



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Moderne Musik in Südafrika.
Entwicklungen zwischen Innovation und Parallelen zu
Älterer Musik.

Verfasser

Yohana Malamusi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Gerhard Kubik

Moderne Musik in Südafrika

Entwicklungen zwischen Innovation und Parallelen zu Älterer Musik.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	5
EINLEITUNG	6
GESCHICHTE SÜDOSTAFRIKAS	9
Portugiesen an der ostafrikanischen Küste	10
Sklaven-Handel an der ostafrikanische Küste	11
David Livingstone's Forschung in südostafrikanischen Raum	12
Britischer Einfluss in Südostafrika	12
Unabhängigkeit	14
UNTERSUCHUNG ÄLTERER MUSIK IN SÜDOSTAFRIKA	16
Über historische Quellen afrikanischer Musik	16
Livingstones schriftliche Aufzeichnungen	18
Karl Mauch	19
Karl Mauchs Notizen über <i>mbira</i> und seine Transkriptionen	19
Das Christentum und die ältere Musik	22
Arthur Morris Jones	23
Der Phonograph	24
Hugh Tracey (1903-1977)	25
ÄLTERE ELEMENTE IN DER AFRIKANISCHEN MUSIK	27
Rhythmik	27
Tonsystem und Mehrstimmigkeit	28
ENTSTEHUNG UND VERBREITUNG POPULÄRER MUSIKFORMEN	31
Rumba in Afrika	32
Gitarre und Banjo	32
BILDUNG EINER POPULÄREN MUSIKINDUSTRIE	42

Radio	42
Tonträgerindustrie	44
NEUE MUSIK-GENRES	49
<i>Kwela</i> und Jive Einfluss aus Südafrika	49
Von <i>Benga</i> zur <i>Sungura</i> , Einflüsse aus dem Kongo	52
<i>Mbira</i> Tradition in der Populären Musik von Zimbabwe	54
Entwicklungen in Malawi	58
Die Kupfergürtel-Szene: Entwicklungen in Zambia	60
Politisierte Musik	63
NEUE ENTWICKLUNGEN AB 1990	68
Illege, Lege, Reggae: Reinterpretation von Jamaikanischem Reggae in Südafrika.	68
Ältere Musik und das Digitale Zeitalter	72
DANKSAGUNG	75
LITERATUR	76
ABSTRACT (DEUTSCH)	85
ABSTRACT (ENGLISH)	87
LEBENS LAUF	89

Vorwort

Musik aus Malawi, Zimbabwe und Zambia der 1970er und 80er Jahre faszinierte mich seit meiner Kindheit, insbesondere die Genres *Kalindula*, *Sungura*, *Jit* und der *Benga*, der aus Kenya in diese Länder importiert wurde. Das Interesse wuchs vor allem, weil ich der Ansicht war, dass diese Musik, die in diesem Zeitraum entstanden ist, einen größeren Bezug zu älteren afrikanischen Musikformen hatte, als die Musikrichtungen, die in den 1990er Jahren entstanden.

Es ergab sich dann die Möglichkeit, dass ich im Rahmen meiner Diplomarbeit mich mit diesem Thema beschäftigen würde. Ich war anfangs sehr fasziniert von der Idee, Elemente in diesen modernen populären Genres zu untersuchen, die aus älteren afrikanischen Musikformen stammen und gegebenenfalls ihre Entwicklung in die neuen Musikrichtungen nachzuvollziehen. Die ursprünglich von mir zielstrebigst verfolgte Idee entwickelte sich jedoch aus zeitlichen Gründen nicht so sehr wie ich es mir anfangs vorgestellt hatte. In der Zwischenzeit hatte ich eine Fülle von Informationen gesammelt, als mir bewusst wurde, dass die Arbeit nicht so verfasst werden kann wie ich es mir ursprünglich vorgestellt hatte. Dieses Unterfangen hätte mehr Zeit in Anspruch genommen als ich zu Verfügung hatte. Ich musste also einen Kompromiss finden, so dass ich einen Teil der bereits gesammelten Informationen verwenden könnte. Aber eines war klar, dass ich über die populäre Musik dieser Länder schreiben würde.

In den letzten Jahren bemerke ich, wie viele junge Musiker – vor allem aus dem Hip Hop Bereich – versuchen, diese mit sogenannter "traditioneller" Musik zu verbinden. Was in den 1990er Jahren und davor kaum jemand gewagt hätte, scheint heutzutage der gängige Trend zu sein. Vorher waren die Musiker sehr bestrebt, sich an internationalen Genres zu orientieren, und ältere Musik aus der eigenen Kultur wurde negiert. Ich fand es sehr spannend, den historischen Verlauf und die Entwicklung der Popmusik in dem Raum genauer zu untersuchen.

Yohana Malamusi, 12 Februar 2013

Einleitung

Wenn hier über neue bzw. moderne populäre Musikformen diskutiert wird, soll es vor allem um Musik gehen, die in Afrika Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Begegnung afrikanischer Grundhaltungen mit den jeweils zeitgenössischen Moden der westlichen Musik entstanden ist [Kubik 1988 : 301]. Die Definitionen populärer Musik variieren aber in manchen Punkten; in der Literatur wiederholt finden sich Auffassungen von populärer Musik als Phänomen der Masse, Musik die produziert wird um ein breites Publikum zu unterhalten. Ihre Erscheinungen finden sich überregional und waren im letzten Jahrhundert sehr mit kommerziellem Hintergrund verbunden.

In Südafrika wie in Europa, zeitgleich, entstanden gegen Ende des Zweiten Weltkrieges zahlreiche Musikströmungen, die vor allen durch neue Medien eine rasche und weite Verbreitung fanden. Kommerzielle Gedanken standen hier sehr im Vordergrund seitens der Musiker und vor allem der Tonträgerindustrie. Zunächst strebten afrikanische Musiker danach, die von Europäern importierte Musik zu spielen, dies wurde aber sehr schnell wieder verworfen. Hier können wir die von Melville J. Herskovits formulierten Kultur-vergleichenden Konzepte von Selektion, Retention, Interpretation und Synkretismus anwenden.

Es entstanden dann in Afrika lokale Pop Musikformen aus dem Versuch, sich die eigene Identität zu bewahren und im Streben Neues zu kreieren, sich gleichzeitig den modernen Trends anzuschließen. Und im Zuge der Unabhängigkeit wurden ältere musikformen rekontextualisiert. Auch wenn sich hierbei diese im politischen Kontext wiederfanden, wurde dieser Musik noch ermöglicht, einige Dekaden zu überleben.

Der südafrikanische Raum wird hier für die Länder Malawi, Zambia und Zimbabwe definiert. Die Auswahl, die populäre Musik dieser Länder zu diskutieren, beruht auf historischem und kulturellem Zusammenhang. Wir können, wenn wir dieses Gebiet gliedern wollen, zwischen der geographischen und kulturellen Einteilung unterscheiden.

Malawi, Zambia und Zimbabwe gehören zu der Organisation South African Developing Countries (S.A.D.C) Entwicklungsgemeinschaft für den südafrikanischen Raum mit weiteren 11 Staaten. Sie sind auch Mitglied der Afrikanischen Union. Isoliert betrachtet, gehört Zambia eher zu Zentralafrika, Malawi zu Ostafrika und Zimbabwe zum Süden. Aber da in unserem Zusammenhang dieses Gebiet als Ganzes behandelt wird, bevorzuge ich die Bezeichnung Südostafrika. Malawi hat nach geschätzten Angaben der Regierung ca. 14 Millionen Einwohner auf einer Fläche von 118.480 km². Die Wirtschaft wird von Agrarprodukten geprägt, exportiert wird zum Beispiel Tee, Tabak und Kaffee. Zambia hat dagegen nur 13 Millionen Einwohner (Stand 2011) auf einer Fläche von 752.610 km². Zimbabwe hat ca. 12 Millionen Einwohner mit einer Fläche von rund 390.750 km². In Zambia und Zimbabwe dominiert der Bergbau.

In der Kolonialära, wie später diskutiert wird, existierten diese Länder für eine Dekade unter dem Namen *The Federation of Rhodesia and Nyasaland* mit einer gemeinsamen Verwaltung. Nyasaland war ein britisches Protektorat. Die aus der Kolonialära gezogenen Grenzen der Länder repräsentieren auf keinen Fall kulturelle oder sprachliche. Diese angegebene geographische Einteilung dient nur als Orientierungspunkt, da es nicht möglich ist, die von der Kolonial-Verwaltung gezogenen Grenzen heranzuziehen.

Klimatische Bedingungen begünstigen die Homogenität dieser Zone. Das vorwiegend subtropische Klima erstreckt sich auf den ganzen Raum. Das Klima ist ganz entscheidend für viele essentielle Prozesse in den Gesellschaften. Die Vegetation des subtropischen Klimas beeinflusst z.B im kulturellen Bereich den Musik-instrumentenbau. So findet man in dem gesamten Raum Kalebassen, die ausgehöhlt als Resonator diverser Instrumente dienen.

Diese Länder haben nicht nur eine starke kulturelle und ökonomische Verflechtung, sondern sie haben auch eine analoge koloniale Geschichte. Der nördliche Teil von Moçambique und das Grenzgebiet zu Tanzania gehören kulturell auch zu dieser homogenen Zone. Die ist in zahlreichen kulturvergleichenden Studien wie zum Beispiel in George Peter Murdock's "Ethnographic Atlas" bestätigt. Linguisten klassifizieren die in diesem Raum ansässige Bevölkerung als der Bantu-Sprachfamilie

zugehörig, innerhalb der sogenannten Niger-Kongo-Sprachen (Greenberg 1966). Noch spezifischer in Malcolm Guthries Klassifizierung sind es vorwiegend in den Zonen N und S zu findende Sprachen [Guthrie 1948]. Diese Klassifizierung erfolgte primär durch die Untersuchung der Verwandtschafts-Beziehungen der afrikanischen Sprachen.

Die verschiedenen Sprachen dieser Länder sind nicht geographisch durch Landesgrenzen festzuhalten. Vielmehr stellt man fest, dass man sie nicht wie in Europa als Nationalsprachen auffassen kann, sondern viele dieser Sprachen finden gleich in mehreren Ländern Anwendung. Hier führe ich das Beispiel von Chichewa (Chinyanja) an, das vorwiegend in Malawi gesprochen wird. Es wird deshalb auch als zweite Amtssprache in Malawi behandelt, aber desto trotz wird es auch in einigen Gegenden in Moçambique oder Zambia besprochen. Ein weiteres Beispiel findet sich in Zimbabwe, wo die Mehrheit zu der Shonasprachigen Bevölkerung zählt. Shona ist eine Sammelbezeichnung für Bevölkerungsgruppen die großteils in Zimbabwe, sowie in Teilen Mozambiques leben. Sie werden in Dialektcluster unterteilt, wie Zezuru, KoreKore, Karanga etc.

In Alan Lomax "Cantometrics Project" (Lomax 1968) findet man diese Region in zwei benachbarten Zonen. Unser Territorium wird hierbei in Central Bantu und North-eastern Bantu unterteilt. Im "Cantometrics" Songstyle Areas Projekt beschäftigten sich Lomax und sein Team mit der Untersuchung der Verwandtschaft von Gesangstilen, weltweit. Als weiteres Bestimmungsmerkmal gilt die Jahrzehnte lange enge Verflechtung des Pop-Musik Markts in diesen Zonen.

Das Resultat britischer Kolonial-Politik ist ein weites Kriterium, welches zu einer engen Verknüpfung dieses Raumes führte. Die willkürlich gezogenen Grenzen führten dazu, dass Bevölkerungsgruppen auseinander gerissen wurden, die seit vielen Jahrhunderten eine kulturelle Gemeinschaft waren. Daher muss ein geschichtlich relevanter Teil des hier definierten Raumes dargelegt werden.

Geschichte Südostafrikas

Da die Geschichte dieses Raumes sehr umfangreich ist und eine ausführliche Darlegung diese Arbeit in ihrem Rahmen sprengen würde, versuche ich kurz einige geschichtliche Fakten zu präsentieren, welche für das gesamte Verständnis des Gegenstandes notwendig sind. Durch mangelnde schriftliche Quellen stützt sich die Geschichtsforschung Afrikas südlich der Sahara in prekolonialen Zeiten vorwiegend auf orale, sowie archäologische Quellen. Im Vergleich zu Europa oder Asien sind schriftliche Quellen erst ab dem 16ten Jahrhundert für den südostafrikanischen Raum verfügbar. Quellen vor dem 16ten Jahrhundert existieren nur sehr spärlich, meist in Form von Bemerkungen arabischer Geographen; danach finden sich zahlreiche Quellen europäischer Reisender [Tindall 1968:3].



Bild: Geographische Lage des südostafrikanischen Raums mit seinen Nachbargebieten, im Süden Südafrika und Botswana, im Westen Angola und die Demokratische Republik Kongo, ganz im Osten Moçambique und Tanzania. Quelle: Google maps

Portugiesen an der ostafrikanischen Küste

Vasco da Gama's Suche nach einer neuen Route nach Indien führte ihn 1498 über das Kap der Guten Hoffnung an die ostafrikanische Küste, an historischen Städten wie Sofala oder Malindi vorbei. Die an der Küste liegenden Gebiete wurden gleich nach Vasco da Gama's Entdeckung des neuen Seeweges nach Indien von portugiesischen Händlern aufgesucht und teilweise fing sie an sie zu besiedeln. Die Portugiesen waren vorwiegend an Gold und Elfenbein-Handel interessiert. Das Gold kam aus Minen, die mehr im Landesinneren lagen. Da die Portugiesen sich zunächst nur an der Küste aufhielten, waren sie auf Zwischenhändler angewiesen, die mehr ins Landesinnere hereindrangen [Tindall 1968:38]. Die sogenannten Swahili Händler oder in manchen portugiesischen Quellen als Araber bezeichnet, waren Afrikaner mit verschiedenem ethnischen Hintergrund, die zum Islam konvertiert waren [Tindall 1968:39].

Der Handel erschwerte sich in den nächsten Jahren; dies war der Anstoß für die Portugiesen mehr ins Landesinnere vorzustoßen, um mehr Kontrolle über den Handel zu erlangen. Die portugiesische Präsenz wurde von der Küste entlang des Zambezi Flusses ausgeweitet. Hier entstanden entlang des Flusses Handelshäfen wie z.B Tete oder Sena unter portugiesischer Kontrolle. Der Zambezi-Fluss ermöglichte raschen Transport der Handelswaren in den Indischen Ozean und somit in die Welt hinaus.

Die Portugiesen handelten vorwiegend mit dem sagen-umwobenen Monomotapa-Reich im heutigen Gebiet von Zimbabwe und Moçambique, wo zahlreiche Rohstoffe vorkommen. Viele Gebiete wurden gewaltsam der afrikanischen Bevölkerung entrissen, dies löste Migrationsströmungen aus, die alle Königreiche in Südafrika direkt oder indirekt betrafen. So z.B war die Bevölkerungsgruppe, die man heute als Sena bezeichnet, eine afrikanische Bevölkerungsgruppe, die aus ihrer Heimat fliehen musste, als der portugiesische Stützpunkt Sena eingerichtet wurde. Sie siedelte sich an der Grenze zu dem Maravi-Reich an und wurden als Sena bezeichnet. Mit den ersten Portugiesen an der ostafrikanischen Küste kamen auch die ersten Missionare und somit der Versuch, die einheimische Bevölkerung zu christianisieren.

Sklaven-Handel an der ostafrikanische Küste

Der Handel mit Waren aller Arten erstarkte ab dem 16ten Jahrhundert an der Ostküste. Hier gilt es ein weiteres dunkles Kapitel der Menschheitsgeschichte aufzurollen. Die Entführung und Deportation von Menschen als billige Arbeitskräfte war ein blühender Handel. Der Sklaven-Handel war schon vor der Ankunft der Europäer ein florierendes Geschäft in Ostafrika. Die Sklaven wurden vorwiegend in den Mittleren Osten deportiert.

Im 19ten Jahrhunderts war der Zenit des Sklavenhandels im ostafrikanischen Raum erreicht. Die arabischen bzw. Swahili-Sklavenhändler drangen von der Ostküste immer weiter in innere Gebiete vor, wie Uganda, Malawi, Zambia, um Sklaven zu finden [Davidson/Mhina 1967:196-198] während in Europa vor allem in Großbritannien immer mehr Stimmen für die Abschaffung des Sklavenhandels plädierten.

Abolitionismus-Bewegungen etablierten sich Ende des 18ten Jahrhunderts, Anfang des 19ten in der Bevölkerung. Vor allen in Großbritannien entstand eine sehr starke Bewegung für die Abschaffung des Sklavenhandels. Zanzibar war in den 1840er Jahren das Zentrum des Sklaven-Handels. Die Briten bewegten den Herrscher über die Stadt Zanzibar, Sultan ibn Said, dazu einige Verträge mit der Regierung zu unterzeichnen, wo er versprach bei der Sklaverei-Bekämpfung mitzuhelfen und vor allen in seinem Herrschaftsgebiet die Sklaverei einzudämmen. Die Realität war anders, tatsächlich wurde mit Sklaven nach wie vor gehandelt [Tindall 1968:95].

Der zentral gelegene südostafrikanische Raum war zu diesem Zeitpunkt von Europäern, weitgehend unerforscht. Ab Mitte des 19ten Jahrhunderts stieg das Interesse der Europäer weitere Gebiete im Zentrum von Afrika zu erforschen. Hier sind zu erwähnen Sir John Hanning Speke und sein Partner James Augustin Grant, die auf der Suche nach dem Ursprung des Nils den Victoria-See und das Königreich Buganda besuchten [Speke 1864]. Ein weiterer wichtiger Reisender diese Zeit war der Missionar und Arzt Dr David Livingstone.

David Livingstone's Forschung in südostafrikanischen Raum

Dr. David Livingstone wurde 1818 in Blantyre in Schottland geboren. Er studierte Medizin und Theologie und war sehr ambitioniert, missionarische Tätigkeiten zu leisten. Er führte um Mitte des 19ten Jahrhunderts zahlreiche Expeditionen im südlichen Teil Afrikas durch. Es gelang ihm, in sehr entlegene Gebiete vorzustoßen, wo kein Europäer bis dahin hereingedrungen war. Er war bemüht, Missionsstationen im Landesinneren zu etablieren. Livingstone entdeckte die später nach ihm benannten Livingstone Falls und die berühmten Victoria Fälle genau im Grenz-Gebiet zwischen Zimbabwe und Zambia. Und er gilt als Entdecker des Nyassasees (Lake Malawi) [Crosby 1980:73-74].

Livingstone lieferte sehr wertvolle geographische Informationen, welche für spätere Reisende von Nutzen waren. In seinen Reiseberichten schildert Livingstone dramatisch den immer noch präsenten Sklaven-Handel in Zentralafrika und an den Küsten, was Empörung in Großbritannien auslöste [Tindall 1968:95 - 99]. Livingstone starb 1873 auf einer seiner Expeditionen. Neben Missionaren wagten sich auch zahlreiche Abenteurer und Gold Sucher in den südost-afrikanischen Raum. Vorwiegend kamen Europäer über Südafrika nach Botswana, Zimbabwe bis nach Zambia. Primär waren sie am Handel von Gold und Elfenbein interessiert [Tindall:114].

Britischer Einfluss in Südostafrika

Zwischen 1865 bis 1885 im sogenannten "Scramble for Africa" (Wettlauf um Afrika) konnten die Briten ihren Einfluss über fast den ganzen zentral afrikanischen Raum sichern. Tindall zählte einige Gründe der Briten für diese Handlungen auf. Neben ökonomischen Gründen und Rivalität mit anderen Kolonialmächten findet sich auch ein humanitärer Grund. Der Versuch der Abschaffung der Sklaverei vor allem durch die Intervention von Missionaren wurde eingeleitet [Tindall 1968:132].

1883 ernennt die britische Regierung einen Konsul für die Gegend südwestlich des Malawisees und nördlich des Zambezi-Flusses. Dies wurde zu British Central Africa. In dem heutigen Gebiete Zimbabwe und Zambia verlief die Besetzung durch die Briten sehr ähnlich. Im Gegensatz zu British Central Africa wiesen diese Gebiete, in der älteren Literatur als Matabeleland und Mashonaland bezeichnet, hohe

Vorkommen von Rohstoffen auf. Der Premier Minister der britischen Kapkolonie zwischen 1890 und 1896, Cecil Rhodes gründete 1890 die British South African Company. Dieses Unternehmen erschloss und verwaltete Minen am Witwatersrand und in nördlicheren Gebieten. Cecil Rhodes' Einfluss führte dazu, dass Matabeleland, Mashonaland und die Gebiete der Lunda, Bemba und Lozi schließlich zu Southern and Northern Rhodesia unbenannt wurden.

Durch den Boom der Gold und Diamanten-Industrie und dem damit verbundenen Wohlstand kamen ab Ende des 19ten Jahrhundert viele Europäer, die sich vor allen in Südrhodesien ansiedelten. Die British South African Company spielte eine sehr wesentliche Rolle, indem sie die Siedlung vorantrieb, um ihre wirtschaftlichen Interessen in diesen Gebieten zu wahren. Nicht nur europäische Siedler, sondern auch Wanderarbeiter aus den umliegenden Territorien kamen in die Minen-Zentren.

Wir halten hier noch einmal fest, dass Ende des 19ten Jahrhunderts drei benachbarte britische Verwaltungsgebiete im südlichen Afrika entstanden.

1. Gebiete südwestlich des Malawisees ab 1891 als British Central Africa Protectorate und ab 1907 umbenannt in Nyasaland Protectorate.
2. Die Gebiete nördlich des Witwatersrand, vor allem Matebele und Mashona Land als Südrhodesien
3. Gebiete angrenzend zu Angola und südlich der Kongo-Gebiete als Nordrhodesien.

Nyasaland und Nord-Rhodesien hatten ähnliche Verwaltungsstrukturen bei denen vorwiegend wichtige Entscheidungen aus Großbritannien kamen, im Gegensatz zu Südrhodesien, wo die europäischen Siedler eine gewisse Unabhängigkeit von Großbritannien genossen [Tindall 1968: 298]. Aus verwaltungstechnischen Gründen wurden von 1953 bis 1963 diese Gebiete zusammengeführt. Eine einheitliche Regierung wurde gebildet unter dem Namen Federation of Rhodesia and Nyasaland.

Unabhängigkeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg strebten viele Kolonien nach Unabhängigkeit. Angefangen mit Ghana 1957, folgten danach wie eine Kettenreaktion weitere Staaten. Die erwähnte Föderation fand hier bald ein Ende. Nyasaland und Nordrhodesien wurden unabhängig, zu Malawi und Zambia. Malawi wurde benannt nach dem bereits erwähnten Maravi-Reich welches bis zum 18ten Jahrhundert existierte. Das Reich umfasste Teil des heutigen Staats Malawi, Teile von Zentral-Moçambique und Ost-Zambia. Zahlreiche schriftliche Quellen über das Maravi-Reich finden sich in der portugiesischen Literatur sogar bis zurück zum Jahr 1546 [Pachai 1972]. Die beiden Staaten stürzten aber gleich nach ihrer Unabhängigkeit in ein autoritäres Ein-Parteisystem, ein Regime welches bis in die 1990er Jahre andauerte.

Im Gegenzug dazu erklärte sich Südrhodesien 1965 unter der Leitung von Ian Smith (1917 -2007) einseitig vom Mutterland als unabhängig (siehe *Unilateral Declaration of Independence* 11 November 1965). Großbritannien hat diese Erklärung nicht anerkannt, aber hielt sich zurück. Internationale Kritik galt dem autoritären Apartheid-ähnlichen System der Minderheits-Regierung um Ian Smith. Die Republik Rhodesien wurde kaum von anderen Nationen anerkannt und war sehr stark von Südafrika abhängig.

Es bildeten sich Mitte der 1960er Jahre zunehmend militante Gruppierungen, welche bei der Regierung gewaltsam eine Wende durchsetzen wollten. Diese Parteien wurden von der Regierung Rhodesiens als terroristisch eingestuft und verboten. Sie führten aus dem Untergrund, sowie aus dem Ausland einen Guerilla-Krieg gegen die Regierung. Der nicht gerade unblutig verlaufende Freiheitskampf wurde nicht nur gegen die Regierung geführt, sondern verwickelte auch die beiden "Oppositionsparteien" gegeneinander. Wichtige Gruppierungen waren die Zimbabwe African National Union mit Robert Mugabe als prominentestes Mitglied und die Zimbabwe African Peoples Union.

Ende der 1970er Jahre, konnte die Regierung von Ian Smith dem internationalen Druck und der Isolation nicht mehr standhalten. Weiteres war Südafrika, ein starker Verbündeter von Ian Smiths Regierung, selbst durch Apartheid unter internationalen Druck geraten. 1980 wurde der Staat Zimbabwe ausgerufen. Die ersten freien

demokratischen Wahlen fanden statt. Die ZANU bzw. ZANU-PF Partei unter Robert Mugabe und Caanan Banana gewann die Wahlen: Banana wurde Präsident und Mugabe Premier Minister. In rezenter Zeit fällt Zimbabwe der Internationalen Gemeinschaft durch die seit 1999 angefallenen Rezession auf. Diese wurde verursacht durch die radikale Politik der Regierung um Robert Mugabe.

Die Geschichte Südost-Afrikas ist ab dem 18ten bzw. noch mehr dem 19. Jahrhundert im Vergleich zu früheren Epochen relativ gut erforscht. Ich habe hier versucht einen Überblick der wichtigen Ereignisse darzulegen, die für unser Thema relevant sind.

II

Untersuchung älterer Musik in Südostafrika

Es stellt sich die Frage, was ist eigentlich afrikanische Musik? Wie unterscheidet sich diese vom Rest der Welt? Können wir Elemente heranziehen und sie ganz bestimmt als eine spezifisch afrikanische Erscheinung identifizieren? Im Vergleich zu europäischer oder asiatischer Musikgeschichte mangelt es in der afrikanischen sehr an Quellen. Die historische Untersuchung dieser ist ein sehr problematisches Themenfeld. Deshalb ist sie zahlreichen Spekulationen ausgesetzt. Vor den ersten Aufnahmen von Musik zunächst auf Wachsplatten, können wir nur durch Rekonstruktionsversuche erahnen, wie die Musik geklungen haben mag, da die vorhandenen Quellen, zumeist ab dem 16ten Jahrhundert meist nur Randbemerkungen von europäischen Abenteurern, Missionaren und Kolonialbeamten waren und davor nichts Schriftliches existiert.

Über historische Quellen afrikanischer Musik

Diese schriftlichen Dokumentationen afrikanischer Musik sind zwar vom heutigen Standpunkt aus wenig zuverlässig, dennoch sind sie einigermaßen wichtig, da sie die einzige Information sind, die wir zu Verfügung haben. Neben den schriftlichen Quellen ist in letzter Zeit immer mehr der Oralliteratur Bedeutung zugeschrieben worden. Orale Traditionen wurden auf einer systematischeren Basis gesammelt, ausgewertet und dienen als Dokumente und Zeugnisse für historische Ereignisse[Nketia 1987:48-47], jedoch reichen sie selten über mehr als zwei bis drei Jahrhunderte zurück.

Mitchel Strumpf (2008) gliedert in dem Artikel "African music history until the start of Independence" die historische Untersuchung afrikanischer Musik südlich der Sahara in vier Zeitperioden. Als erste Periode sieht er die Zeit bis zum 6ten Jahrhundert u.Z an. Aus dieser Zeit existieren keine Aufzeichnungen jeglicher Art über musikalische Aktivitäten im sub-saharanischen Afrika, wohl aber eine Vielzahl von Bilddokumenten aus Alt-Ägypten (Hickmann 1961 [1975]). Die zweite Periode liegt nach Strumpf zwischen dem 7ten und 13ten Jahrhundert u.a. mit arabischen Quellen.

Es existiert hierbei ein gegenseitiger Einfluss zwischen afrikanischen und nicht afrikanischen Kulturen. Auch wenn wir nicht wissen, wie zu dieser Zeit die Musik geklungen hat, ist es möglich die musikalischen Aktivitäten, die zu diesem Zeitpunkt stattfanden, anhand von Kulturvergleichen zu untersuchen. Daten der Musikkulturen werden einander großräumig gegenübergestellt und miteinander verglichen, auch um auf historische Fragen eine Antwort zu finden. Gerhard Kubik bezeichnet dies als interregionale, vergleichende Arbeitsweise [Kubik 2004:57]. Die dritte Periode, die Strumpf einteilt, liegt zwischen dem 14ten und 17ten Jahrhundert, wo einige Studien über afrikanische Kulturen existieren. Die vierte und somit die letzte Zeitperiode bei Strumpf, erstreckt sich über die gesamte Koloniale Periode. Hier existieren viele Dokumentationen über afrikanische Musik [Strumpf 2008:314-317].

Zu Afrika generell außer Nordafrika (Ägypten insbesondere) zählt die Erwähnung afrikanischer Musikinstrumente in Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* als eine der ältesten Quellen. Im zweiten Band *De Organographia* wurden auf den Bild Tafeln europäische und außereuropäische Musikinstrumente abgebildet.

Ein grundlegendes Problem der Forschung ist, dass viele frühe Transkriptionen wahrscheinlich nicht korrekt notiert wurden. Und demnach haben sie keinen tatsächlichen Wiedergabe-Wert, sondern sind nur für allgemeine historische Untersuchung relevant. Die frühesten Notentranskriptionen, die afrikanische Musik gelungen rekonstruieren, sind die von Thomas Edward Bowdich (1791 - 1824). Bowdich reiste und forschte in den Jahren 1817 und 1818 im Königreich der Asante (heute in Ghana). Seine Dokumentation zur Musik dieser Region zählt zu den bedeutendsten Quellen westafrikanischer Musikgeschichte [Kubik 1989:15].

Es gibt erst gegen Ende des 19ten, Anfang des 20. Jahrhunderts vermehrt und verlässlich Dokumentationen afrikanischer Musik. Dieser Umstand ist der Entwicklung von Aufnahmemedien wie dem Phonogramm, aber auch dem zunehmend wachsenden Interesse der Forscher zu verdanken. Die Informationen aus dem 19ten Jahrhundert helfen gewisse Tendenzen, die zu einem früheren Zeitpunkt in einem Gebiet existierten, festzuhalten und für Vergleiche mit späteren heranzuziehen. Wir können diese Quellen auch heranziehen da sie, zumindest unmittelbar, frei von jeglichen außer afrikanischem Einflüssen sind. Für unseren südostafrikanischen

Raum existieren erst ab dem 19ten Jahrhundert schriftliche Zeugnisse. Abbildungen von Musikern, Musikinstrumenten und kurze Beschreibung der Musik in Moçambique reichen bis ins Jahr 1586. João dos Santos beschreibt ein Lamellophon namens *ambira* aus dem Königreich Kiteve in seinem ethnologisch geschichtlichen Buch *Ethiopia Oriental*, 1609. Und ein Jahrhundert später gibt es Illustrationen von Fillipo Bonani eines Lamellophon-Spielers [Kubik 1998a:76]

In älteren wissenschaftlichen Quellen wird das Bild geprägt, als wäre ältere afrikanische Musik südlich der Sahara etwas statisches. Die Musik hätte sich seit Jahrhunderten nicht geändert. Das findet man vor allen in musikwissenschaftlichen Publikationen, die durch die Evolutionstheorie inspiriert worden sind: Die Illusion, dass man in anderen "primitiven" Kulturen Indizien für die eigene Geschichte finden könnte. Diese Vorstellung einer "traditionellen" afrikanischen Musik, deren Erscheinungsformen sich seit Jahrhunderten nicht verändert haben, ist heute als überholt anzusehen [Kubik 2004:16]; da Musik ständig verändernden Prozessen der Adaption, Modifikation, Neu- und Wiedererfindung ausgesetzt ist. Änderungen können sich manchmal langsam und manchmal abrupt ereignen [Kubik 1998b:294]. Es ist vielleicht passender "traditionelle" afrikanische Musik als Erbschaft aus der vorkolonialen Zeit anzusehen, welche den Ansturm der Einflüsse westlicher Kulturformen überlebt hat [Nketia 1987:9], welches nicht ausschließt, dass ständiger Wandel stattgefunden hat.

Livingstones schriftliche Aufzeichnungen

Für den südostafrikanischen Raum sind wichtige Quellen die von David Livingstone. Livingstones umfangreiche Reiseberichte sind nicht nur voll von geographischen Angaben, sondern liefern auch wichtige kulturelle und historische Informationen über seine Zeit. Diese wurden schon während seiner Expeditionen in diversen Zeitschriften wie dem *Journal of the Royal Geographical Society of London* sowie später in einem Kompendium über Livingstones Reisen publiziert. Livingstone war vor allem fasziniert von einem Lamellophon "sanza" und er beschreibt das Instrument mit einer angefertigten Skizze. Bis in die frühen 1960er Jahre war die Bezeichnung für alle Instrumente, die wir heute unter dem Begriff Lamellophone zusammenfassen "sanza". Sanza als Bezeichnung für Lamellophone manifestierte sich in zahlreichen Museen sowie in Publikationen, sodass man sie noch in manchen rezenten

wissenschaftlichen Arbeiten wiederfindet. Das zeigt einfach wiederum, für wie zuverlässig die Quellen des David und Charles Livingstone gehalten wurden. Dennoch "Sanza" ist aber problematisch, da der Ausdruck auf einer fehlerhaften Niederschrift der im unteren Zambezi-Tal geläufigen Bezeichnung *nsansi*, vermutlich durch David's Bruder Charles Livingstone beruht [Hugh Tracey 1953, 1961]. Desweiteren findet man in der Klassifikation von Hornbostel und Sachs diese Bezeichnung wieder, die für die Gruppe der Zupfidiophone 122.11 und 122.12 als Beispiel genommen wurden.

Karl Mauch

Eine der wichtigsten Quellen afrikanischer Musik im 19ten Jahrhundert, und ganz besonders für unseren Raum interessant, sind die Beschreibungen von Eisenglocken und die Transkriptionen von Lamellophon-Musik des deutschen Abenteurers Karl Mauch. Mauch reiste um Mitte des 19. Jahrhunderts acht Jahre lang im südlichen Afrika. Er war primär Geologe und unternahm für mehrere Unternehmen Rohstofferkundungs-Expeditionen. Mauch führte seine Expeditionen größtenteils in der heutigen Republik Südafrika durch, besonders in der Provinz Transvaal. Er reiste aber auch weiter nördlich, wo er die Absicht hatte, die damals sagenumwobenen Ruinen von Zimbabwe zu erkunden. Er zog über die Province Transvaal in das heutige Zimbabwe.

Karl Mauchs Notizen über *mbira* und seine Transkriptionen

Mauch führte während seiner Reise ein Tagebuch. Einige Einträge daraus wurden gleich nach Mauchs Rückkehr nach Europa in Dr. Petermanns *Geographischen Mitteilungen* veröffentlicht. In seinem Tagebuch-Eintrag vom 13. März 1872 beschreibt Mauch den Besuch zweier *mbira*-Spieler. Neben einer detaillierten Skizze des Instruments lieferte er drei Transkriptionen und eine ausführliche Konstruktionsbeschreibung der *mbira*. Mauch residierte bei einem deutschen Geschäftsmann der mit einer Tochter eines lokalen Chiefs verheiratet war. Dies gab Mauch die Flexibilität, seine Forschungen zu betreiben, da hier mal die sprachliche Barriere gebrochen war.

Diese Transkriptionen gelten als die ersten uns bekannten Niederschriften von drei *mbira dza vadzimu* Stücken. Die *mbira dza vadzimu* ist ein Lamellophontyp, welcher bei der Shona-sprachigen Bevölkerungsgruppe weit verbreitet ist, und vermutlich dort auch entwickelt wurde. Das Instrument hat eine mehrreihige Zungenanordnung, ein brettartiges Korpus und einen zusätzlichen Kalebassenresonator. Gewöhnlich tritt das Wort *mbira* mit einem deskriptiven Attribut auf, um die Art bzw. den Typus des betreffenden Instruments näher zu beschreiben [Kubik 1998a:47], so wie in dem hier vorliegenden Fall der *mbira dza vadzimu*. Sie wird im religiösen Kontext verwendet, meistens im Zusammenhang mit Zeremonien für Ahnengeister genannt *bira* (plural *mapira*). *Vadzimu* auch *midzimu*, *mizimu* etc. ist in vielen Bantusprachen Südostafrikas die Bezeichnung für Ahnengeister.

Für den südostafrikanischen Raum bedeutet das für uns, Mauchs Transkriptionen sind die älteste Quelle mit tatsächlicher Musik bzw. mit einer Idee wie die Musik geklungen hat. Mauch beschreibt das Instrument als auf dem Prinzip eines Pianos aufgebaut und es erinnere ihn, wenn es rein gespielt wird, an heimische Klänge [Mauch 1969]. Er schreibt sehr negativ über den Gesang der Shona und vergleicht ihn mit einem Eselgeschrei. Vermutlich bezog er sich auf Jodel der *mbira*-Spieler. Mauch verwendet erstaunlicherweise den tatsächlichen Namen des Instruments und versucht nicht wie viele Reisende aus jener Zeit, dem Instrument einen europäischen Namen zu geben bzw. es in Anlehnung an ein ihnen geläufiges "europäisches" Instrument wie z.B. Piano es als Daumenklavier zu bezeichnen.

Gerhard Kubik beschäftigte sich mit Carl Mauch und verfasste in *Review of Ethnology*, aus dem Jahr 1971, Ausgabe 3 (10) einen Artikel über Mauch und seine *mbira* Transkription. Des weiteren widmet Kubik Mauch ein Kapitel in der Publikation *Kalimba, Nsansi. Mbira – Lamellophone in Afrika* (1998). Er analysierte die Transkriptionen von Mauch wie folgt:

"Dieses Notenblatt ist für die Geschichte der Musik Zimbabwes von einmaligem Wert, handelt es sich hier doch um das älteste "klingende" Zeugnis zur *mbira*-Musik in der Umgebung der Ruinen von Groß-Zimbabwe. Obwohl die Transkription nicht den Anspruch auf jene Exaktheit erheben kann, die wir heute bei Notation afrikanischer Musik verlangen, erfaßte Mauch verschiedene Eigentümlichkeiten des musikalischen Ablaufs rhythmisch und melodisch relativ gut." [Kubik 1998a:90]

Nr 1. Mtsima. $\text{♩} =$

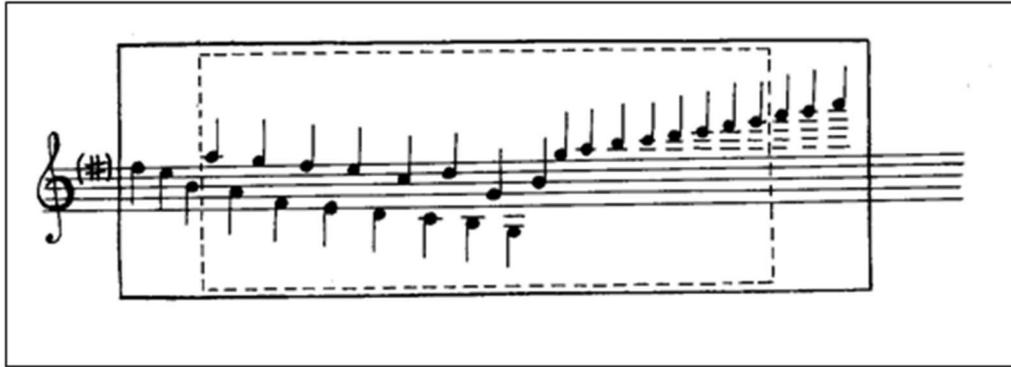
Nr 2.

Nr 3.

Repetition ad infinitum; manchmal piano, manchmal forte und oft mit Variationen.

Abbildung: Mauchs Transkription von Kubik reproduziert, die Original Transkriptionen waren laut Kubik mit freiem Auge wegen der winzigen Schrift unleserlich. Kubik benötigte eine Lupe, um diese Stücke mit der Hand zu kopieren.

Neben den Transkriptionen der Stücke machte Mauch ein detaillierte Skizze des von ihm gesehenen Instruments. Diese Skizze beinhaltet die Stimmung des Instruments. Andrew Tracey notierte 1963 eine *mbira dza vadzimu*-Stimmung eines Musikers im Nyandoro-Reservat nahe Harare; diese ist mit Mauchs Angaben deckungsgleich. [A.Tracey:1963:24, Kubik 1998:84-91]. Es ist erstaunlich, dass nach ca. 100 Jahren sukzessiven kulturellen Wandels noch die gleiche Stimmung gefunden wurde, und vor allem weil *mbira*-Stimmungen von Musiker zu Musiker variieren. Wir können sicherlich Mauchs Angaben für vergleichende Analysen verwenden.



- Anordnung der Töne auf Mauchs *mbira*
 Anordnung der Töne auf Traceys *mbira*

Abb: Kubik's Vergleich von Mauchs notierte Mbira Stimmung und die von Tracey's. Entnommen aus Kubiks *Kalimba, Nsansi, Mbira – Lamellophone in Afrika*, S.88

Das Christentum und die ältere Musik

Die erste Generation von Missionaren setzte alles dran, dass Glaubens-Vorstellungen die nicht mit ihren zu vereinbaren waren, zerstört wurden, also Musik und Tänze, die meist in Verbindung mit religiösen Vorstellungen gebracht wurden. Zunächst wurde das Christentum von den Einheimischen abgelehnt und es kam zu vorprogrammierten Konflikten. Die Missionare hatten natürlich die Oberhand durch die Unterstützung der Kolonieverwaltung. Hierbei möchte ich ein Beispiel geben von der *mbira*. Wie bereits angesprochen, ist einer der wichtigen Anlässe, bei denen die *mbira dza vadzimu* gespielt wird, bei *bira* Zeremonien.

Bira-Zeremonien werden abgehalten, um Kontakt mit den verstorbenen Vorfahren (*vadzimu*) aufzunehmen. Nach dem Glauben der Shona liefern die *vadzimu* Lösungsvorschläge für soziale Konflikte, ökonomische Probleme, etwa wenn Umwelt-Katastrophen auftreten (wie Ernte-Ausfälle), aber auch Krankheit oder plötzlicher Tod. Musik ist bei einer *Bira* Zeremonie unverzichtbar; die *Mbira* speziell wird als eine Brücke zwischen der Welt der lebenden und jener der Ahnengeister angesehen. Für die Zeremonie werden *Mbira*-Spieler angeheuert welche diese Zeremonie musikalisch unterstützen. Der Heiler, *ng'anga* genannt, leitet die ganze Zeremonie.

Einige Beobachter führen den Niedergang der *mbira* während der kolonialen Periode unter anderem auf das Drängen der christlichen Kirchen zurück. Diese Assoziation von *mbira* mit der *bira* Zeremonie war anscheinend untragbar für die Kirche. Die Missionare hatten infrastrukturelle Einrichtungen wie Schulen und Spitäler errichtet; damit aber die einheimische Bevölkerung Zugang zu diesen erhielt, musste sie zum Christentum konvertieren. Und die *mbira* Tradition ging verloren, weil kaum junge Musiker noch Interesse an diesem Instrument hatten [Brown 1994:89]. Einige ältere Traditionen, die dem Christentum verpönt waren, konnten sich aber weiter erhalten. Vor allem die Traditionen, die sehr tiefe Wurzeln in der Gesellschaft hatten, zum Beispiel die *Nyau* -Tradition der Chewa-Sprachgruppe in Zambia und Malawi.

Arthur Morris Jones

Eine Ausnahme-Erscheinung unter den Missionaren war Arthur Morris Jones (1889 - 1980). Die zweite Generation bzw. dritte Generation der Missionare vertrat eine liberalere Haltung verglichen mit ihren Vorgängern. Hier war auch ein Umstand, der 1948 dazu führte, dass Papst Pius XII dem kulturellen Eigen-Gut der zu Missionierenden Einlass in die Liturgie gewährte [Weman 1960:148, Laade 1970:58]; davor war die Christliche Kirchenmusik in Südafrika europäisch. Es wurden danach nicht nur in afrikanischen Sprachen Messen verfasst, sondern auch Kompositionen, die an lokale Traditionen anknüpften, und afrikanische Musikinstrumente bei Messen verwendet. A. M. Jones gehörte zu den Missionaren, die die Kultur der zu Missionierenden nicht negierten. Er war ein Pionier in der Forschung afrikanischer Musikkulturen und seine Leistung ist von unschätzbarem Wert für die Musikforschung. Wir verdanken Jones unter anderem die Beschreibung und Analyse von time-line Patterns (Jones 1937,1959)[Kubik: 2010 II:54]Er gehört neben Hugh Tracey zu den ersten, die sich der Dokumentation der Musik im südlichen und zentralen Afrika widmeten [H.Tracey 1973].

Der Phonograph

Die Entwicklung des Phonographen kam vielen Wissenschaftlern als nützliches Hilfsmittel, vor allem in der Ethnomusikologie, die Anfang des 20. Jahrhunderts gerade noch in der Wiege lag. Das größte Problem hierbei waren die meist falsch notierten Transkriptionen, die zuerst nur von einem „westlichen“ Interpretations-Bezugspunkt gemacht wurden. Wie schon Erich Moritz von Horbostel richtig erkannte, und „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“ lieferte [Abraham/Hornbostel 1909], so schienen Wachs-Zylinder Aufnahmen als Informationsquelle über außereuropäische Musik sehr nützlich. Hier ist aber das Problem, dass die Aufnahmen durch die damaligen Aufnahme-Möglichkeiten sehr verzerrt sind.

Als Beispiel können wir hier die 1902 von Sir Harry Johnston gemachte Aufnahme eines Xylophon-Stückes in Uganda nehmen. Das Original ist im British Library, London, zu finden und man stellte eine Kopie Gerhard Kubik zu Verfügung. Kubik versuchte dieses Stück an Hand dieser Aufnahme zu rekonstruieren, aber scheiterte bisher an den dichten Geräuschen, die die Aufnahme wiedergibt. Ich selbst habe diese Aufnahme gehört, man kann zwar ein bestimmtes Muster des Xylophon-Themas erkennen, aber es ist unmöglich, es genau zu identifizieren, zu rekonstruieren oder zu transkribieren. Zu Johnstons Aufnahmen ist noch zu sagen, dass sie höchst wahrscheinlich die ältesten Aufnahmen von afrikanischer Musik südlich der Sahara sind.

Das Berliner sowie das Wiener Phonogramarchiv verfügt über eine Vielzahl an afrikanischen Aufnahmen. Das Berliner Phonogramarchiv hat eine weltweite Sammlung die auf das Jahr 1893 zurückreicht. Hier sind die Aufnahmen von Carl Meinhof erwähnenswert, die er ab 1902 in Tanzania (damals Deutsch-Ostafrika) machte, oder von Johann Bachmann, der 1908 harmonischen Gesang der –Bemba aufnahm. Leider ging vieles im Zweiten Weltkrieg verloren oder wurde zerstört. Mittlerweile besitzt das Archiv 16700 Zylinder wobei davon 1181 aus Ostafrika kommen [Ziegler, Koch 2010:10]. Durch Innovation der Audiotechnik im Laufe der Zeit wurden die Aufnahmen verbessert, sodass die Qualität der Wiedergabe sich auch erheblich verbesserte.

Hugh Tracey (1903-1977)

Die Nachfolge-Modelle der Klangaufnahme nach dem Phonogramm lieferten eine wesentlich verbesserte Aufnahme Qualität und waren für den Transport geeigneter. Einer der ersten Wissenschaftler, die sich intensiv mit der Erforschung afrikanischer Musik beschäftigten, war Hugh Tracey. Traceys höchstes Anliegen war afrikanische Musik zu dokumentieren, zu studieren, weil er befürchtete, dass diese verloren gehen wird. Tracey fing in den 1920er Jahren an, was er in seiner Terminologie als "authentic African music" bezeichnet, aufzunehmen. 1929 bekam er die Möglichkeit Aufnahmen von Karanga-Musikern aus Zimbabwe für die Schallplatten Marke Columbia, London zu tätigen; diese sind die ersten Aufnahmen von Musikern aus Rhodesien, die je veröffentlicht wurden [Tracey 1973]. Im Jahr 1948, zusammen mit dem Anthropologen Dr. Winfried Hoernlé gründete er die African Music Society, welche bis heute noch eine der wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen über afrikanische Musik bereitstellt, nunmehr herausgegeben von der International Library of African Music, Rhodes University, Südafrika.

Traceys Ambitionen galten nicht nur der Dokumentation und Konservierung afrikanischer Musik, durch sein Engagement gelang es ihm auch einige von ihm aufgenommene Musiker auf Platten zu veröffentlichen und diese kommerziell zu verwerten. Somit leistete H.Tracey als einer der ersten einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung einer Populärmusik-Szene im südlichen Afrika. Ein prominentes Beispiel ist der Gitarrist aus Katanga, Mwenda Jean Bosco. 1949 machte er Aufnahmen von Mwenda Jean Bosco. Bosco spielte im sogenannte Katanga-Gitarren Stil. Diese Aufnahmen wurden von der Gallotone Recording Company auf 78 r.p.m Schellack-Platten herausgebracht. Bosco wurde über ganz Ost-Afrika sehr berühmt und gilt als wichtige Persönlichkeit der afrikanischen Musik. Bosco war eine Inspiration für nach ihm kommende Gitarristen [Low 1982:19]. Ohne Traceys Intervention wäre vielleicht Mwenda Jean Bosco nicht zu solch einer wichtigen Figur in der populären Musik Afrikas geworden.



Hugh Tracey bei der Aufnahme der *timbila*-Gruppe von Venancio Mbande aus Moçambique in der Marievale Mine bei Springs, Südafrika 1969. Foto: G. Kubik

III

Ältere Elemente in der afrikanischen Musik

Eine zentrale Frage ist aber nach wie vor die Diskrepanz zwischen afrikanischer Musik, die vorwiegend ab Ende des 19ten Jahrhundert dokumentiert wurde und jener vom 18ten oder früheren Jahrhunderten wo kaum oder gar keine Dokumente existieren. Da es tatsächliche Zeugnisse wie die Musik im 16ten, 17ten, 18. Jahrhundert oder früher geklungen haben mag, nicht gibt, welche Elemente können wir hierbei dann mit heranziehen, um allgemeine Tendenzen älterer afrikanischer Musik festzustellen? Es ist vielleicht generell zu beobachten, dass einige Elemente die für die ältere Musik beschrieben wurden, in den Genres die während der 1940er bis 1970er Jahre entstanden sind, sehr häufig auftauchen.

Es existieren in der Kompositions-Technik gewisse Elemente die über weite Teile Afrikas zu finden sind. Ich halte es für richtig, diese als historischen Anknüpfungspunkt zu nehmen. Diese sind sicherlich Erscheinungen, die vor einigen Jahrhunderten vorhanden waren, also aus präkolonialer Zeit stammen müssen und deren Extensionen sich sogar durch die Sklaverei in der sogenannten Diaspora, vorwiegend im amerikanischen Raum, wiederfinden.

Rhythmik

Einer der wesentlichen Begriffe oder Elemente, die aus musikwissenschaftlicher Sichtweise die afrikanische Musik prägt und daher als eine sehr alte Praxis vermutet wird, ist die Art der Bewegungs-organisation. Diese folgt in rigoroser Weise gewissen Prinzipien eines *timing* [Kubik 2004:71]. Kubik prägt hierbei den Begriff Elementarpulsation (engl. Elementary pulsation). Die Elementarpulsation definiert er als durchgehend präsente mentale Hintergrundpulsation, die aus kleinsten Pulseinheiten in gleichen Abständen besteht, sie fungieren als Orientierungsraster und sind zwei oder dreimal schneller als der Beat. Die Elementarpulsation besteht gewöhnlich aus Zyklen von 8, 12, 16 oder 24 Einheiten und ihr Vielfaches. Richard A. Watermann (1952) spricht vom *Metronome sense* welches in gleicher Weise als Elementarpulsation gesehen wird. [Kubik 2004:32]. In einige Gebieten werden

musikalische Muster (patterns) konzipiert, die über den Elementarpulsen stehen, aber sie nie überdecken.

Die Timeline Patterns sind ein meist monotones rhythmisches Muster. Dieser Begriff wurde von J.H Kwabena Nketia eingeführt. Diese Patterns dienen nicht nur als Orientierungspunkt für Musiker und Tänzer, sie bringen auch eine gewisse Ästhetik in die Rhythmus Gestaltung. Letzteres ist vorwiegend in rezenten Kompositionen zu beobachten. Wenn man ältere "traditionelle" afrikanische Musik mit timeline Patterns analysiert so stellt man fest, dass diese ohne Pausen über die ganze Komposition gespielt werden, daher auch vorwiegend als Orientierungspunkt anzusehen sind: während bei modernerer Musik sie nicht permanent erscheinen sondern bewusst an gewisse Stellen angesetzt werden. In Malawi existiert eine asymmetrische timeline die onomatopoetisch in Chichewa als "Champweteka n'chimanga" bezeichnet wird. Der Schlagzeuger Fernderson Nanfuko der Gruppe Nkokozi Band aus Chinsewu-Dzimbili Viillage T.A Kuntaja Blantyre bezeichnet diese Formel als *kukometsela kwa nyimbo* [persönliche Mitteilung 04.03.2013]. *Kukometsela* ist ein Terminus der in der Küche verwendet wird; die deutsche Übersetzung wäre den Geschmack zu verstärken, und *nyimbo* bedeutet Lied, Song, Komposition.

Die Verbreitzone der timeline patterns wird vorwiegend entlang der Guinea Küste, in Westafrika, Zentralafrika und vereinzelt im Zambezi und Ruvuma Becken angegeben [Kubik 2010 II :54]. Es ist aus früheren Quellen kaum bekannt, dass an der Ostküste also Kenya und Tanzania eine asymmetrische Timeline Formel in der Musik existierte. Nur ab den 1970er tauchen sie plötzlich in der Populär Musik aus Kenya und Tanzania auf. Vermutlich wurden sie während der Verbreitung diverse Gitarrenstile aus Zentralafrika an die Ostküste mit exportiert.

Tonsystem und Mehrstimmigkeit

Wenn wir uns weltweit den geschichtlichen Verlauf der Entwicklung von Tonsystemen, betrachten, dann ist festzustellen, dass ab dem Zeitpunkt wo diese schriftlich festgehalten oder sonst irgendwie als Standard definiert wurden, in diesen Regionen, wenig Raum für weitere Veränderungen an dem System bestand. In Europa gilt dies besonders in der sogenannten Kunstmusik. Erst seit Anfang des 20ten Jahrhunderts fingen Komponisten an die absolute Diktatur dieses

vorhandenen Systems zu umgehen. Dies hatte vielleicht auch damit zu tun, dass vermehrt auch außereuropäische Musik bzw. "Volks" Musik mehr Beachtung bekam (Bela Bartok, Claude Debussy bis zu György Ligeti).

Die Berichte der Europäischen Reisenden in Afrika des 19ten Jahrhundert und früher beinhalten kaum Information über die Tonsysteme. Eine der wenigen Ausnahmen stellt Carl Mauch dar. Ein allgemeines Tonsystem können wir nicht bestimmen, lediglich viel mehr und deutlich bemerkbar sind die regionalen Unterschiede. Es existieren eine Vielzahl von Stimmungen, die von einem Ort zum anderen oder gar zwischen Musiker und Musikinstrument variieren. So kann es auch vorkommen, dass im selben Dorf zwei verschiedene Tonsysteme existieren. Es scheint viel sinnvoller für Tonsysteme in Afrika sie in Familien zu gliedern, die man durch Verwandtschaften definieren kann, Kubik unterscheidet hierbei drei Familien:

"...(1) tonal systems derived from the experience of the natural harmonic series; (2) tonal systems derived from the experience of tone languages (and, in some cases, the experience of lower partials); and (3) tonal systems following the idea of "temperature", meaning that they tend toward an equidistant layout of the tonal material (that is, equipentatonic and equiheptatonic tunings)."

[Kubik 1997:218]

Die verallgemeinernde Aussage, dass die Musik im subsaharanischen Afrika auf einer fünfstufigen Skala basiert können wir schon durch das im vorherigen Kapitel gebrachte Beispiel von Mauchs Mbira Notation als falsch erkennen. Mauchs abgebildete Stimmung basierte auf einer siebenstufigen Skala. Es wäre natürlich berechtigt, die Frage zu stellen, in wieweit Mauch diese Stimmung korrekt notiert hat, und nicht durch europäische Musikausbildung beeinflusst wurde. Das könnte bei der genauen Größe der Intervalle zutreffen, nicht aber bei der Anzahl der Töne in der Oktave.

Tonsysteme an Musikinstrumenten können wesentlich schneller adaptiert bzw. geändert werden, als in der Vokal-Musik. Es wäre für die Untersuchung älterer Musik ein sinnvoller Ansatz, die vokale Musik auch darauf hin näher zu untersuchen. A.M. Jones war der erste der sich mit der Vokal-Musik in Südafrika beschäftigte. Jones

beobachtete und unterscheidet dort zwei Arten der Mehrstimmigkeit. Er bezeichnet diese als a.) arab style b.) bantu style [Jones 1959].

Gegen Ende des 19ten Jahrhunderts entwickelte sich in Südafrika durch Einfluss christlicher Musik eine sehr europäisch orientierte Vokal-Musik. Durch das do-re-mi-fa Solmisation System wurde das Dur/Moll Konzept weitergetragen. In Missions-schulen wurde dies unterrichtet, wie etwa in Malawi wo schon 1881 für lange Zeit eine der bedeutendsten Missionen errichtet wurde.

Kubik beschreibt in dem Artikel "*Intra-African streams of influences*" in der Garland Encyclopedia (1998) wie Bantu Sprecher im Süden Afrikas harmonische Strukturen der San-Bevölkerungsgruppen übernahmen. Die Bantusprachige Bevölkerungsgruppen drängten sich aus Norden kommend in den Süden und verdrängten nach und nach die dortige Bevölkerung der San und Khoi. Trotz dieses gewaltsamen Kontakts übernahmen Bantusprecher Teile des San harmonischen System [siehe auch Kubik 2010 I:210 ff.]. Man kann das musikalische Erbe der San in verschiedenen Kulturen der Bantusprecher bis heute beobachten, vor allem in Südafrika, Namibia, Botswana, Teilen Angolas und Zimbabwe [Kubik 1998].

IV

Entstehung und Verbreitung populärer Musikformen

Das 20. Jahrhundert brachte für viele Gebiete in Afrika bis dahin noch nie effektive soziokulturelle Veränderungen, die abrupt erfolgten. Afrikanische Musik südlich der Sahara war bis Mitte des 20ten Jahrhunderts, abgesehen von wirtschaftlichen Aktivräumen, überwiegend ethnisch geprägt [Kubik 1988:302]. Von diesen wirtschaftlichen Aktivräumen ausgehend, begann ein reger Austausch von Kultur, der wiederum in weit entlegene Gebiete übertragen wurde und somit dazu beitrug, dass neue Einflüsse ständig wirksam wurden.

Die Verbreitung von Elementen zwischen afrikanischen Kulturen untersucht Kubik in dem Artikel "*Intra-African streams of Influence*" und zählt folgende Ursachen auf. Als erstes führt er Migration an, dabei ist zu unterscheiden zwischen freiwilliger und unfreiwilliger Migration. Zweitens den Kontakt zwischen benachbarten Bevölkerungsgruppen; hierbei ist keine Migration notwendig, lediglich der Austausch zwischen zwei benachbarten Kulturen. Drittens führt Kubik an die Arbeitsmigration als wesentlichen Punkt; hier ist charakteristisch dass die verschiedenen Individuen für eine bestimmte Zeit in einer völlig fremden Kultur leben und wieder in ihre Heimat zurückkehren. Der vierte Weg ist die Verbreitung durch die Medien. In rezenter Zeit spielen DVDs und das Internet eine ganz große Rolle.

Jones beschreibt das Aufkommen neuer Musik erst ab den 1940er Jahren in Nord-Rhodesien. Vorwiegend Stile aus Südafrika wurden von Jugendlichen in den urbanen Zentren imitiert. Jones führt den Terminus Neo-Folk-Music ein für diese neuen Stile, er berichtet weiters dass Mitte der 1940er Jahre eine Tanzmusik namens *saba-saba* in Nordrhodesien am populärsten war [Jones 1959:252].

In der wissenschaftlichen Literatur findet man häufig das Jahr 1945 als wesentliches Jahr erwähnt, für den Beginn einer neuen Ära von Populär-Musik in Afrika südlich der Sahara [Kubik 1981, Kavyu 1991:140 für Kenya etc.]. Ein Grund dafür liegt wohl darin, dass nach 1945 viel mehr in die Kolonien investiert wurde und das führte zum wirtschaftlichen Aufschwung in den Kolonien. Die Kolonialmächte waren sich nach

dem Zweiten Weltkrieg ihrer Eroberungen so sicher und sie investierten in Ausbau von Medien und Infrastruktur. Es wurde z.B in die Einrichtung von Radiostationen investiert. Radio Geräte waren für einige plötzlich erschwinglich. In Schulen fanden Schüler die Möglichkeit an europäische Musikinstrumente heranzukommen und das westliche Notationssystem zu lernen [Kubik 1981: 87].

Die moderne populäre Musik in Afrika orientierte sich am Anfang nach der International Musik-Szene. Ich vermute, dass die Ursache darin besteht, dass erstens von den Europäern nach Afrika importierte Musik nachgeahmt wurde; zweitens dass der lokale Absatz-Markt für Schallplatten überwiegend aus Kolonialbeamten und aus dem Elitären Teil der lokalen Bevölkerung bestand, die meist eine „westliche“ Erziehung genossen hatte.

Rumba in Afrika

Nach dem Zweiten Weltkrieg tauchte Rumba-Musik in den Küstenstädten und in den Kongogebieten auf. Diese wurde wiederum assimiliert, adaptiert und reinterpretiert, im Sinne von Melville J. Herskovits (1893 – 1963) terminologischer Auffassung dieser Begriffe. Als Beispiel können wir hier die kubanische Rumba nehmen, diese wurde sehr positiv in den beiden Wirtschaftszentren Brazzaville und Kinshasa am Kongo-Fluss aufgenommen. Es liegt sehr nahe, hier zu behaupten, dass Rumba auch deshalb adaptiert wurde, weil manche musikalische Aspekte der Bevölkerung vertraut waren. Vorbilder waren Platten kubanischer Musiker wie Miguel Matamaros and his Trio Matamaros, das Sexteto Habanero, Gerardo Martinez, Don Azpiazu und andere. Der Einfluss reichte sogar auf die Texte, auch wenn lokale Musiker spanisch nicht verstanden, sangen sie in Spanisch, einige lernten es und schrieben sogar Lieder-Texte in Spanisch [Stewart 2004:13].

Gitarre und Banjo

Die Einführung der Gitarre sorgte für einen beträchtlichen Wandel in der afrikanischen Musik. Die Gitarren lösten und verdrängten zahlreiche ältere afrikanische Musikinstrumente und manifestierten sich sehr tief in der afrikanischen Musik. Die Popularität der Gitarre führte aber auch dazu, dass andere „westliche“ Instrumente die ungefähr gleichzeitig in Afrika vorgestellt wurden, wie Akkordeon oder Ziehharmonika, nach und nach wieder verdrängt wurden.

Nach der Gitarre vielleicht wäre das viersaitige nach amerikanischem Muster gebaute Banjo an Beliebtheit das nächstwichtigste Instrument im südostafrikanischen Raum. Ikonographie und Tondokumente beweisen die starke Präsenz des Banjo (siehe Hugh Traceys Aufnahmen diverser Banjo Spieler im I.L.A.M Archiv). Die ältesten Banjo aus Südafrika, genannt *ramkie*, sind in Percival R.Kirby, 1934 (2. Auflage 1953) abgebildet. Banjos sind nach dem Verschwinden Industrie-erzeugter amerikanischer Banjos aus den Läden ab den 1970er Jahren auf der Basis von home-made Banjos bis heute als Tradition mit Vehemenz vorhanden (Malamusi 2011, tracks 1-18, CD). Es scheint in letzter Zeit, dass viele Musiker in Malawi wie Zambia den Begriff Banjo verworfen haben und bezeichnen nun ihre selbst gebauten Banjo-ähnlichen Instrumente als Gitarre.



Watson Anord Khoza, 22 Jahre alt mit seiner dreisaitigen Gitarre, aufgenommen am 18. Februar 2013 in Chileka, Blantyre. Dieser Typ ist im südostafrikanischen Raum sehr verbreitet. Sie werden manchmal als Banjo, manchmal als Gitarre 2013 bezeichnet. Foto: Autor



Die Kasazi Boys' Jazz aus Lutali im Kabompo District, Zambia. Die Gruppe unter der Führung des ca 18-jährigen Banjo (sechs Saiten) Spielers Mike Kambeu, Aufgenommen am 5 August 1979. Foto: Moya A. Malamusi

Aus soziologischen Gründen fand die Gitarre weite Verbreitung, da dieses Instrument nicht an Riten gebunden war wie manche „traditionelle“ Instrumente; also die Gitarre konnte bei jeder Gelegenheit gespielt werden. Sie konnte von jeder Person, jeder „Ethnie“ gespielt werden. Sie war für jeden da, der sich eine Gitarre leisten konnte und wollte. Dies trifft auf die meisten der von den Europäern eingeführten Instrumente zu, nur war die Gitarre halt am populärsten. Noch dazu stellte der Besitz einer Gitarre einen Aufstieg im sozialen Status dar. Wie oder wann die Gitarre erstmals nach Afrika südlich der Sahara eingeführt wurde ist noch ein laufender Forschungsgegenstand. Hugh Tracey war der Ansicht dass die Gitarre von Portugiesen eingeführt worden sei [Tracey 1948:15]. Über die Anfänge der Gitarren Musik schreibt Kubik wie folgt:

"Anfangs war das Spiel der Gitarre noch sehr stark von fremdländischen Vorbildern europäischer, karibischer, nord-und lateinamerikanischer Herkunft geprägt. Die grundlegenden Akkordgriffe in der Standardstimmung wurden mit dem Instrument selbst importiert oder mit ihm vermittelt. Vorbilder aus der Country music eines Jimmie Rogers

(1897 – 1933), insbesondere in Kenya, der Hawaii-Gitarrenmusik, kubanischen Orchestralformen – dies alles spielte als Inspirationsquelle in den 1940er Jahren eine Rolle. Nach jeder Phase eines modischen Fremdeinflusses begann jedoch unter den Händen junger afrikanischer Gitarristen – in Westafrika bereits in den 1920er Jahren, in Zentral- und Ostafrika überwiegend ab den 1940er Jahren – ein innovativer Prozeß, der von verschiedensten lokalen musikalischen Grundlagen ausging. Unweigerlich führte dies im nächsten Stadium jeweils zur individuellen Überwindung der ausländischen Vorbilder, vom Calypso in den 1920er Jahren zur Rumba der dreißiger Jahre, Swing, Country music, Merengue, Bolero, Chachacha, Pachanga und anderen Tanzmusikformen in den 1940er Jahren, bis zur Soul und Reggae-Musik der jüngeren Zeit. Auf jede Periode der Nachahmung folgte unweigerlich die Reinterpretation, schöpferische Umgestaltung bei gleichzeitigem Abbau der Vorbilder. Auf diese Weise gelang bei der Gitarre schon frühzeitig eine weitgehende Afrikanisierung" [Kubik 1998b :1375]

Dass die erste Generation afrikanischer Gitarristen sehr stark von europäischer, karibischer, Nord und lateinamerikanischer Musik geprägt war, hört man vor allem in Hugh Traceys Aufnahmen aus den 1940er Jahren. Diese sind Aufnahmen von der Ersten Generation an Gitarristen in Südafrika. Tracey hat eine Reihe von Gruppen mit typisch amerikanischem Gitarre-Banjo Besetzung dieser Zeit dokumentiert. Zwei Spiel-Techniken auf der Gitarre waren am häufigsten verbreitet. Sogenannte *vamping*-Spieltechnik und der sogenannte Finger-Stil. John Low unterscheidet diese Techniken als:

"The rather loose term 'finger-styles' can be applied to any playing where the fingers of the right hand (or, in the left-handed players, the left) pluck or pick the strings. The term serves to distinguish this sort of playing from plectrum playing (which can be used both to pick and vamp) and from manual vamping (with thumb or finger)." [Low 1982:8]

Hier ist wichtig zu erwähnen, dass auf der Gitarre nicht neue „westliche“ Musik gespielt wurde; afrikanische Gitarristen entdeckten im Laufe der Zeit die Flexibilität dieses Instruments. Ältere Stücke, die zum Beispiel ursprünglich für afrikanische Saiten-oder Zupfinstrumente komponiert waren, wurden auf der Gitarre adaptiert. Umgekehrt wurde, wenn gerade keine Gitarre vorhanden war, die eine oder andere Gitarren- Komposition auf den "traditionellen" Instrumenten gespielt. Auf dem neuen Instrument wurden ältere musikalische Erfahrungen und Konzepte afrikanischer Musik im neuen Gewand durchgesetzt. Es trat die völlige "Afrikanisierung" der

Gitarre ein. August Schmidhofer (1994) beschreibt eine ähnliche Situation in der Entwicklung der *Kabôsy*, *mondoliny* und *gitara* in Madagaskar; er schreibt, dass

"von außen kommenden Einflüssen in ihrer Einbettung in die eigene Kultur ein synkretisches Gefüge entsteht, das unter fortschreitender Umformung und Anpassung schließlich als Erscheinung der eigenen Kultur gedeutet wird." [Schmidhofer 1994:179]

Harmonische, rhythmische und melodische Strukturen, die in älteren afrikanischen Musikformen zu finden sind, wurden in die Gitarren-Musik aufgenommen und in ihr verarbeitet. Wenn die Stimmung der diatonisch angeordneten Bünde nicht dem Repertoire entsprach, wurden Modifikationen am Instrument selbst durchgeführt wie Schleifung oder gar Entfernung der Bundstäbe, damit der berechnete 100 Cents Tonabstand entfiel.

Es entstanden in einigen Gebieten Zentren, die für die Entwicklung populärer Musikformen wesentlich sind. Gerhard Kubik [1965] bezeichnet sie als „*stylistic super areas*“. Von diesen Zentren aus verbreiteten sich Gitarren-Stile über ganz Afrika. Kubik unterteilt sie in drei Gruppen: Gruppe A die Zone des Highlife entlang der West-afrikanischen Küste. Diese ist für uns weniger relevant, da Highlife sich im Osten oder südlichen Afrika nie wirklich durchgesetzt hat. Zone B wird wiederum in zwei Stile unterteilt. Kubik bezeichnet diese als *strains* der Kongo-Gitarren Musik. Den westkongolesischen Stil, der vorwiegend von großen Bands gespielt wird, und den Katanga Stil bei dem die Gitarre solistisch oder in kleinen Gruppen eingesetzt wurde. In der Zone C finden wir vorwiegend Genres aus Südafrika wie *kwela* und *saba saba* [Kubik 1965]. Zimbabwe, Malawi, und Zambia liegen vorwiegend in der Zone C. Später kam mehr Einfluss aus den Katanga-Gebieten hinzu. Ich würde noch die portugiesischen Kolonien als weitere Zone aufzählen; in diesen Gebieten entwickelte sich parallel zu den anderen Zonen eine stilistisch eigenständige Gitarrenmusik.

Geschichtlich ist die Gitarre in unserer zu behandelnden Region vorwiegend erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu dokumentieren. Eine Ausnahme stellt Black Paseli von der Gruppe Paseli Brothers dar. Nach eigenen Angaben lernte er schon Mitte der 1930iger Jahre Gitarre spielen. Über ihn und seine Gruppe wird später ausführlicher gesprochen. Die Gitarre wurde hier von aus dem Zweiten Weltkrieg

zurückgekehrten Soldaten verbreitet. Vor allem die Städte Zomba in Malawi, Lusaka in Zambia, Salisbury und Bulawayo in Zimbabwe sind in unserem Raum der Mittelpunkt für Gitarren-Musik der ersten Generation.

Der Vater von Daniel Kachamba, des berühmtesten Gitarristen aus Malawi, James Kachamba (1922 – 1988) ist repräsentativ für die erste Generation von Gitarristen in Südafrika. Er gehörte zu denen, die im zweiten Weltkrieg rekrutiert und mit den sogenannten *King's African Rifles* in Burma stationiert wurden. Nach seinen eigenen Angaben bastelte er sich 1941 eine Gitarre und spielte diese mit einer Gruppe in den Umgebung um Lunzu in Blantyre [Kubik 2010 II:221]. Es gibt leider keine Aufnahmen, wo er Gitarre spielt. Auf Fotos, die nach Kubik vermutlich in den 1940iger Jahren gemacht wurden, kann man sehr deutlich den "Lifestyle" der damaligen Musiker wieder erkennen und sehen wie sie versuchen, amerikanische Platten Covers zu imitierten. Hier könnte man vermuten, dass es sich um einen Blues-Gitarristen aus den USA während der 1930er Jahren handelt. Der "Lifestyle" betonte viel materielles Gut zu besitzen, wie man im Foto sehen kann: Fahrrad, Uniform, Grammophon-Spieler, amerikanisches Banjo und teure Gitarre der Marke Dobro.



James Kachamba um 1946 -47, wahrscheinlich in Zomba, der Hauptstadt von Nyasaland.
Fotos: aus dem Nachlaß von James Kachamba im O.L.R.P Chileka. Photograph unbekannt

Die Paseli Brothers mit Bari, Airini und Black Paseli gelten als die ersten in Malawi kommerziell aufgenommenen Musiker. Ihre Musik wurde oft beim Sender Central African Broadcasting Service gespielt, so dass sie in der Region weitgehend Popularität erlangten. Aufgewachsen sind sie in Mlumbe in dem Distrikt von Zomba. Black Paseli soll Gitarre spielen autodidaktisch Mitte der 1930er Jahre gelernt haben. Später brachte er das Spielen seinem älteren Bruder Airini bei. Ihre ersten Aufnahmen, nach Angaben von Black Paseli, machten sie 1947 in Zomba, der Hauptstadt des britischen Protektorats Nyasaland [Katundu 1993]. Diese Aufnahmen wurden populär in der Region. Ein Jahr später machte Hugh Tracey in Salisbury (heute Harare) weitere Aufnahmen.

Tracey machte von den Paseli Brothers nicht weniger als 15 Aufnahmen von 1948 bis 1951, die bei Gallotone erschienen sind. Black Paseli war auch seinerzeit für den Zweiten Weltkrieg rekrutiert worden, aber wie es scheint, hat er Gitarre spielen schon vor dem Zweiten Weltkrieg gelernt [Katundu 1993]. Das Archiv des Oral Literature Research Program in Chileka, Malawi verfügt über vier Original Shellac Platten der Paseli Brothers Aufnahmen. Diese Platten sind nicht in optimalem Zustand, aber spielbar. Es ist ein purer Zufall, dass diese Platten hier zu finden sind, denn z.B. beim örtlichen Sender Malawi Broadcasting Corporation (M.B.C) findet man sie nicht.

1994 machte Moya A. Malamusi Aufnahmen von einem Musiker, der sehr von den Paseli Brothers und ihrer Musik inspiriert war. Dieser Musiker aus Paul Village in Machinga stammend, Kanjinga Mukuwa, erzählte, er habe in den 1950iger Jahren, als die Pselis überall in Zomba auftraten, mit dem Gitarrespiel begonnen. Er bekam sogar die Möglichkeit einmal mit den berühmten Paseli Brothers zusammen zu spielen [Malamusi 1999:19]

In Nord und Südrhodesien (Zambia und Zimbabwe) finden wir auch ähnliche Beispiele; um nur zwei zu nennen, George Sibanda aus Südrhodesien, und in Nordrhodesien Alick Nkhata. Beide wurden von Hugh Tracey aufgenommen und von Gallotone kommerziell veröffentlicht. Traceys Gespür für Talent war sehr erstaunlich.

Es war hauptsächlich aufgrund von südafrikanischen *kwela* Platten und später der *smanje manje* oder auch *mbaqanga*, dass populäre Gitarristen der ersten und

zweiten Generation wie Mofolo Chilim`bwalo in Malawi vom Markt verdrängt wurden [Malamusi 1994:12]. In den Pubs und Bars oder auf Tanzveranstaltungen wurde nicht mehr mit Live-Band, gespielt, sondern Schallplatten, da diese wesentlich günstiger waren als Live Musiker.

Die Einführung der elektrischen Gitarre und somit auch der Lautsprecher stellt den nächsten wesentlichen Schritt in der Entwicklung populärer Musik-Genres dar. Im südlichen Afrika änderte sich nach der Einführung der E-Gitarren die Musik schlagartig. Bis dahin waren Solo – oder kleine Gitarren Ensembles vertreten. In der Regel bestand vor der Einführung der elektrischen Gitarren ein Ensemble aus Gitarre, Banjo und zusätzlich wurde manchmal eine time-Line Formel auf ein sehr klang-auffallendes Perkussionsinstrument gespielt [Low 1982:104]. Dann aber wurde die generelle Formierung der sogenannten "Beat Band" aus Leadgitarre, Rhythmusgitarre, Bass, sowie einem Schlagzeugset adaptiert. Akustische Gitarren wurden nun als altmodische Instrumente angesehen, ein Instrument welches nicht mehr zu den neuen Genres im Radio passte. Jeder Musiker der anfangs eine akustische Gitarre hatte, strebte danach, eine E-Gitarre zu besitzen. Wenn diese Möglichkeit nicht bestand, versuchte man den Klang der elektrischen Gitarre zu imitieren. Kubik beobachtete diese Phänomen bei der *Fumbi Jazz Band* in Chileka Malawi und schrieb folgendes:

„Die Instrumente der Fumbi Jazz Band sind sehr geschickt selbst gebaut. Obwohl sie keinerlei elektrische Amplifikation verwenden (bzw. verwenden können) und alle Instrumente, auch das Schlagzeug ausgesprochen leise klingen, im Vergleich zu anderen Bands dieser Art, klingen die Aufnahmen der Band fast wie Elektrische Gitarren. Wie die Jungen diesen Klang erreichen, ist ihr Geheimnis, sicher ist jedoch, dass eben die elektrische Gitarrenmusik der Ausgangspunkt, das Leitbild ihrer Band war und sie kommen auch mit ihren bescheidenen Mitteln recht nahe heran.“

(Kubik/Malamusi Fieldreport 1987, zu finden im Oral Literatur Research Programm (O.L.R.P) in Chileka.)



Fumbi Jazz Band in Chileka, Blantyre, Malawi, November 1987. Foto: Moya A. Malamusi

Die Einführung der elektrischen Gitarren in Südafrika fand zeitgleich mit dem Rest der Welt statt. Sie wurde durch Rumba-Musik aus dem Kongo popularisiert.

V

Bildung einer populären Musikindustrie

Ab den 1930er Jahren und noch mehr als der Zweite Weltkrieg zu Ende war, setzte eine rasche Urbanisierung in allen Teilen Südafrikas ein. Es folgte eine massive Wanderung der Bevölkerung aus den ländlichen Gegenden in die Städte. Der Urbanisierungsprozess brachte sehr große gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen mit sich. In den 1940er Jahren entstanden in den Städten die ersten Konzerthallen "Entertainment Halls" [Bender 1985:179]. Musiker konnten erstmals neben Radio und Schallplatten in den Konzerthallen ihre Musik präsentieren und verkaufen.

Die Gitarristen der ersten Generation waren zwar populär auf lokaler Ebene, sie waren aber keine beruflichen Musiker. So sind zum Beispiel die Pseli Brothers kurzweilig nach Rhodesien emigriert, um zu arbeiten. Zufällig trafen sie Hugh Tracey der einige Aufnahmen machte. Ab 1960 fing die bis dahin kaum bemerkenswerte Musikindustrie an, zu expandieren. Die Produktion und die Vertriebskosten von Platten wurden mit der Einführung der billigen Vinyl gesenkt. Die Instrumentierung der ersten Pop Bands folgte dem konventionellen westlichen Muster zu jener Zeit. Neben E-Gitarren, einem Schlagzeug, Saxophon, Trompete und Gesang, kommt im Ausnahmefall noch eine elektrische Orgel hinzu [Kaufmann 1972:51]. Nach und nach entstanden lokale Musik Genres mit elektrischen Gitarren vorwiegend in Großstädten unserer Region.

Radio

Das Radio ist bei weitem das populärste Medium in Südost-Afrika. Radiogeräte werden heute sehr günstig vor allem aus China importiert, und sind für viele erschwinglich. Hier stelle ich kurz die Geschichte des Radios in Südafrika vor. In den meisten Kolonien setzte Großbritannien eine Radiostation nach dem Vorbild der British Broadcasting Corporation ein. Diese war zunächst eine Institution der Kolonial-Verwaltung oder der europäischen Siedler. In Südrhodesien wurde 1933 die erste Radio-Station eröffnet. Die Rhodesian Broadcasting Station, wie sie damals

hieß, wurde später, nach der Unabhängigkeit 1981, zur Zimbabwe Broadcasting Station, dem staatliche Rundfunk.

Erst 1936 entschied sich die Britische Administration in ihren Kolonien Programme zu entwickeln, die für die einheimische Bevölkerung bestimmt waren. Während des zweiten Weltkriegs entwickelte man in Nordrhodesien ein Radio Programm, welches Familien-Angehörige von Soldaten im Krieg Informationen über den Verlauf des Kriegs in lokalen Sprachen gab. Diese Station wurde 1941 unter dem Namen Central African Broadcasting Station von der lokalen Administration gegründet, war aber an Kapazität sehr limitiert [Howard 1953:237]

Den 300-watt Sender konnte man sehr schlecht empfangen und er war nur für elitäre Kreise zugänglich, die ein Radio Empfangsgerät besaßen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde weiter in den Ausbau der Radiosender investiert. Radio sollte vor allem zur Bildung der Bevölkerung genutzt werden. So baute die koloniale Administration 1945 sogar an hundert öffentliche Plätzen Radioempfangsgeräte, damit der Teil der Bevölkerung, die kein Radiogerät besaßen, erreicht würde. Besonders überzeugte man die Minenfirmen im Kupfergürtel in ihrem Arbeitsumfeld, aber vor allem in den Bierhallen diese Radioempfangsgeräte zu platzieren [Mwaffisi 1989:71] Ab 1947 begann der zunehmende Ausbau der Radiostation in Lusaka. So hatte man während der Föderation von Nyasaland und Rhodesien zwei Radiosender, einen in Salisbury in Südrhodesien und den zweiten in Lusaka.

Anfang der 1950er Jahre kamen günstige Radio-Empfangsgeräte mit dem Namen *saucepan specia* auf den Markt [Bender 1985]. Der Unterschied zwischen den beiden Sendern war, dass die Central African Broadcasting Station in den lokalen Dialekten sendete, während von der Rhodesian Broadcasting Station mehr Programme in englischer Sprache gesendet wurden. Beiden wurden unter Federal Broadcasting Corporation zusammengefasst.

Nach der Unabhängigkeit waren diese Radiostationen getrennt. Es löste sich der Verband Federal Broadcasting Cooperation. Es wurden jeweils in den Ländern nationale Radio-Stationen gegründet, wie die Malawi Broadcasting Corporation oder Zambia Broadcasting Corporation. In Südrhodesien blieb die Station bis 1980 als

Rhodesia Broadcasting in Betrieb und danach wurde sie zu Zimbabwe Broadcasting Corporation. Alle diese Stationen waren Institutionen der neuen Regierung und wurden monopolartig strukturiert. Durch totalitäre Regimes wurde alles reguliert was gesendet wurde. Diese staatliche Kontrolle über die Radiostationen hielt sich bis in die 1990er Jahre in Malawi und Zambia; keine private Institution oder Person durfte einen Radiosender betreiben. In Zimbabwe ist die Situation immer noch so und die Bemühungen von Privat-Personen eine Radiostation zu gründen, werden auf jegliche Art und Weise unterbunden. Das heißt, vor allem Musiker oder Musik-Genres welche die Regierung nicht toleriert sind ausgeschlossen.

Die Malawi Broadcasting Corporation ist im Besitz einer sehr wertvollen Dokumentation der Geschichte des Radios in unserem Raum nach einem Interview geführt 1999 mit Julius William Masanya Banda. Banda arbeitete ab 1950 für die Central African Broadcasting Station; nach der Auflösung dieser dann bei Radio Malawi und weiter nach der Umbenennung zu MBC bis 1989.

Tonträgerindustrie

Neben Radio spielten die Schallplatten bzw. die Tonträgerindustrie eine wichtige Rolle bei der Verbreitung neuer Genres. Im westafrikanischen Raum existierten nachweislich für den lokalen Markt produzierte 78 r.p.m Platten schon seit den 1920er Jahren. Für den südafrikanischen Raum waren die ersten kommerziellen Aufnahmen sicherlich jene von Hugh Tracey, die dann bei der Gallotone Recording Company veröffentlicht wurden. H. Tracey hatte eine gute Beziehung zum Gründer von Gallotone, Eric Gallo. Gallo gewährte H.Tracey finanzielle Unterstützung für zahlreiche seiner Expeditionen zur Erforschung afrikanischer Musik [Tracey 1973:4]

Professionelle Tonstudios wurden erst Ende des Zweiten Weltkriegs eingerichtet. Davor wurden entweder die Musiker für die Aufnahmen ins Ausland geschickt, vor allem nach Südafrika, oder die Aufnahmen wurden in mobilen Tonstudios gemacht. Es wurden auch an den Radiostationen Aufnahmen gemacht; diese waren vorwiegend für Radiosendungen gedacht, da es wenige Möglichkeiten zum Vertrieb gab [Howard 1953:240].

Während der 1950er Jahre kamen die meisten Platten in Südafrika entweder immer noch aus Übersee, also Europa und Amerika, oder aus Südafrika und aus den beiden Städten am Kongofluss, Brazzaville und Kinshasa. Im Kongo besonders aktiv in den 1950iger Jahren war die 1948 von Nico und Alexandros Jeronimidis gegründete Firma Ngoma Gramophone Company. Ngoma produzierte massenweise und diese Platten erreichten zahlreiche Gebiete Afrikas. An einer anderen Stelle wurde schon die Firma Gallotone erwähnt. Das erste Studio der Gallotone Record Company, (Gallo) Studio wurde 1932 eröffnet. Gallo steht neben Ngoma an der Stelle der dominantesten Plattenfirmen zwischen den 1950er und 1980er Jahren.

In Südafrika sind Aktivitäten von Plattenfirmen sehr mangelhaft dokumentiert. Es gab kleine Firmen, die Musik-Aufnahmen für den lokalen Markt machten wie zum Beispiel O.G. Issa in Limbe, die erst vor kurzem nach ca. 50 Jahren im Musikgeschäft aus finanziellen Gründen schließen musste [Loka 2013]. Sicher ist aber, dass zunächst viele Platten aus Südafrika kamen. Viele Wanderarbeiter brachten sie in ihre Heimat mit. Eine Bestätigung dieses Faktums sehen wir auch in der damaligen Verbreitung des *Kwela* Genres im gesamten Gebiet.

Während meiner Recherchen zu dieser Arbeit untersuchte ich zahlreiche erhaltene 78 r.p.m. Schellack und Vinyl Platten südafrikanischer populärer Musik. Hierbei bekam ich Gelegenheit das Archiv der Malawi Broadcasting Cooperation aufzusuchen. Es interessierte mich, ältere Platten im Archiv zu finden, die eventuell in der Kolonialzeit in Studios in Südafrika gemacht wurden. Des weiteren wollte ich mehr Information zu einer bestimmten Platte finden, die sich im Archiv des O.L.R.P befindet. Diese Platte ist von großem historischem Wert. Sie würde eventuell die Versuche von Donald Kachambas Rekonstruktion alter Musik in Malawi verifizieren [siehe Kubik 1979-80].

Das O.L.R.P hat eine beträchtliche Anzahl an alten afrikanischen Schallplatten aus den 1960er bis 1980er Jahren. Da diese teilweise aus privaten Hinterlassenschaften stammen, sind viele in nicht spielbarem Zustand. Des weiteren existieren selten Informationen über die Interpreten selbst, da die Platten Covers sehr beschädigt

sind. Auf der Scheibe findet man gelegentlich den Namen des Interpreten, Titel, Label und fast bei allen noch den Hinweis auf die Urheberrechte.

Speziell zu der oben erwähnten Platte ist am Label folgende Information angegeben. Sie wurde unter dem Motto „Federal Records Nyasaland's Best“ veröffentlicht. Neben dem Label Federal Records gibt die Platte Namen und Titel der Interpreten. Auf der A Seite ist ein Musiker namens Nelson mit dem Titel „Zuva-Zuva“. Auf der B Seite findet man den Titel „John Mitande“ gespielt von Nagwele. Sehr interessant ist das Stück von Nelson. Anfangs spricht der Musiker auf der Platte, aber es ist durch die Beschädigungen an der Platte unverständlich, was er sagt. Es ist ein Solo Gitarrenstück mit Gesang. Die Spielweise ist mit dem sogenannte Vamping style vergleichbar.

Ich spielte die Platte älteren Leuten aus der Umgebung von Chileka vor, aber es scheint niemand dieses Stück zu kennen. Mein Versuch, mehr über die Platte beim Sender MBC zu erfahren, scheiterte. Ich recherchierte vergeblich im MBC Archiv bzw versuchte andere Platten über die dort angeführte Federal Records zu finden. Ich bekam die Antwort von Mr Chimala, einem der Archivare, dass die Sammlung von 78 r.p.m der Zeit sich in den Archiven des Zambia Broadcasting Services in Lusaka befindet.

Ich strebte an, im MBC Archiv weitere Indizien über den sogenannten Nyasa Sound zu finden, der in zahlreicher Literatur zitiert aber nie beschrieben wird. Nach John Low ist der Nyasa-Sound ein Begriff der von kenyanischen Gitarristen geprägt wurde. Sie bezeichneten so einen malawischen Gitarren-Stil der 1950er Jahre (Low 1991:145). Anhand der Information, dass diese Platte bei „Federal Records“ erschien, können wir mit Sicherheit sagen, dass diese Aufnahmen zwischen 1953 und 1963 gemacht worden sind. Federal Records wie Federal Broadcasting Station beziehen sich auf die Föderation von Nyasaland, Nord-und Südrhodesien.



Abbild beider Seiten der Federal Records Platte, die in den Sammlungen des O.L.R.P., Chileka, aufbewahrt wird.

Sehr gut dokumentiert sind aber Plattenfirmen, die sich in den 1970er Jahren etablierten. Es etablierten sich zu dieser Zeit viele Platten-Labels in allen wichtigen Handelszentren. Zu dieser Zeit existierte ein gut organisiertes Vertriebssystem, ein großer Markt für die Platten und Produktionsstätten. Und das auch noch obwohl es eine unüberschaubare Anzahl an Plattenfirmen gab. Hier eine Auflistung der wichtigsten:

Nzeru Records ist die bedeutendste Plattenfirma von 1960 bis 1980 in Malawi. Die meisten Musiker, die zu dieser Zeit in Malawi populär waren, machten hier ihre Aufnahmen. Nzeru Records, Hauptquartier lag in Blantyre, der finanziell wichtigsten Stadt in Malawi. Auch wenn Wolfgang Bender Nzeru Records als kleine Firma mit geringer Produktionskapazität bezeichnet, war jedoch diese am lokalen Markt sehr präsent [Bender 1985]. Die Kachamba Brothers machten dort 1970 einige Aufnahmen, genauso wie Robert Fumulani und seine Likhubula River Band. Das Gegengewicht zu Nzeru Records war das von der Malawi Broadcasting Corporation gegründete Sublabel unter dem Namen Ng'oma. Wolfgang Bender erwähnt dass auf diesem Label sämtliche Stile von Rumba, *mbaqanga* bis zu arrangierter traditioneller malawianischer Musik vertreten waren [Bender 1985:174]

Nzeru Records Niedergang ist nach Wolfgang Bender mit dem Aufkommen der Kassetten in den 1980er Jahren verbunden. Kassetten waren leichter zu fälschen als Platten, und Nzeru wurde Opfer von Raubkopien-Piraterie. Noch dazu war die

Produktionsfinanzierung den Musikern überlassen. Musiker gingen ins Studio, machten ihre Aufnahmen der gewünschten Anzahl an Platten. Für den Vertrieb und das Marketing mussten sie sich selber kümmern. Viele Musiker konnten sich Studioaufnahmen nicht leisten.

Immer mehr Menschen besaßen zu dieser Zeit eine Musikanlage. Man fand für Live Musiker keine Auftritte mehr, ihre Einnahmen wurden dadurch reduziert. Die Anlage-Besitzer konnten sich dagegen ein Vermögen machen. Es gab sogenannte *Gumba Gumba*, oder *Dansi*, das waren Tanzveranstaltungen, wo junge Leute hingingen. Man konnte sich hier gegen einen kleinen Betrag seine Lieblingsplatte vorspielen lassen. *Dansi* ist aus dem Englischen Dance abgeleitet und Gumba Gumba wohl als Ausdruck eine der zahlreichen Mavuthella Labels aus Südafrika entnommen (siehe auch *Smanje manje*).

In Zimbabwe war die Plattenindustrie weit aktiver als in Malawi oder Zambia. Neben einer gut organisierten inländischen Produktion und einem Vertriebssystem im Inland, waren Platten aus Zimbabwe sogar für den internationalen Markt erwerblich. Grossteils dominierten Produkte von Shed oder Gramma Records den Markt.

Teal Records wurde 1959 in Bulawayo gegründet und war somit das erste Platten Label in Zimbabwe. 1962 errichtete Gallotone eine Zweigstelle in Bulawayo [Turino 1998]. Teal änderte den Namen zu Gramma Recording Company. Eine weitere wichtige Einrichtung waren die Shed Studios. Shed Studios begannen im Jahr 1976 in Salisbury (Harare) als Aufnahmestudio; sie nahmen unter anderem für Teal Record Company auf. In den 1980er Jahren konnte Shed sich als Label etablieren und Platten konnten unter dem Shed Record Label erscheinen. Die wichtigsten, bedeutendsten Musiker von Zimbabwe nahmen in den Shed Studios auf wie zum Beispiel die Bhundu Boys. [Kalumbu 2003: 669].

VI

Neue Musik-Genres

Die ab den 1960er Jahren entstandenen Stile in Südostafrika waren sehr von kongolesischer und südafrikanischer populärer Musik beeinflusst worden. Hier können wir einen Prozess beobachten wie zuvor den bei Entwicklungen neuer Stile durch die außer-afrikanischen Einflüsse. Die intra-afrikanische Verbreitung moderner Musik wurde auf ähnliche Weise wie außerafrikanische adaptiert, assimiliert und re-interpretiert. Die verschiedene Rumba-Tänze, die sich nacheinander ablösten, sowie Musik aus Südafrika fanden großen Anklang und Widerhall im südostafrikanischen Raum.

***Kwela* und Jive Einfluss aus Südafrika**

In den 1960er Jahren war *Kwela* (auch als „pennywhistle jive“ bekannt) die populärste Tanzmusik in Malawi. In Malawi bildeten sich zahlreiche *Kwela* Bands. Die prominentesten darunter waren die Kachamba Brothers Band aus Chileka, oder die Makanga Special Band aus Mulanje [Kubik 1971/72]. Über die Kachamba Brothers erschienen zahlreiche Publikationen wie jüngst ein Kapitel in Kubiks *Theory of African Music*, 2010:II:211-274.

Kwela wurde Mitte der 1950er Jahre zum populärsten Musik-Genre in Südafrika und breitete sich aus über Zimbabwe bis nach Malawi. *Kwela* ist vorwiegend von Jugendlichen in den townships (township music) entwickelt worden. Im Wesentlichen ist *kwela* eine Reinterpretation der nach Südafrika importierten populären Swing und Jive Musik aus dem U.S.A [Kubik 1988:315]. Jugendliche waren sehr von afroamerikanischer Musik der Zeit, insbesondere dem Jazz fasziniert. Kommerzieller Swing, Rhythm and Blues, Jump, Jive verbreitete sich sehr schnell. Der Film spielte als Verbreitungs-Medium hier eine besondere Rolle. So ist es nicht verwunderlich, dass viele amerikanische Tänze und Musikstücke sich in dem Grad verbreiten konnten, bis die begeisterten Jugendlichen dies imitierten. Denn hier konnten die Einheimischen sehen, wie diese Musik gespielt wurde und welche Tanzbewegungen sie anregte [Kubik1988: 313].

Mangels der teuren, für Jazz „typischen“ Instrumentierung, nützten sie die bei ihnen schon vorhandene. Gitarren und Banjos waren in den 1950er Jahren sehr weit verbreitet und waren billiger zu erwerben. Es erschienen viele Straßenbands, welche in den Städten wie Johannesburg herumzogen und Jazz-Stile imitierten. Besonders bedeutsam ist die pennywhistle, eine metallene Längsflöte. Nach Aussagen zahlreicher Pennywhistlespieler repräsentiert der Flötenchor in der *kwela*-Musik den Saxophonsatz einer Swing-Band [Kubik 1988;315].

Das Wort *Kwela* kommt aus dem IsiZulu und bedeutet hinaufsteigen, hinaufklettern. Wie es zu der Bezeichnung *Kwela* für dieses Genre kam, berichtete David Rycroft als erster in "Recorded Folk Music" Sept./Oct 1958. Er weist auf ein Missverständnis hin, welches dazu führte, dieses Genre als *Kwela* zu bezeichnen.

"In England, the term 'Kwela Music' has come to be used for tunes like the currently favoured 'Tom Hark', but this arises out of a misunderstanding. The phrase 'Here comes the 'khwela-khwela', spoken on the 'Tom Hark' recording just before the flutes commence, has nothing to do with the tune. 'Khwela-khwela' is one of several nicknames given to roving police vans, whose arrival is a familiar prelude to a long or short term of imprisonment. After a humorous sketch of street corner crap-shooting at the beginning of the record, in mixed town slang, dice and winnings are hastily pocketed at the coming of one of these vans and some innocent flute-playing substituted until the police have passed out of range." [Rycroft 1958:55-56]

Die Bemerkung bezieht sich auf eine 78 rpm. Schallplatte von Elias and his Zig-Zag Jive Flutes (Columbia DB 4109) die viele Monate lang einen Platz auf der Hit Parade List in London hatte.

Die Besetzung einer *Kwela* Gruppe bestand meist wie folgt, aus

- Pennywhistle
- Gitarren
- Banjo
- Bass

Die Pennywhistle steht im Zentrum dieses Genres, deswegen wurde *kwela* von Plattenfirmen als pennywhistle jive verkauft. Diese metallenen Längsflöten wurden vorwiegend von der Firma Hohner produziert und man fand sie im südlichen Afrika

während der 1960iger bis 80er Jahre. Der spezielle Klang der Flöte wird durch die Technik des Anblasens erzeugt. Auf der Gitarre spielte man Akkorde, tendenziell die Stufenfolge I IV I V in einem zyklischen Schema.

Durch Minenarbeiter wurden neue Musikstile im südlichen Afrika vor allem aus Südafrika sehr schnell verbreitet. Der Boom der Gold und Diamanten-Industrie ab Ende des 19ten Jahrhunderts ermöglichte Männern (es waren nur Männer) aus den umliegenden Territorien in Südafrika Arbeit zu finden. Es kam sogar so weit, dass die Witwatersrand Native Labour Association (bekannt unter der Abkürzung WENELA), Minenarbeiter zu rekrutieren begann und in den Nachbarländern Außenstationen einrichtete, um Mitarbeiter zu finden. Bis in die 1980er Jahre war die WENELA noch in den Nachbarländern aktiv.

Zu den Gründen, die zum Niedergang des *kwela*-Stils führten, wird meist die Elektrifizierung der typischen *kwela*-Instrumente sowie die Ersetzung der Flöte mit einem Saxophone angeführt. Dieser Trend setzte sich gegen Ende der 1950er Jahre durch, so dass in den letzten Jahren vor ihrem Verschwinden die meisten *kwela* Musiker nur noch vor den großen Hotels für die Touristen aus Europa und Amerika zu finden waren [Kubik:1988;315].

In der populären Musik Südafrikas zeichneten sich nach der *Kwela* Ära zwei Strömungen ab: Zunächst eine Fortsetzung des Jive, nunmehr mit den elektrisch verstärkten Instrumenten der Standard-Besetzung einer Beat-Band gespielt und mit gelegentlichen Einflüssen aus der Populärmusik anderer Teile Afrikas. Als zweite Strömung gewann der Jazz nach amerikanischem Vorbild eine größere Bedeutung [Kubik:1988;320]. "Jive" wurde auf den Schallplatten in der Regel mit einem Zusatz wie Marabi Jive oder Malaita Jive, Zulu Vocal Jive, Sotho Jive bezeichnet. Diese Entwicklungen sind sicherlich damit verbunden, dass die Plattenfirmen sich mit der Bezeichnung "Jive" einen umfangreicheren Absatzmarkt absichern wollten. Später fasste man diese Musik als *Mbaqanga* zusammen. Dieser neuer Stil wurde in Zimbabwe, Zambia oder Malawi als *simanje manje* (*smanje manje*) bezeichnet. Die aus Malawi stammende Band der Kachamba Brothers hatte in ihrem Repertoire *Smanje manje* (*Simanje manje* in Chichewa) Stücke; oder auch Thomas Mapfumo [Ewens 1995: 177] bevor er mit *Chimurenga*-Musik begann. *Smanje manje* ist ein Terminus aus dem IsiZulu und bedeutet so viel wie die aktuellsten Dinge. In

Zimbabwe entstand wiederum ein weiterer Musik-Stil, der sich in Anlehnung an den Term Jive als *Jit* bezeichnete [Turino 2008:229].

Von *Benga* zur *Sungura*, Einflüsse aus dem Kongo

Unter Einfluss der kongolesischen Rumba entstanden lokale eigenständige Genres, wie der im Westen Kenyas in den 1960iger Jahren entstandene *Benga* oder *Benga-Beat*, ein Stil der aber auch von der „traditionellen“ Leier *nyatiti* inspiriert worden ist. Luo-sprachige Gitarristen übernahmen einige Elemente, die in der Spieltradition der *nyatiti* zu finden waren [Barz 2001:112]. Die *nyatiti* ist ursprünglich ein von Männern dominiertes Solo-Instrument. Sie gehört zu der Gruppe der Steg-Leiern und besitzt meist acht Saiten. Dieses Instrument wurde bei diversen Zeremonien wie Hochzeit in der Luo-Gesellschaft gespielt. Laut Ulrich Wegner wird das Instrument als glückbringendes und zugleich schadenabwendendes Objekt angesehen und die Musiker wären im Besitz von übernatürlichen Kräften [Wegner 1994 :110]. Das Instrument wird mit Schellen oder Glocken ausgerüstet, die zur Perkussion dienen, in der Regel vom *nyatiti*-Musiker selbst gespielt. Die Schellen werden in einem raschen konstanten Tempo gespielt, während der Fuß auf dem Boden stampft oder bei manchen größeren *nyatiti*-Leiern auf dem Korpus. Die *nyatiti* wird mit mindestens drei Fingern gespielt. Jeder Finger spielt ein eigenständiges Muster, die zusammen ein komplexes rhythmisch-melodisches Konstrukt ergeben. Wir finden solch eine Spielweise bei vielen afrikanischen Instrumenten.

Der *Benga*-Genre ist gekennzeichnet durch ein rasches Tempo, sehr hohe Gitarren-Stimmung und einen energischen Bass. Es werden in der Regel zwei Gitarren, ein Bass und ein Schlagzeug verwendet. Jede der Gitarren spielt eine eigenständige Melodie, beide kombiniert verzahnen sich (*interlocking*). Es kommt sehr selten vor, dass eine Gitarre Harmonien spielt. Am Schlagzeug werden sehr konstante, rasche Schläge auf der Hi-Hat ausgeführt während die Bass Drum die Zählzeiten betont. Wir finden diese Elemente wieder im *nyatiti* Spiel.

In rezenter *Benga* kommen time-lines, vor allem mit 16 Elementapulsen, Zykluszahl 16, vor. Meistens ist die Musik in zwei Teilen aufgebaut. Der erste Teil ist in gemäßigttem Tempo gespielte lokale Rumba-Musik, wo die Texte des Songs im Vordergrund stehen. Der zweite Teil ist meist schneller, rhythmisch komplexer, wo

kaum Gesang existiert. Die Time-Line-Formel wird auf einem sehr hohen Instrument geklopft oder mit Gitarreneffekten erzeugt.

Der *Benga* verbreitete sich aus dem Westen Kenyas über Tanzania bis nach Malawi und Zimbabwe. Der Kenyanische Produzent P. Oluoch Kanindo war einer der aktivsten Produzenten von Luo-*Benga* Musik. P. Oluoch war vor seiner Karriere als Musikproduzent Radio-Moderator und arbeitete für EMI. In den 1970iger Jahren etablierte er sein eigenes Platten-Label unter den Namen Kanindo und produzierte vorwiegend Luo-sprachige Musiker [Bender 1985:148]. Dieses Label ist so populär geworden, dass man zum Beispiel in Malawi Kanindo als synonym für Benga sogar häufiger verbreitet vorfindet als Benga. In Malawi spielten Robert Fumulani und die Likhubula Dance Band Benga-Musik.

In Zimbabwe entstand wiederum unter Einfluss des kenianischen Benga und der kongolesischen Rumba der Genre Sungura. Sungura ist Swahili und bezeichnet den Feldhasen. In den 1970er Jahren bezeichneten Radio-Moderatoren in Zimbabwe kenyanischen Benga als Feldhase, also *Sungura*, da diese Benga Musik in einem rasanten Tempo gespielt wird, wie der Hase rennt. Die Sungura Boys waren in den 1970er Jahren die populärsten Musiker dieses Genres in Zimbabwe. Simon Chibedu und John Chibadula waren in dieser Gruppe; sie starteten später selbst erfolgreich Solo Karrieren. Der Sungura verbreitete sich weiter in die Nachbarländer. In Malawi wurde der Stil zusammengefasst als „Musik aus Zimbabwe“ (Zimbabwean Music) bezeichnet und beeinflusste zahlreiche Musiker. Es formierten sich vor allem Bands aus Jugendlichen in den Dörfern, die mit selbst gebastelten Gitarren Sungura imitierten.

In Malawi war die in einem früheren Abschnitt erwähnte Fumbi Jazz Band aus Chileka bis Mitte der neunziger Jahre mit ihrem Zimbabwe-ähnlichen Stil sehr populär geworden. Ihre Instrumentierung bestand aus einer Bassgitarre, Lead-Gitarre und Schlagzeug (Drums). Diese Gruppe wurde zuerst 1987 von Kubik und Malamusi dokumentiert. Ich kann mich noch daran erinnern, dass die Fumbi Jazz Band neben ihren eigenen Kompositionen *Sungura* Hits aus Zimbabwe im Repertoire hatte, sowie Hombarume von der Devera Ngwena Jazz Band.

Aus dem Forschungsbericht von Kubik und Malamusi aus dem Jahr 1987 ist folgendes zu entnehmen.

„Die Fumbi Jazz Band aus Kunthawira village, T.A. Kunthembwe, unter dem Band Leader Chale R. Ntembenza hat sich in den letzten zwei Jahren im näheren Umkreis innerhalb des Blantyre Districts, ja sogar benachbarter Distrikte einen Namen als vorzügliche, auch technisch ziemlich perfektionierte Band gemacht, die im Stil der rezenten zeitgenössischen Tanzmusik dieses südostafrikanischen Raumes spielt. Obwohl die Gesänge auf Chichewa, der zweiten offiziellen Landessprache Malawis nach dem Englischen gesungen werden, reflektiert der Stil dieser Band die Musik der in den letzten zwei bis fünf Jahren hier auf dem Markt erhältlichen Schallplatten. Während in den sechziger und siebziger Jahren die populäre Musik von Malawi überwiegend stilistisch nach Südafrika hin ausgerichtet war, veränderte sich dies unmittelbar nach der Unabhängigkeit von Zimbabwe (ex-Rhodesia), als nun plötzlich, nach dem Ende des Boykotts, die neue Zimbabwe-Musik eines Thomas Mapfumo und anderer, hier auf den Markt kam und sehr schnell imitiert wurde. „
(Kubik/Malamusi Field Notes 1987)

Nachdem die Fumbi Jazz Band von Kubik und Moya A.Malamusi dokumentiert war, bekamen sie die Möglichkeit sich im Studio der MBC aufnehmen zu lassen und ihre Musik zu veröffentlichen. Anfangs der 1990er Jahre erlangten sie über die Ortschaft Chileka hinweg über ganz Malawi Berühmtheit. Fumbi Jazz war nicht die einzige Gruppe, die in Malawi den Zimbabwe-Stil adaptierte. Ein weiteres Beispiel wären die Mphaya Brothers aus dem Dorf James T.A Kuntaja Blantyre sowie die Kasongo Boys in Anlehnung an die Kasongo Brothers Band aus Zimbabwe (siehe Malamusi 1999 CD from Lake Malawi to the Zambezi).

Mbira Tradition in der Populären Musik von Zimbabwe

In Zimbabwe überlebt eine Tradition die wir zur vorkolonialen Zeit zurückverfolgen können. Historische Quellen über die *mbira dza vadzimu* von Carl Mauch Ende des 19. Jahrhunderts wurden bereits in einem früheren Abschnitt besprochen. 1932 schrieb Hugh Tracey, dass er während seiner Feldforschungen kaum *mbira dza vadzimu* Spieler fand. Tracey war sich sicher, dass dieser *mbira*-Typ am Verschwinden war und eventuell nicht mehr zu finden sein würde.

Heutzutage gehört die *mbira dza vadzimu* zu den weitverbreitetsten afrikanischen Musikinstrumenten. Daneben existiert eine auf *mbira dza vadzimu* basierende Populärmusik. Wie *mbira*-Musik seit Anfang der 1960er Jahre wieder an Popularität gewann, dazu sind zahlreiche Faktoren zu untersuchen. Thomas Turino beschäftigt sich in dem Artikel „The Mbira Worldbeat, and the International Imagination“ 1998 mit der Fragestellung, warum die *mbira* schließlich von einer kleinen lokalen Tradition, für die man schon den Untergang befürchtete, zu einem weltweit bekannten und beliebten Instrument geworden ist. Turino liefert einige Vorschläge, die auf seinen Forschungen in Zimbabwe basieren.

In anderer Literatur wurde oft zitiert, dass der Grund, wieso die *mbira* an Popularität gewann, an der anti-kolonialen Bewegung lag [Fry 1976; Frederikse 1982; Kaemmer 1989; Bender 1985; Brown 1994; zitiert nach Turino 1998:85]. Und dass im Rahmen der Bemühungen dieser Bewegungen die Idee entstand, sich ein neues Bewusstsein zu bilden durch die Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Identität. Einen weiteren Punkt liefert Berliner; er ist der Ansicht, dass die christliche Kirche ab den 1960er Jahren eine tolerantere Haltung gegenüber afrikanischen Künsten zeigte als Jahrzehnte zuvor. Dies hatte zur Folge dass *bira*-Zeremonien und damit auch *mbira*-Musik an Bedeutung gewannen [Berliner 1978: 25,244] In ähnlicher Weise sieht Robert Kauffman die Situation:

“In 1960 this type of mbira was seldom found in the cities. The few mbira players who maintained their performance skills, played the slightly smaller and more popular njari, an instrument which could be used for shaman ceremonies, but which was mainly a personal recreational instrument. In 1971 it was extremely difficult to find njari players, but the mbira dzavadzimu, was very common, even outside of a ritual situation. It appears, therefore, that the renewed interest in ancestral religious rites has contributed to a revival of interest in the mbira at a time when the mbira was generally on the decline in popularity” [Kauffman 1972:54].

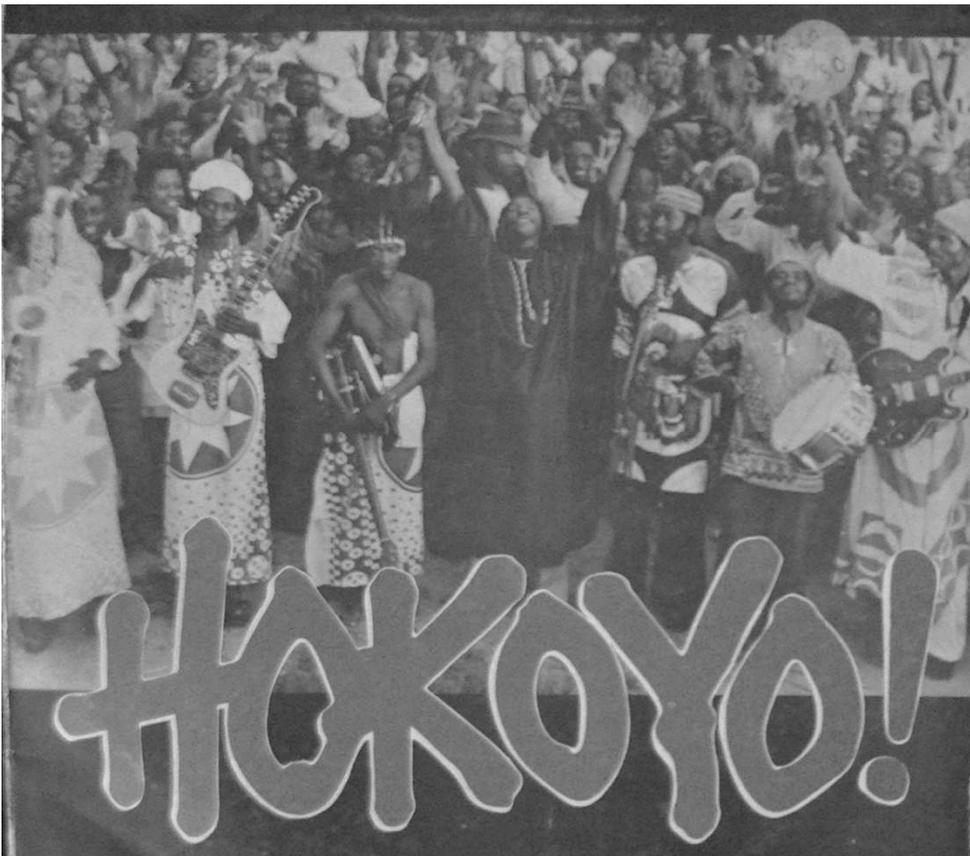
Turino aber entkräftet einige dieser Thesen mit dem Argument, dass sie erstens kaum eine Erklärung liefern, warum gerade die *mbira dza vadzimu* einen Aufschwung erlebte und warum nicht andere Instrumente, wie die *njari*, welche davor wesentlich populärer waren als die *mbira dza vadzimu*. Zweitens, die militante

Gruppierung der Antikolonialbewegungen der ZAPU (Zimbabwe African Peoples Union) und ZANU (Zimbabwe African National Union)-Parteien zeigten kaum Interesse an der *mbira* [Turino 1998:86].

Turino führt seiner Meinung nach einige Punkte an, weshalb die *mbira* und *mbira*-Musik plötzlich ab Anfang der 1960er Jahre an Beliebtheit gewann. Als erstes Argument führt er das Radio an. Die staatlich kontrollierte Radiostation Rhodesian Broadcasting Corporation soll ab Ende der 1950er Jahre regelmäßig Programme gesendet haben mit traditioneller Musik. Turinos Forschungen ergaben, dass in den Programmen viel *mbira*-Musik gespielt wurde. Dies hatte wieder zur Folge, dass junge Musiker durch das Radio mit *mbira*-Musik in Berührung kamen. [Turino 1998:90] Die neuen Musik-Genres adaptierten *mbira*-Musik auf den Standard Popmusik-Instrumenten der sogenannten Beat Music. Turino führt als Beispiel den Musiker Thomas Mapfumo an. Mapfumo gilt als einer der einflussreichsten Musiker von Zimbabwe. Als weiteren Punkt führt Turino das zunehmende Interesse der Musikwissenschaftler an dem Instrument an, die auch einen wesentlichen Beitrag geleistet haben, das Instrument international populär zu machen [Turino 1998:96]. Dieser Punkt stimmt überein mit Kubiks Äußerungen im Buch „Kalimba, Nsansi, Mbira – Lamellophone in Afrika“. Er meint, dass die Welle von Musikbegeisterten weltweit die *mbira* zu erlernen mit Andrew Tracey begann. Tracey studierte 1961 in Harare bei dem Musiker Jege A Tapera. Die *mbira* bildete auch in den frühen Sechzigern einen Bestandteil seiner um die Welt reisenden Show „*Wait a Minim*“. [Kubik 1998a: 50].

Die Integrierung von *mbira* in die Popmusik von Zimbabwe begann wahrscheinlich damit, dass Musiker ältere *mbira*-Kompositionen auf Gitarren übertrugen. Als einer der Begründer dieses neuen Genre (*chimurenga music*) wird meist Thomas Mapfumo erwähnt. Thomas Mapfumo wurde 1945 geboren. Seine Musik-Karriere begann er als Sänger für die Halleluja Chicken Run Band. Neben der Adaptation von Beatles, Elvis Presley und anderen Pop Songs spielten sie, wie Mapfumo berichtet, Afro-Rock [Turino 1998:92]. Der Erfolg von Mapfumo blieb mäßig bis 1974. Dann nahm Mapfumo den Titel "Ngoma Yarira" welches auf "karigangombe" ein prominentes traditionelles Shona *mbira*-Stück basiert. Die *mbira* wurde hierbei ersetzt durch die Gitarre. Die Platte verkaufte sich erfolgreich und Mapfumo entschied sich in dieser

Richtung weiter zu gehen. [Turino 1998:92]. Zunächst nur in Zimbabwe und Umgebung bekannt, erlangte Mapfumo aber bald internationale Berühmtheit durch die Zusammenarbeit mit Chris Blackwell, dem Begründer von Island Records [Turino 1998:95]. Mapfumo's Musik variiert, aber er integrierte ab einem bestimmten Zeitpunkt *mbira*-Spieler in seine Performance. Das 1977 veröffentlichte Album *Hokoyo* gehört zu den ersten erfolgreichen Alben Mapfumos. Auf dem Platten Cover sieht man Mapfumo in einer schwarzen Tracht wie die der *ng'anga* bei *Bira*-Zeremonien sowie die weiteren Musiker dargestellt als Assistenten des *ng'anga*.



Platten Cover der Thomas Mapfumos LP Hokoyo 1977.

Zahlreiche andere Künstler aus Zimbabwe adaptierten auch in ihrem Repertoire Musikstücke, die auf *mbira* basierten. Einige waren international erfolgreich wie z.B. die Bhundu Boys. Hier ist es wichtig, zu erwähnen, dass nicht nur der Gitarren Sound das harmonische Muster der *mbira* übernommen hat, sondern auch andere Elemente wie im vokalen Bereich kamen generell aus der *mbira*-Musik. Das für die *mbira*-Musik von Zimbabwe charakteristische Jodeln (*kunguridzira*) wird in viele Songs eingegliedert [Kubik 1998a:48]. Diese Jodel-Technik findet man auch bei Sena Sprechern in Süden von Malawi und Moçambique.

Berliner beschreibt drei weitere Vokal-Formen, von denen ich der Ansicht bin, dass sie in der Shona Popmusik zu finden sind. Als erstes *kudeketera*; Berliner beschreibt dies als eher besondere verbale Begleitung der *mbira*-Musik während einer *bira* Zeremonie [Berliner 1975:451, 1978:121]. Man kann *kudeketera* bei vielen der Pop-Musiker in Zimbabwe beobachten. *Kudeketera* ist spontan, eine Aussage des Sängers mit Bezug auf den Textinhalt des Songs. Weiters folgen *horu* und *kuhongera*. *Kuhongera* wird als sehr tiefer Gesang charakterisiert, während *horu* dem höheren Register entspricht [Berliner 1978]. Es ist sicher noch Diskussionsstoff, ob Thomas Mapfumo der Begründer bzw. der erste war, welcher auf die Idee kam, *mbira* Kompositionen auf elektrische Gitarren zu übertragen. Sicher ist aber, dass er der erste war, der viele Platten dieser Art verkaufte und somit erfolgreich wurde.

Das Wort *chimurenga* bezieht sich eher auf einen historischen Begriff der kolonialen Ära. Als die ersten europäischen Siedler in Zimbabwe sich niederließen und immer mehr Territorien in Anspruch nahmen, kam es zu Kämpfen mit den Einheimischen. Die ansässigen Shona und Ndebele Bevölkerungsgruppen wehrten sich gegen die Zwangs Umsiedlungen durch die Kolonial Verwaltung. Dieser Aufstand wurde von den kolonialen Truppen brutal niedergeschlagen. Die Geschichtsschreibung bezeichnet diesen Aufstand mit dem Shona-Terminus *Chimurenga* [Eyre 2001:15]. Durch die Assoziation mit dem Freiheitskampf, Ende des 19. Jahrhunderts, bezeichnete Thomas Mapfumo seine Musik als *Chimurenga*. Hier steht die Idee, sich ein neues Bewusstsein zu bilden, durch die Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Vergangenheit.

Entwicklungen in Malawi

In dem Distrikt Blantyre, in Chileka, befindet sich ein internationaler Flughafen. Außer dem Flughafen liegt die Besonderheit dieses Ortes daran, dass zahlreiche populäre Musiker aus diesem Ort stammen. Moya Aliya Malamusi (1994) erstellte eine Chronologie der Musiker aus Chileka in seinem Artikel „Rise and Development of a Chileka Guitar Style in the 1950s“. Diese Chronologie kann man heranziehen, wenn man die Entwicklung der populären Musik in Malawi untersuchen will. Die erste Generation an Gitarristen wie Mofolo Chilimbw'alo fanden nicht die Möglichkeit kommerzielle Aufnahmen zu machen. Aber dennoch dienten sie für spätere Generation als Vorbild. Mofolos Musik können wir mit dem oben erwähnten Musiker

Nelson vergleichen. Er gehörte wie die Paseli Brothers zur ersten Generationen von Gitarristen in Malawi. Neben Mofolo beschreibt Malamusi eine Reihe weiterer Gitarristen, die ihren Höhepunkt an lokaler Popularität in den 1950er Jahren hatten, u.a. Soza Molesi (Aufnahmen aus späterer Zeit auf CD *Central African Guitar Song Composers: The Second and Third Generation*, Schmidhofer ed, 2011, tracks 16 und 17).

Der Fluss Likhubula fließt durch Chileka und mündet in den Shire River, der wiederum in den Zambezi fließt. Robert Fumulani nahm den Namen des Flusses zum Anlaß und gründete anfangs der 1970iger Jahre die Gruppe Likhubula River Dance Band. Seine Gruppe dominierte bis in die 1990er Jahre die Populär-Musik in Malawi. Robert Fumulani wuchs im selben Dorf heran wie die meisten Mitglieder der Kachamba Brothers' Band. Im Gegensatz zu Kachamba setzte Fumulani elektrische Gitarren in seiner Gruppe ein. Sie spielten alles was in der jeweiligen Zeit in Mode war.

Die Band-Mitglieder waren meist aus Fumulanis näherer Verwandtschaft. Obwohl Fumulani seine Bandmitglieder ständig wechselte, war der Gitarrist Ernest Mapemba permanentes Mitglied der Gruppe. Die Band hielt bis Mitte der 1990er Jahre durch, sie löste sich teilweise aus dem Grund auf, dass sie letztlich einen mäßigen Erfolg verbuchten und außerdem einige der Mitglieder verstarben. Die Musik der Kachamba Brothers, jene der Fumbi Jazz Band und der Likhubula River Dance Band findet man kaum mehr. Während meines Aufenthalts im MBC Archiv, Februar 2013 gelang es mir nur wenige 33 rpm Platten dieser Künstler zu finden, obwohl in den Bestandskatalogen viele Platten verzeichnet waren.

Blantyre ist musikalisch die wichtigste Stadt in Malawi, auch wenn in den letzten Jahren die Popmusik Szene nach Lilongwe, der Hauptstadt, abwanderte. Dies hat meiner Meinung nach folgende Ursachen: bis 1994 hatte Malawi eine einzige Radio Station und keine Fernsehstation. Die Zentrale der Station befand sich in Blantyre und daneben gab es zahlreiche Aufnahmemöglichkeiten in Limbe, der Nachbarstadt von Blantyre. Nach 1994 wurde die Etablierung privater Radiostationen erlaubt und ein nationaler Fernsehsender wurde eingerichtet. Diese Institutionen waren

vorwiegend in der Hauptstadt Lilongwe. Und somit verlagerte sich die Musik-Szene in die Hauptstadt.

Im Rahmen des Projekts P 23834-G15 „Individual Histories of East African Musician-Composers“ fand ich Gelegenheit mit dem Gitarristen Wisitedi Mbuno aus Chikwawa in Malawi ein Interview zu führen. Ich traf Mbuno an einer Busstation in Blantyre; er war gerade auf dem Weg nach Lilongwe, wo er zur Zeit residiert. Er trug seine Gitarre mit sich und ich fragte ihn, ob ich einige Aufnahmen machen könnte. Ursprünglich kommt er aus Chikwawa, gehört der Sena-sprachigen Bevölkerungsgruppe an. Laut Mbuno ist er mit seiner Frau und zwei Töchtern vor zwei Jahren nach Lilongwe gezogen, um mit seiner Musik weiter zukommen. Mbuno ist sicher nicht der einzige; es ziehen sehr viele Musiker nach Lilongwe, da sich dort immer mehr die kulturellen Aktivitäten verlagern.

Die Kupfergürtel-Szene: Entwicklungen in Zambia

Als Kupfergürtel wird eine Bodenschatz reiche Zone an der Grenze von Zambia und der Demokratischen Republik Congo bezeichnet. In dieser Region wird vor allem Kupfer abgebaut, davon wurde der Name Kupfergürtel abgeleitet. In Zambia sind besonders die Städte Ndola und Kitwe von dieser Kupferindustrie geprägt. Mitten in dieser Industrie entstand *Kalindula*, ein Musikgenre das als neo-traditionell bezeichnet wurde [Bender 1985: 168].

In den 1940er Jahren entstand in Verbindung mit dem regen Kulturaustausch zwischen den südlichen afrikanischen Ländern eine Instrumenten Tradition der selbst gebastelten Banjos [Kubik 1989: 4]. Anfangs bemühten sich die Jugendlichen populäre Musik aus dem Radio zu spielen. Nach und nach entwickelten sich aber eigenständige Musik-Genres. Dieses Phänomen können wir in ganz Südostafrika beobachten. Ein Musik-Genre das in diesem Kontext entstanden ist, war der *Kalindula*. Jugendliche in Zambia zogen mit selbst gebastelten Instrumenten, Gitarren, Banjos, Bass und Schlagzeug in die von der Stadtverwaltung gebauten Bierhallen um die Minenfelder.

Die Anfänge dieses Genres werden in der populären Literatur meist während der 1970er Jahre vermutet. Ein Umstand der zur Popularisierung dieses Genres beitrug,

soll die Förderung der lokalen Musikszene gewesen sein. Die Kulturpolitik der damaligen Regierung um Kenneth Kaunda hatte eine sehr nationalistisch orientierte Haltung und prägte den Begriff „Zambianisation“ für erwünschte kulturelle Ausdrucksformen. "Traditionelle" Musik wurde von der Regierung gefördert. Arrangierte Tanz Gruppen wie die Zambia National Dance Troupe entstanden wie in vielen Ländern des subsaharanischen Afrika nach ihrer Unabhängigkeit.

Nach Moses Yotamu in einem persönlichem Gespräch 2004 entstand der *Kalindula* vorwiegend in der Icibemba-sprachigen Gruppe in Norden, also genau rund um die Provinz Copperbelt. Moses Yotamu ist ein Musiker und Forscher aus Nordwest-Zambia, der zuletzt das Oral Literature Program in Chileka im Jahr 2004 besuchte (siehe auch Beitrag „Zambia“ im *Grove*, Malamusi/Yotamu 2001). Yotamus Aussage deckt sich mit Kenichi Tsukadas Angaben über die Anfänge des *Kalindula*. Tsukada berichtet, dass der Kalindula schon in den späten 1970er Jahre aus dem Icibemba-sprachigen Raum in den benachbarten Bereich der Luvale-Sprecher überfloss [Tsukada 1991:547].

Der charakteristische Klang des *Kalindula* kommt vom „surrenden“ Bass. Es wird von vielen Informanten erwähnt, dass *kalindula* auch der Name dieses Instruments war, welches dann Namensgeber des Genres wurde. Es fehlt leider jegliche Forschung zur Etymologie. Der Bass besteht aus einem langen Steg, welcher an einem Korpus befestigt wird. Die Saiten-Anzahl des Basses variiert. Es kann sein, dass der Bass einsaitig ist; dieser wird gezupft oder mit einem Holzstäbchen am Draht geschlagen, während die andere Hand mit einem metallenen Gegenstand oder dem Hals einer Glasflasche an der Saite die Tonhöhen moduliert. Wenn der Bass mehrere Saiten hat, hat er in der Regel keine Bünde.

Die Saiten werden je nach Gebrauch gestimmt und einfach gezupft. Das Korpus ist ein ausgehöhlter großer Holzkörper, der mit einem Tier-Fell bespannt wird, aber es kommt auch vor, dass das Korpus aus einem Metallfass besteht, mit einem Tier-Fell bespannt. Die dicke Saite wird aus alten Autoreifen gewonnen. In Autoreifen sowie Fahrradreifen werden Wulstdrähte eingebaut; diese dienen für viele, die nicht die Möglichkeit haben, an fabrik-hergestellte Stahlsaiten heranzukommen als Ersatz. Diese Kombination erzeugt ein ganz anderes Timbre als gekaufte Saiten. Dünne

Stahlsaiten finden sich am Bremsdraht eines Fahrrades. In der Praxis war es so, dass sobald ein *Kalindula* Musiker oder eine Gruppe genug Erfolg hatten, er sich elektrische Gitarren und Verstärker leistete. Es geht durch Fabrik-hergestellte Instrumente aber ein wichtiger Charakter der Instrumente verloren, auch wenn die Musiker ihn mit Synthesizer zu ersetzen versuchen.

Hugh Traceys Aufnahmen, die er zwischen 1957 und 1959 bei Icibemba-sprachigen Leuten im Norden Zambias machte, zeigen, dass die Entwicklung von *Kalindula* früher begonnen hat. Man findet sehr starke strukturelle Parallelen zu *Kalindula* in den Tracey Aufnahmen. Meist auffällig ist die Verwendung mehrerer Timeline-Formeln. Besonders das Lied "*Mwana akula akulilo kutwa*" AMA. TR.2 der Musiker Isaac Matafwana und Sunkutu, die Tracey 1957 in Mufulura aufnahm, ist erwähnenswert. Es könnte sich hierbei um eine Vorform des *Kalindula* handeln.

In Traceys Notizen findet man dazu folgende Beschreibung:

“Topical songs with guitar and bottle. Isaac Matafwana and Sunkutu. Mufulira Copper Mine N. Rhodesia. The words are mostly in Bemba with a little Swahili here and there” [H.Tracey 1973:44]

Rezentere Forschungen über *Kalindula* wurden von A. Tracey 1996 und Tsukada 1991 über *Kalindula* in der *Mukanda*-Initiation gemacht. *Mukanda* ist eine traditionelle Bildungsinstitution, vorwiegend bei der Luvale-Bevölkerungsgruppe. Tsukada beobachtete 1982, dass bei solch einer *Mukanda*-Initiation *Kalindula*-Musik integriert wurde [Tsukada 1991:548].

Kalindula verbreitete sich vor allem in die nördlichen Gebiete um Zambia bis nach Katanga (Shaba Province) im Kongo. Im Jahr 2011 erschien ein Film von Vincent Kenis über *Karindula*-Musik aus dem südöstlichen Teil des Kongo. *Karindula* mit einem ‚r‘ ist hier an die lokale Aussprache angepasst. Der Film heißt *The Karindula Sessions—Tradi Modern Sound from the Congo* und hier werden vier *Karindula* Gruppen vorgestellt. Die Besetzung ähnelt der des *Kalindula* in Zambia, wobei hier auch das Bass-Instrument namens *Karindula* im Zentrum steht.



Von Jugendlichen selbst gebastelte Instrumente: Von links nach rechts, dreiseitiges Banjo, Bass und ein Schlagzeug. Chikwawa, 28 Februar 2013. Foto: Autor

Politisierte Musik

Musik und Tänze sind sehr mit der Politik verbunden; schon in den präkolonialen Zeiten wurde Musik für diverse politische Prozesse gebraucht. Nach der Unabhängigkeit stützten sich die Regimes in Malawi und Zambia sehr auf Musik und Tanz bei ihren Veranstaltungen. Traditionelle Tänze wurden veranstaltet zu politischen Events. Nach der Unabhängigkeit hatten viele Länder das Problem, dass die von den Kolonialmächten willkürlich gezogenen Grenzen kaum repräsentativ für eine Nation waren. In manchen Gebieten waren aus pre-kolonialer Zeit vorhandene Spannungen zwischen benachbarten Bevölkerungsgruppen entflammt, oder künstlich erzeugte Konflikte und Aufhetzung der Bevölkerung gegeneinander durch Förderung des Tribalismus entstanden. In manchen Ländern führte das zu einem Bürgerkrieg. In diesem Spannungsverhältnis mussten die Politiker von Malawi und

Zambia reagieren. Ihre Politik musste so betrieben werden, dass keine der Bevölkerungsgruppen sich als vernachlässigt behandelt fühlte.

Die Regimes reagierten auf der kulturellen Seite durch Gründung von nationalen Tanzgruppen. Wo viele Volkstänze integriert wurden, sollten alle Volksgruppen gleich vertreten sein. Und seit der Unabhängigkeit lief auf dem örtlichen Radiosender MBC zum Beispiel jeden Dienstag das Programm *Nyimbo za M'maboma*, eine Sendung die verschiedenste traditionelle Musik aus Malawi spielte. „Traditionelle“ Tänze und Musik wie die der *Nyau*-Masken waren nicht mehr so geächtet wie in der Kolonialen Periode. Sie erlebten eine Renaissance nach der erlangten Unabhängigkeit. Vor allem die regierenden Parteien waren wiederum daran interessiert, die traditionellen Tänze aufzuwerten, um eine Form von nationalem Selbstbewusstsein zu demonstrieren. J.H. Kwabena Nketia beobachtete folgendes:

"Der neuen nationale Zusammenhalt hat eine größere Reichweite dieser lokalen Musikformen über ihre früheren Kulturgrenzen hinaus mit sich gebracht. Bei politischen Versammlungen, nationalen Zusammenkünften und Theaterveranstaltungen werden sie vor größeren Zuhörerkreisen aufgeführt oder von Radio und Fernsehen für die ganze Nation übertragen. Damit sind neue Möglichkeiten entstanden, interessante, bisher lokal eng begrenzte Musikformen zu sammeln und durch afrikanische Tanzgruppen als neue Vertreter der afrikanischen Kunstformen vorzustellen." [Nketia 1987:11-12]

Andererseits wurden die Traditionen politisiert, die ursprünglich andere Funktionen in der Gesellschaft hatten. Dies führte zu Spannungen, insbesondere bei Traditionen die für einen geschlossenen Kreis waren wie die *Nyau* tradition der Achewa in Malawi. Nthala berichtet:

"In addition, *gule wamkulu*, a traditionally ritual dance turned into a political entertainment dance, its original value being significantly eroded and the power of its secrecy taken away. During many political functions, *gule wamkulu* dancers found themselves mixed up with „ordinary“ people and were sometimes ridiculed by misunderstanding audiences." [Nthala 2009: 9]

In diesem Kontext entstand eine weitere vorwiegend vokale politisierte Musik Tradition. Von 1964 bis 1994 war die sogenannte *mbumba*-Musik in Malawi Bestandteil von Staatsempfängen und bei politischen Veranstaltungen der Malawi Congress Party. Musikalisch war *mbumba*-Musik eine Mischung aus verschiedenen traditionellen Tänzen aus Malawi. Moya A. Malamusi schreibt.

"But the songs themselves came from many different performance groups; for example there were songs that had been borrowed from *mbotosha*, a genre of song from northern Malawi, or from *chintali*, a dance with songs by women, men playing drums, from southern Malawi etc. All these sources were borrowed and integrated into the *mbumba* style, with their original words replaced by words of praise for the achievements of the president. From the moment the name of the president appeared in those songs, they were no longer referred to the original genres, but called *mbumba* songs. With the change of government in Malawi, in 1994, the genre *nyimbo za mbumba* has disappeared from the public; but recordings are still available on cassettes." [Malamusi 2003]

Andererseits muss man betonen, dass durch die Politisierung andere Tänze erhalten blieben, auch wenn es sich hier um einen anderen Kontext handelt. Meine Beobachtung bei Feldforschungen ist, dass bei manchen älteren Tänzen junge Leute dazu tendieren nur Texte, die in einem politischen Zusammenhang stehen, zu kennen. Am 28 Februar 2013 in Moses Village, bei Nsanje, machte ich solch eine Beobachtung. 16 Damen führten eine *Utse* Performance vor. *Utse* wird bei der Senasprachigen Bevölkerungsgruppe im Süden von Malawi zur Initiation von Mädchen aufgeführt, sie wird aber auch zur bloßen Unterhaltung getanzt (nach Dibwilika Khingi, persönliche Mitteilung am 28. Februar 2013).

In dieser Gruppe waren drei ältere Damen, eine davon die Gruppen-Leiterin Dibwilika Khingi, ca. 70 Jahre alt. Zunächst sangen sie Preis-Lieder auf die jetzige Präsidentin von Malawi, Joyce Banda. Auf meine Bitte hin, vielleicht einige Lieder mit nicht politischem Inhalt zu singen, schienen die jüngeren Sängerinnen eher ratlos zu sein. Aber es stellte sich heraus, dass Frau Khingi und die beiden anderen älteren Damen der Gruppe ein sehr großes Repertoire nicht politischen Inhalts besaßen, und sie versuchten es in der Kürze dem Rest der Gruppe beizubringen.



Ganz links befindet sich Frau Dibwilika Khingi mit ihre Gruppe. 28 Februar 2013, Moses Village bei Nsanje. Foto: Autor

Nochmals zu *mbumba* ist vielleicht zu sagen, dass nur der Begriff *mbumba* verschwunden ist. Nachdem 1994 die MCP abgewählt wurde, hatte die neue Regierung um Bakili Muluzi der Partei United Democratic Front (UDF) dafür gesorgt, dass alles, was man mit der vorhergehenden Partei, der MCP, assoziieren könnte, verschwand. Es wurden auf UDF Veranstaltungen genauso *mbumba* gespielt, nur hatte man den Begriff abgeschafft. Der größte Unterschied liegt vor allem in den Texten, die jeweils ihre Partei preisen. Kritik von Musikern am Regime gab es nicht, die meisten Musiker umgingen politische Themen; sie waren Parteien-Anhänger und komponierten und spielten für das Regime.

In Zambia war die Situation ähnlich: Kenneth Kaunda selbst war ein Musiker, er regierte ab der Unabhängigkeit bis 1991. So gab es einige Lieder, die er selber sang, wie die in Südafrika sehr weit verbreitete Komposition "Tiyende Pamodzi" (Schreiten wir zusammen!). Diese Komposition, sein Urheber ist unbekannt, aber sie wurde auch in Malawi von Kamuzu Banda sowie in jüngerer Zeit von Bingu wa Mutharika in Anspruch genommen. Diese Hymne ist im Call and Response Schema komponiert das vor allem den textlichen Inhalt deutlich hervorhebt.

In Zimbabwe war die Situation anders als in Malawi oder Zambia. Hier bezog sich zwar die Oppositionsbewegung mit ihrem Protest auf ältere Lieder und Tänze, sie hatte aber kaum eine Möglichkeit, diese an die Öffentlichkeit zu bringen. Musiker fanden in den Flüchtlingslagern Chimoio und Tembwe in Moçambique, oder Mgagao in Tanzania die Möglichkeit, ihren Protest öffentlich kund zu tun [Vambe 2000:75]. Nach Wolfgang Bender umging die ZANU dies, indem sie während des Krieges täglich um 20 Uhr über Radio Moçambique ein Programm mit dem Namen *Voice of Zimbabwe ausstrahlte*.

Bender beschreibt weiter die Situation und meint, dass regierungskritische Pop-Musik produziert wurde und dass auch ein Markt existierte.

"Da die Lieder ausschließlich in den afrikanischen Sprachen auf den Markt kamen, hatten die Behörden offensichtlich ihre Probleme damit, die eigentliche Bedeutung der Liedtexte zu durchschauen. Oft begann die Zensur erst zu arbeiten, wenn bemerkt wurde, dass das eine oder andere Lied von Guerilla-Seite gerne gehört wurde. Die Verbreitung über den Rundfunk war damit zwar ausgeschlossen, aber die Platten wurden weiter verkauft, wenn auch mehr oder weniger unter dem Ladentisch." [Bender 1985:181]

VII

Neue Entwicklungen ab 1990

Gegen Ende der 1980er Jahre kam eine Wende in der Pop-Musik. Lokal entstandene Genres wie der oben genannte *Kalindula* oder *Sungura* fingen an unpopulär zu werden. Dieses Phänomen sieht man vor allem an den Charts-Platzierungen und Verkaufszahlen der Platten und den abrupten Veränderungen der Stile durch die Musiker. Die internationale Szene mischte sich so sehr in den lokalen Markt ein, dass Künstler keine andere Chance hatten, als sich anzupassen. Es liegt hier auch nahe, zu behaupten, dass mit dem Aufkommen der Kassetten und CDs dieser Prozess erleichtert wurde, da sie noch billiger zu produzieren und besser zu transportieren sind, als die Schallplatten.

Ilege, Lege, Reggae: Reinterpretation von Jamaikanischem Reggae in Südostafrika.

Die 1990er Jahre sind in Malawi, Zimbabwe und Zambia von Reggae-Musik geprägt, wobei in Zambia Paul Ngozi schon Ende der 1980er Jahre Reggae spielte. Die Beliebtheit von Reggae-Musik wurde mit dem Auftritt von Bob Marley zur Unabhängigkeitsfeier von Zimbabwe 1980 aufgewertet. Etablierte Musiker wie John Chibadula in Zimbabwe oder die Gruppe Likhubila River Band in Malawi nahmen Reggae Musik in ihr Repertoire auf. Dieser Trend ging über ganz Afrika; ein weiteres Beispiel wäre Lucky Dube in Südafrika. Er spielte anfangs *Mbaqanga* (Township Jive) bis er 1985 sein erstes Reggae Album *Rastas Never Die* veröffentlichte. Sogar die seit Jahrzehnten im südafrikanischen Musikgeschäft etablierten Musikerinnen der Mahotella Queens wandelten einige ihrer Hits im Reggae-Stil um („I'm In Love With a Rastaman“). Die „alten“ Genres wurden als aus der Peripherie kommend degradiert. Dies war meistens mit dem Vorurteil verbunden, dass ihre Interpreten und ihr Publikum ungebildet und technologisch zurückgeblieben sind.

Ich möchte hierbei zwei Strömungen aufzählen, die in den 1990er Jahren durch jamaikanischen Reggae entstanden sind. Die eine Strömung war sehr geprägt von Rastafarismus. Die Musik wurde bei dieser Strömung sehr vom Jamaikanischen

Original beeinflusst. Hier kann man kaum Indizien für lokal Elemente erkennen, da die Musiker möglichst dem Jamaikanischen Reggae nacheiferten, meist geprägt von Bob Marleys Image als Rebell, der sich von niemandem vorschreiben lässt, was er zu tun hat und schon gar nicht vom Staatsapparat.

Einer dieser Musiker in diesem Stil war Evison Matafale. Zwischen 1999 bis 2001 war er der kontroverseste und beliebteste Reggae-Musiker in Malawi. Matafale wuchs in Chileka auf, hatte also von früh Musik in seiner Umgebung. Matafale ist in einer Familie aufgewachsen, welche der Siebenten-Tage-Adventisten Gemeinde angehört. Religiöse Lieder prägten Matafale als erste musikalische Eindrücke. Sein Onkel Devis Kapito war Mitglied eines Chores, der sich "Christ in Song" nannte, wo Matafale gelegentlich auch mitwirkte. Im Haus seines Vaters in Lilongwe kam er zum ersten Mal in Kontakt mit Musik von Jimmy Cliff, The Wailers, und The Pioneers, die er sehr faszinierend fand (Aus Evison Matafales Brief an Dr. Moya Malamusi 2001).

Reggae Musik war in der Christlichen Kirche durch die Assoziation mit dem Rastafari- Kult und dem Konsum von Marihuana sehr verpönt und deswegen war Matafale, als er beschloss, Reggae-Musik zu machen, teilweise von seiner Familie ausgestoßen worden. Matafale hatte eine Ausbildung als Pädagoge und unterrichtete eine Weile an der Michiru Primary School in Chileka. Aber er strebte immer eine Musikkarriere an. Er spielte nach eigenen Angaben manchmal mit Makasu, einer Band die in den 1990er Jahren in Malawi sehr populär war, oder mit der MBC Band. Matafale zog nach Harare in der Hoffnung dort den großen Durchbruch zu erlangen. Vergeblich, er landete als Plantagen Arbeiter auf einer Farm.

Mit dem Geld, das er auf der Farm verdiente, produzierte er in Zimbabwe einige Lieder. 1999 kehrte er zurück nach Malawi und vervollständigte ein ganzes Album: *Kuimba I*. *Kuimba I* wurde sehr viel verkauft und Matafale war der beliebteste Musiker des Jahres 1999 [siehe *Moni Magazine* März 2002, Ausgabe 39 Nr. 449, Entertainer of the Year]. 2001 kam sein zweites Album *Kuimba II*, welches sich auch sehr gut verkaufte.

Nach den terroristischen Anschlägen am 11. September 2001 in den Vereinigten Staaten von Amerika, unter anderem auf das World Trade Center, schrieb Matafale ein Lied mit dem Titel "Time Mark" über den Vorfall in New York. Er wollte dieses Lied als Single herausbringen und ging deswegen zum Geschäftsführer von O.G. ISSA, dem größten Vertriebshandel von Tonträgern in Malawi. Dies war ein geschäftliches Treffen, um über die Single zu sprechen. Matafale bekam mit, dass sein Album *Kuimba 2* irregulär verkauft wurde. Matafale „rastete aus“ und demolierte einige Gegenstände im Laden. Der Geschäftsführer erstattete gegen ihn eine Anzeige.

Nachdem dieser Vorfall überall in den Medien berichtet wurde, fing die Copyright Society of Malawi (COSOMA) an, zu ermitteln. Was ohnedies schon alle gewusst hatten, wurde nach dieser Untersuchung offiziell, dass die Tonträger-Verkäufer viele unregelmäßige Geschäfte machten und so die Verkaufszahlen manipulierten. Matafale schrieb ein Protest-Flugblatt, wobei er die Regierung, vor allem den Präsidenten kritisierte. Matafale wollte dieses Flugblatt in Blantyre und in Lilongwe verteilen. Dies bekamen einige Regierungsbeamten mit, und er wurde nicht nur wegen Beschädigung von fremdem Eigentum, sondern auch politisch gesucht. In den Medien hieß es, Matafale sei gesucht, weil er den Präsidenten in einem Brief höchst beleidigt hätte.

Am 24. November 2001 gelang es der Polizei, Matafale in Chileka zu verhaften, unter dem Vorwand, er solle mitkommen, weil er einige Fragen bezüglich des Briefes, welchen er an die Regierung geschrieben hatte, zu beantworten habe. Seiner Mutter erzählte man bei der Verhaftung, dass er bald wieder zurückkommen würde und die Befragung nicht lange dauern würde. Matafales Cousin begleitete ihn bis zur Chichiri Polizei Station in Blantyre. Der Cousin durfte nur am Eingang der Polizeistation warten und konnte nicht weiter sehen, was geschehen ist. Kurze Zeit später verlegten sie Matafale in die Wenera Polizei Station, wo er endgültig eingesperrt wurde. Die Polizisten sagten zu Matafales Cousin, dass er nach Hause gehen solle, weil Matafale eingesperrt sei, aber sie nannten keinen Grund weshalb er eingesperrt wurde.

Am nächsten Tag versuchten Verwandte herauszufinden, was mit Matafale geschehen war und gingen zur Wenera Polizei Station, wo sie erfuhren, dass man ihn nach Lilongwe geschickt habe. Matafale starb am 27. November 2001 in polizeilichem Gewahrsam. In den Medien wurde berichtet, dass Matafale an Pneumonie verstorben sei.

Matafales Musik ist sehr von Bob Marley beeinflusst, sowohl textlich als auch vokal und instrumental. Er gehörte in einer späteren Phase dem Glauben der Rastafaris an. Seine Lebenseinstellung spiegelt sich in seinen Texten wider "Step down Babylon" in *Kuimba 1*. Andere Musiker, die zu dieser Strömung gehören, wären Ben Michael, Sally Nyundo oder Fitzgerald Simfunkwe. Matafales Band "The Black Missionaries" ist bis heute noch eine der populärsten Reggae-Gruppen in Malawi. Alle Mitglieder dieser Gruppe sind Kinder und Verwandte von Robert Fumulani.

Die zweite Strömung über die ich hier berichte, ist mehr von lokalen Einflüssen geprägt. Diese wird kaum vom Rastafarismus berührt, so dass sie auch den Weg in die Kirchen-Musik fand. Musikalisch ändert sich vor allem der Vokalbereich, welcher sich an lokale Singformen anpasste. Das Tempo wird erhöht, vor allem im Schlagzeug, und der Bass wird etwas zurückgenommen. Jugendliche mit selbst gebastelten Instrumenten eifern diesem Stil nach. Nach lokaler Aussprache kommt es zur Änderung von r zu l und aus dem Wort Reggae *Lege* oder mit einem Präfix *llege* (Dokumentation G. Kubik, Film no. 92, 2005 in Bangwe, Malawi)

Mit Anfang der 1990er Jahre wurde neben Reggae aber auch Hip Hop populärer. Im Unterschied zu Reggae versuchten hier nur junge Musiker sich zu profilieren und kaum bereits etablierte Musiker-Persönlichkeiten wie beim Reggae. Ich kann mich noch sehr genau erinnern, als ich 1994 zur Schule ging, dass es zwei große Cliques der fortgeschrittenen Klassen gab. Eine Clique, die sich dem Hip Hop zugehörig fand, nannte sich "Ma yo!". Yo kommt aus dem Hip Hop Jargon, welches kaum eine Bedeutung hat, aber sehr oft von Musikern angewandt wird, während sie rappen, meist als Ausruf, Gruß, oder als "Ja" und weiteres, um in dem gerappten Text einige Stellen zu füllen. Die zweite Gruppe waren die "Lasi" plural "Malasi" (lokale Aussprache von R wird zu L) oder „Rastas“, nach der Rastafari-Religion benannt, der auch Bob Marley ab 1967 angehörte. Diese beiden Gruppen fanden sehr oft

Gelegenheit ihre Rivalität in einem spielerischen Kampf zu präsentieren, bei der sich der eine oder andere eine Prellung holte.

Ein weiterer Trend, den ich in letzter Zeit beobachtet ist, dass die Gitarre immer mehr an Bedeutung in der Populären Musik Südafrikas verliert. Die Ursache darin stelle ich an zwei Faktoren fest. a) Durch das Populär werden des Reggae änderte sich auch das Standard Bild einer "Pop Band" in Südafrika, da im Reggae zusätzlich zur Gitarre das Keyboard eine wesentliche Rolle spielt. So entstand eine neue Besetzung wo Gitarren von Keyboards ersetzt wurden. Und Keyboards sind sehr weitverbreitet in Kirchen, wo auch die meisten Musiker spielen lernen. Ein großer Vorteil, den die Musiker beim Keyboard sehen, ist die große Anzahl an Klängen die durch den Synthesizer erzeugt werden können. b) Das Aufkommen der Computer produzierten Musik.

Ältere Musik und das Digitale Zeitalter

In der jüngeren Zeit scheint es so zu sein, dass Musiker mehr als zuvor auf "traditionelle" Musik zurückgreifen was vor zwei Dekaden in der afrikanischen Pop Branche Südafrikas völlig undenkbar gewesen wäre. Im Vordergrund stehen manchmal individuelle Personen, die durch ihre Versuche sehr wichtige Schritte setzten. Es sind meistens junge ambitionierte Musiker, die sehr danach streben, was Neues zu erfinden, ihre Musik soll ein Unikat sein. Der 20-Jährige Musiker Innocent Mhango (Künstler-Name Third Born) ist gegenwärtig sehr begehrt in Malawi. Sein Stil besteht hauptsächlich aus Hip Hop Elementen und wie er selbst angibt, Tchopa. Tchopa ist einer der älteren traditionellen Tänze, die vorwiegend bei Lomwe-Sprechern in der Mulanje Region zu finden sind. Er wird charakterisiert durch einen Tanzstil bei dem von Männern und Frauen zirkular um die im Zentrum sitzenden Musiker getanzt wird. Im call-and-response Schema singen Vorsänger und die Tänzer. Mit Beinrasseln wird dazu ein asymmetrisches Pattern
12 [x . x . x . . x . x . .] produziert. Er nennt seinen neuen Still afro-chop. In einem Interview mit dem Reporter Howard Mlozi erklärt er was über sein "eigen" kreierte Genre.

"Basically, Afro Chop is a blending of African sound and Malawian Tchopa. ...I feel this is the only sound that will lift me higher because everyone seems to play Hip Hop, Dancehall and R & B" [Mlozi 2012:17]

Ein weiterer Musiker wäre Limbani Kalilani, Künstlernamen Tay Grin oder Nyau-King. Sein Stil ist geprägt von Elementen der *nyau* Musik. Mit *nyau* wird ein von Männern kontrollierter Maskenbund der Maravi-Bevölkerungsgruppe bezeichnet. Die *nyau* Tradition ist so alt wie die Maravi Bevölkerung selbst, Historiker schätzen, dass die Maravi ab ca. 1000-1100 aus dem Norden in den Raum eingewandert sind [Kubik1993:137]. Somit ist *nyau* eine sehr alte Tradition der Chewa. Verschiedene Masken tanzen bei Zusammenkünften der *nyau*-Mitglieder. Die Musik hierbei ist hauptsächlich Trommel, Klatschen und Frauengesang. Es wird ein Satz aus bis zu sechs in verschiedenen Tonhöhen gestimmten Trommeln gespielt. Tay Grin sampelt den Gesang, er nimmt also einige Takte aus einer Komposition heraus, bearbeitet diese mit einem Computer Programm, dass sie sich wiederholen (loop), und fügt einen "Hip Hop Beat" hinzu.

Der Musiker Lawrence Mbenjere ist in der Hochburg der *nyau* Tradition in Dowa aufgewachsen. Er gehört zu den kommerziell erfolgreichsten Musikern der letzten zehn Jahre in Malawi. Mbenjere pflegt das Image des Dorfbewohners, der kein Geld hat, immer von morgen bis abends auf die Maisfelder arbeiten geht, und so soll auch seine Musik klingen. Menschen, die in ländliche Gegenden wohnen, werden als die Träger der sogenannten "traditionellen" Musik angesehen. Und Mbenjere versucht dies für sein Image auszunutzen, indem er sich so präsentiert. Seine Musik produziert er aber mit einem Computer Programm.

Mbenjere imitiert den homophonen *nyau*-Gesang und weitere zusätzliche Elemente wie das Verstellen der Stimme oder Ololygen. Bei *nyau*-Veranstaltungen singen hauptsächlich Frauen während die Masken tanzen. Die individuellen Maskentänzer wünschen sich während ihrer Performanz ihre bevorzugten Lieder. Da bei *nyau*-Veranstaltungen auch nicht-Initiierte teilnehmen und diese nicht wissen dürfen, wer sich hinter der Maske befindet, verstellen sie ihre Stimme auf eine sehr hohe Lage, um den Sängerinnen mitzuteilen, welches Lied sie singen sollen. Die Maskentänzer singen die ersten Strophen in einer sehr hohen Stimme meist monoton bis das

gewünschte Lied von den klatschenden Sängerinnen übernommen wird. Dann singen diese in den normalen Tönen weiter. Mbenjere singt manchmal in seinen Liedern nach der Art der Masken, um weitere Assoziationen zum *nyau*-Maskenbund zu erzeugen. Er baut aber auch in seine Musik-Videos immer wieder tänzerische Bewegungen von *nyau* Masken ein. Er selbst äußert sich aber nie öffentlich über eventuelle Verbindungen durch die man seine Musik und *nyau*-Institution assoziieren könnte. Ich vermute zwei Gründe, die dahinter stecken: ein Grund ist dass er mit der *nyau* Institution nicht in Konflikt geraten möchte und es für ihn gefährlich werden könnte, andererseits die Befürchtung, einige seiner christlichen Fans zu verlieren, die *nyau* ablehnen.

Wie zuvor die Gitarre "traditionelle" Instrumente abgelöst hat, so wird die Gitarre wie bereits erwähnt von dem Keyboard und von Turntables heute abgelöst. Eine Konstante bleibt aber: Jugendliche sind immer der Motor für Innovationen in der Musik.

Danksagung

Um niemanden zu vergessen, bedanke ich mich zuerst bei allen die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben. Insbesondere bedanke ich mich bei meiner Mutter und meinem Vater für die unermüdliche Hilfestellung, die sie mir nicht nur während dieser Arbeit gaben, sondern während meines gesamten Studiums. Bei Professor Dr. Gerhard Kubik möchte ich mich für seine unglaubliche Motivation und die Betreuung dieser Arbeit bedanken.

Bei Dr. Benson Tembo, Direktor des Malawi Broadcasting Corporation, möchte ich mich herzlichst dafür bedanken, dass er es mir ermöglichte, uneingeschränkt mich im Archiv des Malawi Broadcasting Corporation, Blantyre zu bewegen.

Im Rahmen des Projekts P 23834-G15 "Individual Histories of East African Musician-Composers" fand ich die Gelegenheit, für diese Arbeit Feldforschung in Malawi zu betreiben und somit meiner Arbeit auch einen praktischen Beitrag zu geben. Hier möchte ich die Gelegenheit nützen, mich beim FWF Wissenschaftsfond zu bedanken.

Des weiteren bedanke ich mich bei Prof Dr. Gerhard Kubik und Dr. Moya Aliya Malamusi für die Bereitstellung einiger in dieser Arbeit verwendeten Bildquellen.

Literatur

Abraham, Otto und Hornbostel, Erich Moritz von

1909 "Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien". *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Band 11. Leipzig: Franz Steiner Verlag. pp 1-25

Barz, Gregory F.

2001 "Meaning in Benga Music of Western Kenya" In: *British Journal of Ethnomusicology* 10(1):107-115

Bender, Wolfgang

1985 *Sweet Mother*. Moderne afrikanische Musik. München: Trickster Verlag.

Berliner, Paul

1975 "The Poetic Song Texts Accompanying the Mbira Dzavadzimu." In: *Ethnomusicology* 20(3): 451-482

1975/76 "Music and Spirit Possession at a Shona Bira." In: *African Music* 5(4):130-139

1978 *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona people of Zimbabwe*: California: University of California Press. Neue Auflage 1993

Brown, Ernest

1994 "The Guitar and mbira: Resilience, Assimilation, and Pan-Africanism in Zimbabwean Music." In: *The World of Music* 36 (2):73-117

Chirambo, Reuben

2002 "Mzimu wa Soldier: Contemporary Music and Politics" In: Englund, Harri [Hrsg.] *A Democracy of Chameleons* Uppsala: Nordic African Institute., pp.103 -112

Coplan, David

1979 "The African Musician and the Development of the Johannesburg Entertainment Industry, 1900-1960" *Journal of Southern African Studies* : vol. 5, No. 2 pp. 135-164

1985 *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre*. London: Longman.

Crosby, Cynthia A.

1980 *Historical Dictionary of Malawi*. London: The Scarecrow Press, Inc.

Davidson, Basil

1967 *"East and Central Africa to the late Nineteenth Century"* London: Longman.

1984 *The Story of Africa*. London: Mitchell Beazley International Limited

Eyre, Banning

2001 *Playing with Fire. Fear and self-censorship in Zimbabwean Music*. Freemuse, Copenhagen.

Ewens, Graeme

1995 *Die Klänge Afrikas. Zeitgenössische Musik von Kairo bis Kapstadt*, München: Marino.

Gelfand, Michael

1974 "Psychiatric disorders as recognized by the Shona" In: *Magic, Faith, and Healing*, [Hrsg] Ari Kiev: New York: The Free Press, pp.156-173.

Greenberg, Joseph H.

1966 *The Languages of Africa*. Bloomington: Indiana University.

Guthrie, Malcolm

1948 *The Classification of the Bantu Languages*. London: Oxford University Press for the International African Institute.

Herskovits, Melville J.

1938 *Acculturation. The Study of Culture Contact*. New York: J. J. Augustin

1941 *The Myth of Negro Past*. Boston: Harper and Brothers

Hornbostel, Erich Moritz von und Sachs, Curt

1914 "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch." In: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (4–5) 553–590

Howard, Jack

1953 "Lusaka Calling" In: *The Quarterly of Film Radio and Television* 7(3): 235-245
University of California Press

Hickmann, Hans

1961 "Ägypten" In: *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik

Hirschberg, Walter

1969 "Early historical illustrations of West and Central African music" In: *African Music* 4 (3): 6-18

Jones, Arthur M.

1934 "African drumming. – A study of the combination of rhythms in African music", *Bantu Studies* 8 (1):1-16

1954 "African rhythm", *Africa* 24(1):26-47

1959 *Studies in African music*, Vol. 1 and 2, London: Oxford University Press

Kalumbu, Isaac

2003 *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* [Hrsg] John Shepherd
New York: Continuum

Katundu, K. Wongani

1993 "Black Paseli: His Place in Early Popular Malawian Music." In: *Readings in Malawian Music: A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*, Mitchel Strumpf and Kondwani Phwandaphwanda [Hrsg] 53-54, Zomba: Zomba Music Society.

Kaufmann, Robert

1972 "Shona Urban Music and the Problem of Acculturation". *Yearbook of the International Folk Music Council* 4, 25th Anniversary Issue, pp. 47-56

Kenis, Vincent

2012 *The Karindula Sessions: Tradi-Modern Sounds from Southeast Congo*. DVD, B004GF2V0C Crammed Discs

Kubik, Gerhard

1962 "Traditions- und Akkulturationselemente in der materiellen Kultur Ostafrikas."

In: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 317-321.

1965 "Neue Musikformen in Schwarzafrika: Psychologische und musikethnologische Grundlagen" In: *Afrika Heute*, Sonderbeilage (4):1-15

1971 "Carl Mauch's Mbira Musical Transcriptions of 1872" In: *Review of Ethnology* 3(10):73-80.

1971 "Die Verbreitung von Kwela, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi", *Jazzforschung – Jazz Research*, 3/4:51-115

1981 "Neo-traditional popular music in East Africa since 1945." *Popular Music* 1 :83-104.

1982 *Ostafrika. Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik

1986 "Stability and change in African musical traditions". *The World of Music* 27(1): 44-69

1988 "Recordings and Films by Daniel Kachamba (1947-1987)" In: *Yearbook for Traditional Music*, 20 :251-254

1989 "Westafrika" In: *Musik Geschichte in Bildern*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik

1993 *Makisi, Nyau, Mapiko: Maskentraditionen im bantu-sprachigen Afrika*. München: Trickster.

1997 Music and Song, (1) Overview, (2) Structure Encyclopedia of Africa South of the Sahara, [Hrsg] John Middleton. New York: Simon and Schuster pp 210-221

1998a *Kalimba, Nsansi, Mbira*. Lamellophone in Afrika. Berlin: Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz

1998b "Intra-African streams of influence." In: *The Garland Encyclopaedia of World Music*. Vol. 1: Africa. Ruth M. Stone, ed. New York: Garland Publishing Inc., pp. 293 - 326

2004 *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. Erste auflage 1988.

2010a *Theory of African Music I*. Chicago: Univ. of Chicago Press (Neu-Auflage)

2010b *Theory of African Music II*. Chicago: Univ. of Chicago Press

Laade, Wolfgang

1970 *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien : Diskographie und historisch-stilistischer Überblick*. Heidelberg: Selbstverlag

Loka, Kimpo

2013 OG Issa Stops Buying Malawi musicians: Defao Steps in. Jänner 11 in Nyasatimes.com

Low, John

1982 *Shaba Diary. A trip to rediscover the "Katanga" guitar styles and songs of the 1950s and 60s*. – Acta Ethnologica et Linguistica 54, Wien – Föhrenau: Verlag E. Stiglmayr

1991 "Die Geschichte der Gitarrenmusik in Kenya 1945 – 1980" in: *Populäre Musik in Afrika*. Veit Erlmann, [Hrsg]. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, pp.143 -164

Lwanda, John

2008 "The History of Popular Music in Malawi, 1891-2007" In: *The Society of Malawi Journal* 61: 26-41

Malamusi, Moya. A.

1984 "The Zambian Popular Music Scene", *Jazz Research*, Graz, 16: 189-198

1994 "Rise and development of a Chileka guitar style in the 1950s". In: *For Gerhard Kubik: Festschrift on the occasion of his 60th birthday*. August Schmidhofer and Dietrich Schüller, [Hrsg], Frankfurt a. Main Peter Lang, pp. 7-72

1999 *From Lake Malawi to the Zambezi. Aspects of music and Oral literature in south-east Africa in the 1990s*. CD with pamphlet, pamap 602, LC 07203. Frankfurt: popular African Music

2003 "The popular dance of mbumba in the 1980s" In: *Ntama*, Journal of African Music and Popular culture. Friday, 07 November 2003 www.uni-hildesheim.de/ntama

2011 *Endangered traditions – Endangered creativity ... A CD/DVD documentation in Malawi*. With liner notes. pamcwm 801 LC 07203, Frankfurt: popular african music

Malamusi, Moya A. / Mose Yotamu

2001 "Zambia". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed., London: MacMillan

Mauch, Carl

1969 *The Journals of Carl Mauch. His travels in the Transvaal and Rhodesia 1869-1872*. Transcribed from the original by Mrs. E. Bernhard and translated by F.O. Bernhard. Salisbury: National Archives of Rhodesie.

Mapoma, Mwesa I.

1980 "Zambia", in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Edited by Stanley Sadie, 20, London:Macmillan Publishers)

Mlozi, Howard

2003 "Third Born" an Intervier with In *The Weekend Times* 1 Februar 2013, Blantyre pp 19

Mwaffisi, Samwilu

1989 Zambia Broadcasting Corporation: A Content Analysis. In: *Africa Media Review*. 3(3):70-85.

Nketia, J.H. Kwabena

1987 "Zur Geschichtlichkeit der Musik in Afrika" In: *Musik Kulturen in Afrika* Stockmann, Erich [Hrsg] Berlin. Verlag Neue Musik, pp.44- 81

Nthala, Grant M.

2009 *The Chewa art of Drumming and its Influence on Modern Malawian Music*. Unpublished dissertation. University of Free State, South Africa

Pachai, Bridglal

1972 *The Early history of Malawi*. Longman: London

Praetorius, Michael

Syntagma Musicum, Bd. 2 De organigraphia (Tafelatlus), Wolfenbüttel: Praetorius

Rycroft, David

1958 "The New 'Town Music' of Southern Africa" In: Recorded Folk Music 1, September/October, pp. 55-56

Sanderson, F. E.

1961 "The Development of Labour Migration from Nyasaland, 1891-1914"
In: *The Journal of African History* 2 (2) (1961):259-271, Cambridge University Press

Schmidhofer, August

1994 "Kabôsy, mandoliny, gitara. Zur Entwicklung neuerer Populärmusikformen in Madagaskar" In: *For Gerhard Kubik*. Festschrift on the occasion of his 60th birthday, [Hrsg] August Schmidhofer u. Dietrich Schüller, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 179-191.

2009 *Central African guitar song composers. The second and third generation*. Field recordings 1962 – 2009 by Gerhard Kubik and associates. CD Vienna Series in Ethnomusicology, 3, liner notes by Gerhard Kubik, Vienna: Department of Musicology, University of Vienna.

Speke, John Hanning

1864 *Die Entdeckung der Nilquellen* Brockhaus: Leipzig

Stewart, Gary

2000 *Rumba on the River: A History of the Popular Music of Two Congos*. London: Verso

Strumpf, Mitchel

2008 "African music history until the start of Independence and the history of some other world music traditions: a design for a course of study of African history, anthropology, and ethnomusicology" In: *For Gerhard Kubik: Festschrift: African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology*. Allgayer-Kaufmann and Michael Weber [Hrsg], Frankfurt a. Main: Peter Lang

Tindall, P.E.N.

1968 *A History of Central Africa*. New York: Praeger

Tracey, Andrew

1963 "Three Tunes on the Mbira dza vadzimu". *African Music* 2(4):44-63

Tracey, Hugh

1973 *The Sound of Africa Series, Long Playing Records of Music and Songs from Central, Eastern and Southern Africa*, Volume 1, Roodepoort, I.L.A.M

Tsukada, Kenichi

1991 "Kalindula in mukanda: The Incorporation of Westernized music into the boys' initiation rites of the Luvale of Zambia." In: *Tradition and Its Future in Music*, Tokumaru Yosihiko [Hrsg]. Osaka:Mita. pp. 547-51.

Turino, Thomas

1998 "The Mbira Worldbeat, and the International Imagination" In: *The World of Music* 40 (2): 85-106.

2000 *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press

Vambe, Maurice Taonezvi

2000 "Songs and Social Realities in Post-Independence Zimbabwe". In: *African Studies Review*, 43 (2) : 73-86

Wegner, Ulrich

1984 *Afrikanische Seiteninstrumente*. Berlin: Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz

Weman, Henry

1960 *African Music and the Church in Africa*. Uppsala: Ab Lundquistka Bokhandeln

Williams, Linda F.

1997 "Straight-Fashioned Melodies": The Transatlantic Interplay of American Music in Zimbabwe. In: *American Music* 15(3): 285-304. University of Illinois Press

Ziegler, Susanne und Lars-Christian Koch

2010 "African Music History and Music Archiving. Wax Cylinder Recording from East Africa and the Berlin Phonogramm-Archiv." In: *Readings in Ethnomusicology...*

[Hrsg] Mitchel Strumpf and Imani Sanga Department of Fine and Performing Arts, University of Dar es Salaam, pp.9-16

Abstract (Deutsch)

Die hier präsentierte Arbeit erstellt einen chronologischen Ablauf zur Entwicklung neuer Musik im subsaharanischen Afrika vom 20. bis in das 21. Jahrhundert. Im Brennpunkt stehen die Länder Malawi, Zambia und Zimbabwe in Südostafrika. Es werden hier sozio-kulturelle sowie historische Prozesse analysiert, die dazu führten, dass gegen Mitte des 20. Jahrhunderts in diesen Ländern neue Musik-Stile entstanden sind. Die Auswahl dieser Länder erfolgt aus historischen und kulturellen Gründen zusammen mit der daraus resultierenden Verknüpfung des Musikmarktes.

Der Bezug zu älteren Musikformen wird häufig hergestellt; es werden Vergleiche gezogen zu älterer Musik, die uns durch schriftliche Quellen sowie im 20. Jahrhundert durch Audio-Quellen bekannt ist. Es stellte sich heraus, dass ältere Elemente aus der afrikanischen Musik häufig in der Form und im Stil re-kontextualisiert werden; das bedeutet dass Musik oder Tänze aus präkolonialen Zeiten, welche damals nur bei bestimmten Zeremonien gespielt wurden, sich in einem zeitgenössischen Kontext wiederfinden. Es werden Beispiele angeführt, die von *mbira*-Musik Shona-sprachiger Gruppen in Zimbabwe bis zur Politisierung von älterer Musik und von Tänzen in Malawi reichen, die dann mit dem Begriff *mbumba* bezeichnet wurden. Hierbei spielte die Politik eine wesentliche Rolle zur Aufbewahrung älterer Musik-Formen, auch wenn der primäre Grund war, die ältere Musik als politisches Instrument zu benützen. Durch den Revival der meisten von den kolonialen Regierungen verbotenen Musik und der Tänze sollte ein nationales Bewusstsein gebildet werden.

Weitere Musik-Genres wie der *Benga* oder *Sungura* entstanden durch den Einfluss von lateinamerikanisch inspirierter Musik aus der Kongo-Region. Stile wie Rumba oder Chachacha wurden anfangs des 20ten Jahrhunderts im Kongo durch Schallplatten eingeführt; gleich danach entstanden lokale Stile, die von dieser Musik inspiriert wurden. Neuen Medien im 20ten Jahrhundert wie das Radio und die Tonträger waren ein wichtiger Faktor, der zur Verbreitung von Musik-Stilen sowie auch in späterer Folge zur Entwicklung neuer Stile in anderen Regionen beitrug. Als wichtigstes Instrument gilt die Gitarre; sie spielte eine sehr entscheidende Rolle in der Entstehung neuer Musik.

Aus der Begegnung mit diesen populären Musikformen, die hauptsächlich in urbanen Zentren weit verbreitet waren, entstand eine eigene Jugend-Kultur, die darauf aus war, diese neue Musik zu spielen. Mangels dafür geeigneter Musikinstrumente, so wie sie ihre Vorbilder hatten, fingen die Jugendlichen an, diese selbst zu bauen. Aus diesen Versuchen heraus entstand, wie in der Literatur oft zitiert wird, die neo-traditionelle Musik. Die meist selbst-gebastelten Gitarren, Banjos, Bass, Schlagzeug etc. waren vom Klang her nie wie die fabrikhergestellten Instrumente. Dies bewirkte, dass die Musik, welche die Jugendlichen nachzuahmen versuchten, ganz anders klang, und so entstanden wieder neue Stile. Neue Techniken führten zu Innovationen, wie die Einführung des Keyboards und elektronischer Equipments zu Herstellung digitaler Musik. Aber auch in Zeiten der Globalisierung versuchen einige Musiker in Südafrika den Bezug zu älteren Musikformen immer wieder herzustellen.

Abstract (English)

The work presented here reconstructs chronologically the development of new music in Sub-Saharan Africa from the 20th into the 21st century. The emphasis lies on the countries Malawi, Zambia and Zimbabwe in south-eastern Africa. Socio-cultural and historical processes are analyzed which led to the surge of new styles of music towards the middle of the 20th century in these countries. These countries are selected for historical and cultural reasons, together with the resulting connections of the music market.

Reference to older forms of music in the region is often made; there are comparisons between older music which we know from written sources, as well as audio recordings made in the 20th century. It turns out that older elements of African music, when they reappear in form and style will be re-contextualized; this means that music and dances from precolonial times, which have been played only at certain ceremonies find themselves again in a modern context. Examples given are for instance the *mbira* music of Shona-speaking groups in Zimbabwe or the politicization of older music and dances in Malawi, which were then known as *mbumba*. This strategy played a significant role in preserving older music, even if the primary reason was to use the older music as a political instrument. Through the revival of music that was banned by colonial governments, the building of a national consciousness was promoted.

Other music genres such as *Benga* and *Sungura* emerged from the influence of Latin-American music in the Congo region. Styles such as Rumba and Chachacha were introduced in the middle of the 20th century in the Congo by records; immediately thereafter local styles came up inspired by this music. New media such as radio and the recordings on shellac discs were significant in spreading these music styles and also for the developing of new styles in other regions in the 20th century. The guitar is regarded as the most important instrument which played a crucial role in the emergence of new music genres.

A youth culture began to form as a result of which this new music was played by young people the encounter with these popular forms that were prevalent mainly in urban centres. Due to a lack of suitable instruments such as those used by their idols, they began to build their own, by themselves. A neo-traditional music arose from these experiments, as often cited in the literature. The home-made guitars, banjos, bass, drums etc. were never reproducing exactly the sounds of the factory-manufactured instruments. The result was that the music which the youths tried to imitate sounded differently, and so new styles were created. New techniques have led to innovations such as the introduction of keyboards and electronic equipment for the production of digital music. But even in times of globalization, some musicians in south-eastern Africa try relate to older forms of music.

Lebenslauf

Name: Yohana Malamusi

Geburtsort: Blantyre; Malawi

Schulische Ausbildung

1993-1997 : Kachanga Primary School, Malawi

1997-2001 : Informatik Hauptschule Geblergasse 1170

2001-2006 : Wirtschaftkundliches-Realgymnasium Parhamerplatz 1170 in Wien

Ab 2007 Universität Wien: Studium der Musikwissenschaft ;Mitarbeit bei diversen Forschungsprojekten des Instituts für Musikwissenschaft Wien

Sprachkenntnisse: Chichewa (Muttersprache), Englisch (erste Fremdsprache), Deutsch(zweite Fremdsprache).

PC: Microsoft Office, Graphics Software, Audiosoftware