali 6000 Afričanov. Leta 1933 so bile vse mestne četrti razen treh razglašene za bele. Ob dovoljenju za bivanje, dovoljenju za stanovanje, potrdilu delodajalca in policijski prepustnici je bilo "beljenje mestnih četrti" eden izmed instrumentov politike nadzorovanja delovne sile. Z njim naj bi zavrli rast stalnega afriškega delavskega razreda v mestih (Wolf II, 1999: 145–146). Marabi kot klavirska umetnost ni mogel preživeti v novih skupnostnih plesnih dvoranah, kjer so prevladovala vaudevilske glasbene skupine za naraščujoče črnsko meščanstvo. Marabi je s svojimi inovativnimi glasbeniki postavil temelje bogati južnoafriški jazzovski tradiciji, ki se je ponovno razbrstela ob swingovski noriji. Postala je del kulture in družabljenja črnih elit.

Odmev marabija z latentno ciklično harmonsko obliko se je dobro desetletje kasneje ponovno razširil na ulici. Igrali so ga deški poulični bendi. Mladi jazzovski oboževalci so na doma narejenih glasbilih igrali najnovejše komade. Ob spremljavi kitare in doma narejenih enostrunskih basov so pihali v otroške piščalke. Fantje so virtuozno oponašali Lestera Younga, Counta Basieja, Glenna Millerja in s polnim, predirljivim tonom z najno-

vejšimi jazzovskimi vižami služili na avtobusnih postajah, trgovinah, tržnicah, predvsem v "belih" četrtih. "Domači" glasbeniki so nanje gledali prezirljivo in zviška. Njihov jazz je prijal starševski generaciji, saj je jazz za mnoge postal simbol družbenega napredovanja, ni pa jim ugajala razcapana podoba dečkov s "primitivnimi" nadomestnimi saksofoni. Tudi ta godba je imela predznak potepuške kulture band, revščine, pomanjkanja izobrazbe. K družbenem ugledu muzike, klicali so jo *jive*, je prispeval film *The Magic Garden* z boogiejem na piščalki, ki ga je odigral nek deček. Izraz za slog so poiskale gramofonske založbe. *Kvela* v zulujskem jeziku pomeni "plezati", "jezditi", "povzpeti se". Izraz se je dokončno ustalil, ko je *kvelski* komad Tom Hark, ki ga je leta 1958 posnela skupina Elias and His Zig-Zag Jive Flutes, prišel na vrh angleške *Hit Parade* lestvice. Iskalci talentov so se razpršili po mestu, iskali dečke s piščalmi in jih snemali pod nalepkami *new sound*, *flute jive*, *pennywhistle jive*, *kvela*, *township jazz*. V studiu so jim dodali kontrabasista in jazzovskega bobnarja, fantom komaj kaj plačali in mastno služili. Od leta 1958 je piščali, pravzaprav prirezane "blokflavte", za Johannesburg po vzorčnih primerkih z ulice izdeloval nemški Hohner, ki je v času največjega navdušenja prodal do 100.000 primerkov na leto. Že način igranja na piščal s prirezanim ustnikom, obrnjeno za 45 stopinj, potisnjene skoraj pod levo lice s poševno držo glave, je posebnost.

175 - Improvizacija Michela Togoja



Piščalkarji so imeli poln, okrogel in izredno glasen ton, ki so ga uspeli modulirati na razne načine, oponašati saksofonske *glissande* in kromatične prehode v melodiji. Tradicionalne tehnike igranja in pojmovanje tona so se ponovno spojile z modeli iz tujine. Poševna drža glave pri igranju je bila obenem predvsem oponašanje drž jazzovskih saksofonistov, največ Lesterja Younga. Dečki so posnemali tudi njegov slog oblačenja. V poznih petdesetih letih se je *kvela* razširila v današnji Zimbabve, Zambijo in Malavi (Kubik 1999: 164–178). Zaton popularnega inovativnega sloga je bil motiviran. S svojo politiko so ponovno postregle južnoafriške založbe v pričakovanju prodaja glasbe ob električnih kitarah, ki so jo sprva igrali studijski glasbeniki. V mestih je hitro dobila nadimek *mbakanga* in osvojila publiko. SABC (South African Broadcasting Corporation) jo je od začetka šestdesetih let promovirala zaradi apolitičnosti. Če so popularnogodbene skupine hotele priti na radijske valove, so morale "*cenzurirati*" besedila pesmi, peti o ljubezni in miroljubnem podeželskem življenju ter se na daleč izogibati urbanega "*slenga*". Izvajanje družbeno angažiranih pesmi ni bilo zgolj cenzurirano, marveč je njihovim avtorjem grozila ječa.

Robustni rockovski slog *mbakanga*, ki je ohranjal nekatere elemente *kvele*, se je sprva zgledoval po kongovski rumbi. Ob vzorčastem igranju kitar je izstopalo predvsem spremljevalno žensko polifono petje. Ščasoma je vključeval vse več "*etničnih*", "*tribalnih*" elementov. Njegovega najbolj znanega izvajalca, Mahlatinija in žensko vokalno skupino Mahotella Queens, so predvajali na radiu. Je zgled, kako sodobna godba v specifičnih političnih razmerah z dodajanjem tradicionalnih glasbenih in kostumskih prvin lahko postane orodje za spodbujanje "*plemenskih*" občutij in slabi medetnično solidarnost (Manuel, 1988: 106–111). Progresivni jazzovski glasbeniki, Dollar Brand, Miriam Makeba in Hugh Masakela so bili že zdavnaj v političnem eksilu. Južnoafričani so jih skupaj z Bobom Marleyem, Petom Seegerjem in Pink Floyd¹⁰ lahko slišali le na radijskem programu Afriškega nacionalnega kongresa *Radio svoboda*, ki je oddajal iz Tanzanije.

Nelson Mandela je ob svojem prvem obisku v Združenih državah obiskal Detroit. V govoru je na realna tla postavil afrocentrična pričakovanja občinstva. S tovariši v ječi si je težke trenutke lajšal s poslušanjem detroitskega zvoka. Poslušali in občudovali so soulovski godbo založbe Motown, Marvinu Gaya.



176 – Domači bobni v klubu Makuyu Stars

Glas Kenije

V nairobijskih popevkih je na začetku šestdesetih let običajno ob spremljavi kitare prevladoval moški glas, ki je pripovedoval in občinstvu zastavljal vprašanja o modernih življenjskih slogih v mestu, se spraševal o novih pomenih, vrednotah, ki jih je prinesla urbanizacija, in ponujal implicitne rešitve. Kot navaja Gecau (Gecau, 1995: 570–572), je kolonialni Nairobi v pesmih Williama in Kabaka

kruto mesto velikanskih socialnih razlik, v katerem revež, najemni delavec težko preživi, saj nanj na vsakem koraku prežijo prevaranti. Denar kupuje užitke in uravnava medčloveške odnose. Celo ljubezen je kupljiva. Lepa, moderna Afričanka se ozira samo za premožnimi in je nedosegljiva za hrepenenje uboge pare.

Po razglasitvi kenijske neodvisnosti leta 1963 so številne popularne pesmi izžarevale optimizem. Glasbeniki so se odzivali na družbene spremembe, ki so se odražale v odnosih med spoloma, v družini in v politiki in jih z naklonjenostjo komentirali. Kikujski muzikant in glasbeni podjetnež Joseph Kamaru ob pogledu na krasotico v oprijetih hlačah v "afriški četrti" Nairobija ostrmi in se ne more premakniti. Pevčeva doživljanja mesta, svojega položaja v njem so v ljubezenski popevki metonimija širših družbenih razmer.¹¹

Povojna Kenija je bila pod britansko kolonialno oblastjo v stalnem stiku z najnovejšimi zahodnimi popularnimi oblikami, s swingom, mambom, rokenrolom, twistom in po razglasitvi

neodvisnosti s soulom, rockom, diskom in s transnacionalnimi afriškimi popularnogodbenimi oblikami, predvsem s kongovsko *rumbo*. Kenija je ostajala liberalno odprto lovišče za tuje gramofonske družbe, ki so prodajale "zahodne plošče".

Nairobi je bil vzhodnoafriško glasbenoin-dustrijsko središče z edino tovarno plošč od leta 1952. V njem so snemali domači in tuji glasbeniki. Do srede petdesetih let so večino produkcije obvladovali britanske založbe. Toda že leta 1957 je bilo v Keniji blizu 50 manjših založb, ki so jih večinoma upravljali indijski podjetneži in trgovci, potomci delavcev na železniški progi od Mombase v središče države ob koncu 19. stoletja. Z južnoafriško založbo

Gallo so prihajali zvoki iz Južne Afrike, Zambije in Zimbabveja. Dedič kolonialnega radia, ki se je sredi petdesetih let odprl in začel predvajati afriške glasbe, je postal državni radio *Voice of Kenya*. Po vzoru BBC je oddajal štiri programe¹². Sprva je načrtno promoviral, sne-



¹⁰ Komad benda Pink Floyd *The Wall* so šolajoči južnoafriški otroci alternativno rabili kot protestno pesem proti apartheidskemu solskemu sistemu.

¹¹ Pevke prevladujejo v gospelu. Sredi sedemdesetih let je vlada prepovedala predvajanje plošče ženskega cerkvenega gospelskega zbora, ki je kritično pel o družbenih in političnih razmerah. Danes v času krščanskega revivalizma prevladuje gospel v posodobljeni pop obliki. Prve popularne (sekularne) pevke so prihajale z obale. Tako priljubljena Malika poje v moderniziranem arab-skem slogu *tarab*. V priljubljenem komadu *Vidonge* ženskam svetuje, naj z ljubezenskimi napitki zasužnjijo svoje moške, da bodo bolj svobodne. Odgovor pevcev je bili silovit in je sprožil popevkarsko vojno o razmerju med spoloma. Pevke so največkrat zastopane v nekaterih "etničnih popularnih slogih".

¹² Nacionalni program je v svahilskem jeziku in vrti "kenijsko godbo". Splošni program je v angleščini, na njem prevladuje angloameriški pop. Preostala dva sta vernakularna programa v treh jezikih največjih etničnih skupin s "tradicionalno glasbo". Oblikujejo ju regionalni oddelki VoK. Izobraževalne oddaje pripravlja Kenijski izobraževalni inštitut. Glasba na VoK v povprečju zavze-ma približno polovico programskega časa. V časih osvobodilnega gibanja Mau Mau v petdesetih letih so skupnosti izdelale posebno strategijo recepcije in posredovanja novic. Modri starešine so se zbirali v redkih gospodinjstvih, ki so premogla radijski aparat. Radijska poročila so skrbno premleli, ocenili nji-hovo verodostojnost in se odločili, kaj bodo posredovali širši skupnosti.

mal in predvajal lokalne popularne pesmi in “*tradicionalne glasbe*”. Ščasoma je na prvih dveh programih vse več prodajal programski čas, ki so ga zakupljale podružnice multinacionalk. Glasbeni program je bil didžejski. Vsaka plošča je morala prestati državni komisij-ski test primernosti.

Glasbeni podjetneži in glasbeniki so sicer ustanavljali lastne založbe in snemali v pri-rejenih slabše opremljenih studijih. Njihova posneta godba se je komajda prebijala na valove VoK, kupna moč potencialnih kupcev plošč je bila šibka.¹³ Nova tehnologija shranjevanja in reproduciranja glasbe je z električnim gramofonom z malimi in velikimi ploščami od novih glasb odrezala podeželje in dobršen del mestne populacije. Osrednji glasbeni posred-nik je bil radio. Tranzistorski sprejemnik je bil glavna vez z “*modernim glasbenim svetom*”. Šele ob koncu sedemdesetih letih je fonografsko vrzel zapolnila cenejša, dostopnejša kaset-na tehnologija in z njo razcvetela kasetna kultura.

Napetost med evropsko in afriško perspektivo, ki je prežemala javni prostor v stalnih debatah o napredku in zaostalosti, modernosti in tradicionalnosti, je pogojevala odločitve v zvezi z glasbo in mediji. Vlada je z neskončnimi birokratskimi nategovanji in neuresničljivi-mi velikopoteznimi načrti odlagala kakršnokoli dejavno kulturno politiko in sistem glas-benega izobraževanja v šolah.¹⁴

Kenijski glasbeniki so se najtežje kosali s kongoško godbo, ki je sredi šestdesetih let pre-plavila vzhodno Afriko. Že prej prek uvoženih plošč iz Kinšase, posnetih še na 78 obratov, med prvo kongovsko državljansko vojno pa s pribežalimi glasbeniki, ki so zavzeli plesišča in studije. Če bi avtoritarna kenijska oblast ob proklamirani moderni, prozahodni usmerjenos-ti k napredku prisluhnila, kakšno godbo poslušajo njeni državljani v delavskih četrtih mest in na podeželju, bi iz njihovih poslušalskih navad lahko potegnila kakšen poduk. Na pro-gramu VoK je prevladovala “*anglofonska zahodna glasba*”. Zato so mnogi protestno poslušali Radio Tanzanija, tedanji zairski radio in programe iz sosednjih držav, ki so predvajali pop-godbo v lingalščini in svahilščini, večinoma kongoško *rumbo* različnih odtenkov.¹⁵ Svahilski jezik, nekdanji trgovski jezik ozkega obalnega pasu pod arabskim vplivom, danes pa *lingua franca* celotne vzhodne Afrike, govorita ali razumeta dve tretjini Kenijcev, drugi uradni jezik, angleščino, le 16 odstotkov.¹⁶ Do srede sedemdesetih let je razbohoteni srednji razred v Nairobiju raje poslušal kongoško *rumbo* v lingalščini kakor “*surove*” kenijske ali tanzanijske pevce v svahilščini. Kongovci so na začetku sedemdesetih let obvladovali 80 odstotkov kenijskega glasbenega tržišča. Z njimi so začeli tekmovati tanzanijski bendi s svojo različico “*svahilskega jazz*”, ki je po prodoru prek radijskih valov začel osvajati še nairobij-ske nočne klube in hotelska plesišča ter prevladoval v osemdesetih letih.

Malm in Wallis (Malm in Wallis, 1992: 84–107)¹⁷ popisujeta paničen odziv oblasti, predvsem zaradi očitnega vpliva sprte Tanzanije, ki je dejavno pripomogla k strmoglavljenju kenijskim oblastnikom prijateljskega režima Idiija Amina v Ugandi. Tako je marca 1980 kenijsko ministrstvo za informiranje Glasu Kenije ukazalo, da mora predvajati 75 odstotkov “*kenijske glasbe*”. Didžeji o njej niso imeli pojma. V radijski fonoteki niti ni bilo dovolj kenijskih plošč. Zato so začeli predvajati stare plošče iz petdesetih let, celo viže, ki so slavile bri-



tansko krono. Burno so se odzvali prozahodni novinarji, predstavniki gramofonskih multinacionalk in uslužni srednji razred, ki je imel dostop do javnih občil. Opozicijski intelektualci so nasprotovali enostrankarski vladavini stranke KANU, ki se je ohranjala z obvladovanjem napetosti in razdeljevanjem statusnih privilegijev med kikujsko in luojško etnično-politično elito. Zagovarjali so "afriško" programsko usmeritev, bogato glasbeno-kulturno dediščino proti prevladi evropske oziroma zahodne kulture. Sporno ured-

bo so umaknili po 14 dneh. Lokalni glasbeniki in manjše založbe so Glas Kenije obtoževali, da je v navezi z multinacionalkami sabotiral uredbo. Žgoče javne polemike o kenijski glasbi in vsebinah na radiu niso pojenjale: "*Le zakaj vananči (državljeni) ne bi uživali v glasbi z vsega sveta?*", "*Kaj je narobe, če se vananči zabavajo ob glasbi v njihovih jezikih?*"

1. avgusta 1982 je skupina letalskih častnikov poskušala izvesti državni udar proti vladavini kenijskega predsednika Arapa Moi. Eden prvih ukrepov upornikov je bilo zavzetje Glasa Kenije in sprememba glasbene politike. Tisto jutro so se kenijski državljani zbudili ob

¹³ Tudi v vaseh, ki so bila brez elektrike, so že pred II. svetovno vojno poslušali glasbo s plošč na mehaničnih gramofonih. Zgodovinar godb v Afriki John Collins navaja, da je HMV (His Master's Voice)/Zonophone leta 1939 v vzhodni Afriki prodal preko 80.000 plošč na 78 obratov z glasbo v regionalnih jezikih in okrog 120.000 "zahodnih".

¹⁴ Ambiciozni kenijski nacionalni glasbeni učni šolski program iz leta 1984, ki je le del velikopoteznega načrta "predsedniškega sveta za nacionalno glasbo", je zgled miselne blokade in ideološkega izključevanja "afriške tradicionalnosti" in "evropske modernosti", med ohranjanjem tradicionalne glasbe in plesa ter posodabljanjem glasbene dejavnosti. Po njem bi se moralo najprej 15.000 učiteljc in učiteljev glasbe dobro spoznati tako z afriško (ustno tradicijo) kot z evropsko glasbo (pisne tradicije) in spravi skupaj tradicionalno pojmovanje in praktiranje glasbe s poučevanjem v razredu. Pri osnovnošolskem pouku se je zapletalo že pri viži-avizu, ki je označevala začetek pouka. Prevladovalo je mnenje, da morajo uporabiti "afriški napev". Ker pa bi uporaba luojške ali kambijske melodije privilegirala glasbo ene etnične skupine ("plemena" v razširjeni in žurnalistični rabi), so ostali pri kompromisnem "najmanjšem primernem skupnem imenovalcu". Vrteli so angleško božično pesem *Joy to the World*. Argument koordinatork šolskih radijskih oddaj je bil, da je "tudi zahodna glasba del naše glasbe in da ne pripada samo eni družbeni skupini". V šoli, ideološkem aparatu države, so prek "zahodnega" avizza diskriminirani "poganski" učenci, nekristjani. V Keniji je 38 % protestantov, 28 % katoličanov, 26 % je "animistov", pripadnikov lokalnih verstev, in 6 % muslimanov.

¹⁵ Raziskava poslušalskih navad med podeželani in prebivalci revnih mestnih četrti iz leta 1985 je pokazala, da se od sedemdesetih let niso spremenile. Kar 46 % je poslušalo oddajanje Deutsche Welle prek relejne postaje v tedanjem Zairu (danes DR Kongo) in 22 % Radio Tanzanija.

¹⁶ Po popisu iz leta 1980 tretjina Kenijcev govori samo en jezik, dve tretjini ob enem jeziku govorita svahilsko, 18 % govori tri jezike, 5 % štiri jezike. 29-milijonska nacija je sestavljena iz 40 etničnih in jezikovnih skupin, največje so Kikujci (21 %), Luojci in Luhiji (14 %), Kalenjinji (11 %), Kambi (11 %), Kiši (6 %), Merujci (6 %). Arabci in Indijci na nižinskem območju vzhoda ter "Evropejci" so manj številne, a zato ekonomsko in politično močnejše skupnosti. Dve tretjini prebivalstva sta bili rojeni po razglasitvi neodvisnosti. Raven pismenosti je 60 %. 20-odstotni delež premožnejšega sloja prebivalstva v BNP se je od leta 1961 do 1976 povzpelo od 22 % na 60 %. BNP je leta 1996 znašal 320 USD na prebivalca. Polovica prebivalstva živi na meji preživetja. Četrtnina živi v mestih. Navajamo po Gecau (1995: 501). O vlogi radijskega nagovora pri tvorjenju etnije Kalenjinov, nove zamišljene skupnosti iz skupine nilotskih "plemen" glej Vogrinč (1998: 193). O poroki statistike in politike v oblastni tehnologiji, ki je v moderni državi cenzus, in tenki meji med nacionalizmom in etnijami glej prepričljive argumente Benedicta Andersona (1998: 30-45). V Nigeriji so oblasti nekaj let zavlačevale s štejetjem zaradi strahu, da bo pokazalo "resnične" številke samozamišljenih etničnih skupin, kar bi zahtevalo novo distribucijo politične moči in ekonomskih ugodnosti. (ibid.: 43)

¹⁷ O medijski politiki in glasbeni dejavnosti v Keniji glej tudi Gecau (1995), P. Manuel (1988), C. Stapleton & C. May (1987).

ritmih vzhodnoafriškega popa in ne ob disko ritmih Boney M ali Abbe. Eden glasbeno subtilnejših komentarjev preživelega uradnika *Glasa Kenije* o vzrokih za ponesrečeni udar je bil, da letalci na svojo stran niso uspeli pridobiti armadnega vrha ravno zaradi "svahilskega popa". Po njem bi morali vrteti vojaške koračnice.

LITERATURA

- ALAYA-BROWNE, AFOLABI (1989). "A diachronic study of change in juju music", V: *Popular Music (Africa Issue)*, Vol.8., No. 3.
- ANDERSON, BENEDICT (1998). *The Spectre of Comparisons. Nationalism, Southeast Asia, and the World*. London & New York: Verso.
- BALLANTINE, CHRISTOPHER (1993). *Marabi Nights. Early South African Jazz and Vaudeville*. Johannesburg: Ravan Press.
- BLUM, STEPHEN (1991). "European Musical Terminology and the Music of Africa", V: B. Nettl & P.V. Bohlman (ur.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHERNOFF, JOHN MILLER (1981). *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago.
- COLLINS, JOHN (1985). *Musismakers of West Africa*. Washington: Three Continents Press.
- COMAROFF, JOHN & JEAN (1992). *Ethnography and the Historical Imagination*. San Francisco & Oxford: Westview Press.
- ERLMANN, VEIT (1991). *African Stars. Studies in Black South African Performance*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- GECAU, KIMANI (1995). "Popular Song and Social Change in Kenya", V: *Media, Culture & So*
- MANUEL, PETER (1988). *Popular Musics of the Non-Western World*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- MAY, CHRIS & STAPLETON, CHRIS (1987). *African All-Stars. The Pop Music of a Continent*. London & New York: Quartet Books.
- MERRIAM, ALAN P. (2000/1964/). *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- NKETIA, J.H.KWABENA (1974). *Music of Africa*. New York: W.W. Norton.
- RIJVEN, STAN (1989). "Introduction", v: *Popular Music (Africa Issue)*, Vol.8., No. 3.
- TAYLOR, TIMOTHY D. (1997). *Global Pop. World Music, World Markets*. New York & London: Routledge.
- VOGRINC, JOŽE (1998). "Zamišljene skupnosti danes" (spremna beseda), V: Benedict Anderson, *Zamišljene skupnosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (1992). "Social Conflict in Post-Independence Black Africa: The Concepts of Race and Status-Group Reconsidered", V: E. Balibar & I. Wallerstein, *Ambiguous Identities. Race, Nation, Class*. London & New York: Verso.
- WATERMAN, CHRISTOPHER (1990). *Juju. A Social History and Ethnography of a West African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- WATERMAN, CHRISTOPHER (1991). "The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique", V: B. Nettl & P.V. Bohlman (ur.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WOLF, ERIC R. (1999). *Evropa in ljudstva brez zgodovine*. Ljubljana: Studia humanitatis.