

Glasbeno življenje na Zanzibarju in slovenska etnomuzikologija

UVODNA IZHODIŠČA

Oktober 2000 je v Sarajevu potekala mednarodna konferenca Muzika u društvu, na kateri sem predstavil referat o možnostih in izkušnjah uporabe glasb sveta v vzgoji in izobraževanju. Ob tej priložnosti sem udeležence spomnil na srečanje glasbenih akademij nekdanje Jugoslavije leta 1983, na katerem sem (v istem prostoru) poročal o terenskem raziskovanju glasbenega življenja na vzhodnoafriškem otoku Zanzibarju. Na osnovi tega raziskovanja je nastala moja diplomska naloga (Pettan 1983), pravzaprav prva etnomuzikološka študija v takratni skupni državi, ki temelji na terenskem delu zunaj Evrope. Na oktobrskem srečanju v Sarajevu sem zastavil dve pomembni vprašanji:

- (1) Kakšnih reakcij je bila moja iniciativa deležna v zgodnjih osemdesetih letih?
- (2) Kakšen je položaj tovrstnih projektov v današnjem času, skoraj dve desetletji kasneje?

Ključne besede pri odgovoru na prvo vprašanje so bile: začudenje, nerazumevanje in sugeriranje spremembe teme. “*Zakaj želite raziskovati afriško glasbo?*” so me odvrčali nekateri profesorji in drugi posamezniki v iskrenem prepričanju, da je etnomuzikologija “*nacionalna veda*”, ki ima opravke izključno ali vsaj primarno, z jasno določenim delom dediščine na “*domačem*” ozemlju. Argumente, ki sem jih bil takrat deležen, je možno klasificirati v devet kategorij. Vsako kategorijo sem za to priložnost naslovil s karakterističnim stavkom ter dodal komentar. Na oktobrskem srečanju leta 1999 v Sarajevu so udeleženci dobro prepoznali citirane stavke, ki kljub minulemu času in pomembnim premikom v etnomuzikološki stroki še zmeraj niso popolnoma izgubili prizvoka “*aktualnosti*”. To je hkrati odgovor na drugo zastavljeno vprašanje. Namreč, projekti, ki so zasnovani na raziskovanju zunaj nacionalnega (državnega) prostora ali pa zunaj lastne nacionalne (etnične) skupine, se uveljavljajo počasi, njihova legitimnost pa še ni povsod nevprašljiva.¹

¹ S podobnim stanjem v slovenski etnologiji se je posebej podrobno ukvarjal Zmago Šmitek (npr. 1995).

² Za pojasnitev razlikovanja med raziskovanjem na prostoru lastne države in raziskovanjem pripadnikov lastne etnične skupnosti lahko vzamemo Slovenijo in Slovence. V prvem primeru bi moralo raziskovanje zajeti tudi etnično definirane manjšine znotraj Slovenije, v drugem pa etnično definirane Slovence zunaj meja Slovenije. Tradicija etnomuzikologije v Sloveniji kaže izrazito usmeritev na Slovence v etničnem pomenu.



147 - Avtor med snemanjem v okolici mesta Chake Chake

“Gre za naše (nacionalne) korenine.”

Tisti, ki so nasprotovali raziskovanju v Afriki, so menili, da znanstvenik doprinaša k razvoju nacionalne kulture le, če raziskuje na prostoru lastne države, pravzaprav (še bolj neposredno), če raziskuje glasbeno življenje pripadnikov lastne etnične skupnosti.² Takšno izolacijsko mnenje je za znanost škodljivo, kajti raziskovalcem onemogoča pridobitev empirično zasnovanega vpogleda vsaj v dele celote, v primerjalno snov ter tako tudi v poglobljeno kontekstualizacijo “lastnega”.³

“Kdo bo raziskoval naše, če ne mi sami.”

Nedvomno je potrebno raziskovati “doma”, toda to naj ne omejuje tistih slovenskih znanstvenikov, ki bi želeli raziskovati drugje, tako kot tudi ne tujih znanstvenikov, ki bi želeli raziskovati v Sloveniji.⁴ Oboji, emski in etski pogled, tako na glasbo v Sloveniji kot tudi kjerkoli drugje, sta zaželena in medsebojno komplementarna.

³ “Lastno” je v vsakem primeru večplastno in ob določanju je treba ozavestiti ne samo nacionalni ali etnični kriterij, temveč tudi številne druge, tako kot denimo distinkcijo med ruralnim in urbanim, regionalne značilnosti, generacijsko pripadnost, spol in drugo.

⁴ Med tujimi raziskovalci, ki so pisali o slovenski glasbi, je npr. britanski muzikolog Niall O’Loughlin (2000).

“Ljudska glasba izumira.”

Moderni etnomuzikologi doživljajo tradicijo ne kot seštevek trajno določenih produktov, temveč kot proces, ki ga zaznamujeta nenehno spreminjanje in prilagajanje.⁵ Njihova naloga je, kot pravi Ann Du Shapiro, raziskati in predstaviti to, kar obstaja na terenu.

“Obstajajo nezadostno raziskani deli nacionalnega ozemlja.”

Potrebno in zaželeno je, da ima stroka dober vpogled v glasbo na celotnem ozemlju države, toda vedno bodo obstajala boljše in slabše raziskana področja ter boljše in slabše raziskane glasbene zvrsti. To vsekakor ne bi smel biti argument za preusmerjanje posameznikov na raziskovanje v “domačem” prostoru.

“Čutiti je pomankanje raziskovalcev.”

Vztrajanje pri starejši, ozki raziskovalni paradigmi zagotovo ne bo prispevalo k spremembi takega stanja. Izhodišča moderne etnomuzikologije obetajo večji priliv mladih raziskovalcev, med njimi pa bodo tako in tako v večini tisti, ki bodo raziskovali “doma”.

“Znanstvenik je vedno večja avtoriteta za ‘lastno’ področje.”

Številni etnomuzikologi spodbijajo tovrstno prepričanje, vključno s tistimi, ki so gradili na dediščini primerjalne muzikologije (npr. Jaap Kunst, ki je prvi uporabil izraz “*etnomuzikologija*”, je bil strokovnjak za glasbe Indonezije), glasbenimi folkloristi (celo Béla Bartók je veliko raziskoval zunaj Madžarske) in modernimi etnomuzikologi (npr. Američan Steven Feld se ukvarja z glasbami na Papui Novi Gvineji, Avstrijec Gerhard Kubik pa z glasbami v Afriki). Pravila ni.

“Obstaja problem poglobljanja v ‘tujo’ kulturo.”

Raziskovalec, ki se je že odločil za to smer, bo predvidoma poskrbel za učenje jezika, navezovanje neposrednih stikov ter za pridobivanje poglobljenega vpogleda v raznovrstne vire.⁶

“Obstaja problem financiranja.”

Predan raziskovalec bo že našel način za premagovanje te ovire. Posamezni študentje na vseh treh univerzah, na katerih imam kontinuirane predavateljske izkušnje, so si priskrbeli denar za raziskovalna bivanja zunaj Evrope.⁷

⁵ Nemški etnolog Klaus Roth pravilno opozarja, da mnenja o reševanju izumirajoče tradicije zasledimo v literaturi še od Herderjevih časov (ustna komunikacija, Berlin 1997).

⁶ Britanski, v ZDA delujoči etnomuzikolog Martin Stokes je odličen primer. Njegovo poglobljeno obravnavanje turške popularne glasbe je deležno pohval tudi pri turških kolegih (npr. Feza Tansug in Monir N. Beken - ustna komunikacija, Baltimore, 1990-1992).

⁷ Tako je Alenka Kovačič (Akademija za glasbo v Ljubljani) potovala v ZDA, Danijela Krajnc (Pedagoška fakulteta v Mariboru) v Peru, Mojca Piškor (Muzička akademija v Zagrebu) v Gambijo.

“Problem mentorstva.”

Do sedaj naštetih “argumenti” v prid izogibanju “tujim” temam so, tako sam menim, v veliki meri posledica togih pogledov potencialnih mentorjev. Vsaj nekateri omenjeni kriteriji so mogoče res utemeljeni v ideološkem prepričanju, še bolj pa gre za občutek nekompetentnosti mentorjev za ukvarjanje s področji, na katerih nimajo lastnih empiričnih izkušenj.⁸ Tovrstne raziskovalne naloge bi lahko poskušali videti tudi v pozitivni luči: kot poskus apliciranja in preverjanja veljavnosti metodoloških izhodišč, ki jih zagovarjajo, na širši vzorec ter kot investicijo v razvoj stroke in tudi samih sebe.

ETNOMUZIKOLOŠKO RAZISKOVANJE V AFRIKI

Čeprav sem bil v začetku osemdesetih let še dodiplomski študent muzikologije na zagrebški univerzi, sem globoko v sebi čutil, da je svet bistveno širši, kot se je kazalo v podobi študija. Evropska umetna glasba in ljudska glasba na nacionalnem ozemlju sta bili samo del zgodbe,⁹ drugi, večinski deli pa so študentom in tudi profesorjem ostajali skriti in nedosegljivi.¹⁰ Sreča zame je bila, da je bil profesor Jerko Bezič, ki mi je predaval etnomuzikologijo, dobro seznanjen z moderno podobo stroke v svetu, čeprav se sam ni ukvarjal z zunajevropskimi glasbami, in je pogumno podprl moja prizadevanja. Seznanil me je s kolegi, ki so mi lahko pomagali naprej, in mi predstavil takrat dostopne pisne vire. Posebej pomembna je bila sarajevska profesorica Ankica Petrovič. Po opravljenem doktorskem študiju pri Johnu Blackingu v Belfastu, ki je veliko raziskoval afriško glasbo in pisal o nji (npr. 1967, 1980), je prva na ozemlju tedanje Jugoslavije zagovarjala moderno etnomuzikologijo. Čeprav se tudi ona sama ni ukvarjala z afriško glasbo, je dojela pomen tovrstne raziskave in mi je pomagala graditi naprej.

Literature, posnetkov in koncertov iz Afrike je bilo takrat bistveno manj kot v današnjem času.¹¹ Obstajale pa so nekatere druge okoliščine, zahvaljujoč katerim je Afrika nasploh delovala pristnejše in je bila pri nas medijsko bolj prisotna kot v današnjem času.¹² Zahvaljujoč položaju



148 - Učenke šole med petjem

⁸ Odklonilnost se še zmeraj ponekod kaže tudi v odnosu do tistih glasbenih zvrsti, celo v “domaćem” prostoru, ki jih starejša etnomuzikološka paradigma ni jemala kot “svoje”, vključno z narodnozabavno glasbo ter s področjem popularne glasbe v celoti.

⁹ V devetdesetih letih sem z veseljem prebral mnenje slovenskega muzikologa Jurija Snoja: “Ob vsej raznolikosti in hibridnosti sodobne glasbene zvočnosti se veda o glasbi ne more omejevati zgolj na raziskovanje umetne in raziskovanje ljudske glasbe, saj bi v tem primeru puščala vnevar celo vrsto glasbenih zvrsti, s tem pa tudi glasbo kot tako.” (Snoj, 1995: 108)

¹⁰ Moto, ki so si ga izbrali uredniki priročnika *World Music* v izdaji *Rough Guides*, “Four fifths of the world cannot be wrong”, sledi enakim miselnim predpostavkam (Broughton et al. 1994: s.p.).

¹¹ V zgodnjih osemdesetih sta komajda obstajala zavest in zanimanje za “world music” (Ellingham 1999: 76), sam pojem pa “naj bi nastal leta 1987” (Muršič, 2000: 111).

¹² Podobno razmišlja tudi Nikolai Jeffs (prim. Jeffs, 2000: 28).

takratne Jugoslavije v gibanju neuvrščenih je pri nas študiralo veliko posameznikov iz različnih koncev Afrike. Med njimi sem imel več znancev in prijateljev, poslušal sem njihove kasete, občasno skupaj z njimi muziciral, obiskoval tedenske plesne večere v zagrebškem Mednarodnem studentskem klubu prijateljstva, spremljal vsakoletne koncerte in z gosti študenti pripravljaj radijske oddaje o glasbah v posameznih delih Afrike. Pri tanzanijskem študentu sem se učil svahilščine in se tudi tako pripravljaj za odhod na terensko raziskovanje v Zanzibar, ki sem si ga izbral glede na ozemeljsko omejenost (otok) ter na kulturno in zgodovinsko odprtost do različnih vplivov.¹³ Kljub političnim floskulam o potrebi povezovanja med neuvrščenimi državami denarja za projekte, kot je bil moj, ni bilo.¹⁴ Za pot in skromno bivanje so morali zadostovati lastni prihranki in finančna pomoč staršev. Terenski magnetofon in priporočila je priskrbel zagrebški Institut za etnologijo i folkloristiko, matična ustanova profesorja Beziča.¹⁵ Magnetofonski trakovi in filmi iz takratne Nemške demokratične republike so bili edini, ki so mi bili cenovno dostopni. Trakovi so se dobro obnesli, čeprav sem občasno, zaradi varčevanja, snemal na manjši hitrosti od optimalne, iz dveh od petih filmov pa nisem dobil nobene slike.

Čeprav so bila izhodišča za raziskovanje v soglasju s tedanjo etnomuzikološko prakso v Jugoslaviji, je bil končni rezultat bistveno širši. Naloga je, namreč, zajela celovito podobo glasbenega življenja na Zanzibaru, brez selekcije glasbe na tiste, ki naj bi bile spodobne za etnomuzikološko študijo, in tiste, ki bi se jim na "domačem" terenu mogoče izognil. Snemal sem v mestu in tudi na deželi. Glede na omejeno časovno obdobje počitnic med tretjim in četrtem letnikom dodiplomskega študija sem sledil ekstenzivnemu tipu zbiranja glasbenih primerov in kontekstualnih značilnosti. Na terenu sem, odvisno od situacij, deloval sam ali pa v sodelovanju z domačini, ti pa so bili v glavnem glasbeniki in uslužbenci različnih državnih ustanov. Snemal sem v zelo različnih okoljih: v sobi začasnega bivališča, v gozdu, v šoli, v klubu, v cerkvi, v gledališču in drugje. Snemanje je ponekod potekalo na mojo prošnjo, ponekod pa v kontekstu dogodkov, ki bi prav tako potekali



¹³ Zanzibar tukaj jemljem v ožjem pomenu besede, se pravi kot otok. Namreč, domačini ta otok imenujejo Unguja in ga, skupaj z otokom Pembo, ponekod doživljajo kot celoto (kot "brata in sestro"), ki ji rečejo Zanzibar. Predvsem zaradi pridobivanja primerjalne perspektive sem raziskovalno delo, sicer v manjšem obsegu, opravljal tudi na Pemi.

¹⁴ Dejstvo, da pozitivno politično in gospodarsko ozračje v odnosih med neuvrščenimi državami ni imelo primerne odmeva na področju medkulturnega sodelovanja, lahko brez zadržkov označimo kot zamujeno priložnost. V primerjavi z neuvrščeno Jugoslavijo so posamezne države, članice Vzhodnega bloka, pokazale več zanimanja za kulturno dejavnost. Tako je npr. romunski etnomuzikolog Tiberiu Alexandru opravil temeljne raziskave v Egiptu, vzhodnonemški etnomuzikolog Jürgen Elsner in Angelica Jung pa na širšem bližnjevzhodnem območju.

¹⁵ Takratni naziv inštituta je bil Zavod za istraživanje folklor.

¹⁶ *Nyakanga* je naziv za starejšo, izkušeno žensko, ki dekleta pripravlja na življenje v zakonu.

ne glede na mojo navzočnost. V sobi sem, recimo, posnel *adhano*, ozvočeni klic k molitvi iz bližnje mošeje, ki me je zbudil prvi dan po prihodu. V gozdu sem naključno naletel na posameznike, ki so se vzpenjali na visoke palme in obirali kokosove orehe ter peli, vsak svojo pesem, primerno samo za spremljanje tovrstnega dela. V šolah sem pridobil vpogled v tradicijske oblike pete poezije (*shairi*, *utenzi*) ter v ideološko obarvan repertoar (med drugim v kontrafakturirane pesmi, posvečene takratnemu predsedniku (Julius Nyerere) in partiji (CCM = *Chama Cha Mapinduzi*). V klubih sem snemal glasbena srečanja ljubiteljev žanra *tarab*, o katerem bo več besed kasneje v tem prispevku. V anglikanski in rimskokatoliški cerkvi sem lahko primerjal ne samo repertoarne značilnosti, temveč tudi odnos cerkvenih oblasti do uporabe tradicionalnih glasbil. V gledališču na odprtem sem lahko spremljal tako imenovani zanzibarski balet, kajti prav v času mojega bivanja na Zanzibaru je otok obiskal neki tuji politik in drugače redko predvajano predstavo so izvedli v njegovo čast. V zeliščarjevi hiši v predmestju sem posnel glasbenoterapijski ritual *uganga*, v hiši tamkajšnje *nyakange* pa ženske iniciacijske pesmi *unyago*.¹⁶ Bil sem navzoč številnim svatbam, gradivo za študij sem iskal tudi v tamkajšnjem muzeju in drugih državnih ustanovah, vključno z ministrskimi uradi ter radijsko in televizijsko hišo. Podatke za nalogo sem zbiral med posamezniki, ki so sodili v različne skupine glede na družbeni status, izobrazbo, poreklo, starost, spol, veroizpoved in druge kriterije, ki si jih v tistem času še nisem natančno ozavestil.

O NALOGI

Naloga sloni predvsem na rezultatih neposrednega terenskega raziskovanja. Na 139. straneh so po Obrazložitvi izbire teme in Uvodu naslednja poglavja: Glasbeni stili, Glasbila, Izhodišča za razširjanje glasbene kulture ter Posamezni glasbeni pojavi. Pisni del je obogaten s 16 transkripcijami posnetkov glasbe ter z 31 slikami, med katerimi so zemljevidi, fotografije in risbe. Naloga je bila delno in v najstnikom prilagojeni obliki objavljena v reviji *Glasbena mladina* (Pettan, 1993: 12–16).

Obrazložitev izbire teme naloge temelji na argumentih, ki sem jih razložil v uvodnih izhodiščih tega članka.

V Uvodu sem podal zemljepisne, zgodovinske, demografske in druge splošne podatke, katerih namen je ustvariti kontekst za predstavitev tamkajšnjega glasbenega življenja.

“Zanzibar je otok ob vzhodnoafriški obali Indijskega oceana in je del Republike Tanzanije. Skozi stoletja je bil ne samo pomembna postaja na pomorski poti med Vzhodom in Zahodom, temveč tudi baza različnim tujcem za prodiranje v notranjost afriške celine. Med tujimi vladarji so bili na Zanzibaru navzoči Portugalci, Arabci iz Omana, Angleži in Nemci. Leta 1963 je Zanzibar postal samostojni sultanat, oblast pa je obdržala arabska manjšina. Že naslednje leto so pristaši Abeida Karumeja, ki so nasprotovali arabski dominaciji, izvedli revolucijo. Z združevanjem s sosednjo državo Tanganjiko so črnskemu prebivalstvu dokončno zagotovili oblast na Zanzibaru. Tako je iz TANGanjike in ZANzibarja 26. aprila 1964 nastala republika TANZANIJA. V tej uniji je Zanzibar obdržal določeno stopnjo avtonomije in višji življenjski standard. Med

prebivalce Zanzibarja sodijo Afričani, med katerimi so ob domačinih tudi priseljenci iz nekdanje Tanganjike,¹⁷ Arabci, Indijci, Kitajci in Evropejci. Prevladujoča veroizpoved je islam (nad 90 %), prisotni so tudi hinduizem, katolicizem in anglikanizem. Ves otok ima kakšnih petsto tisoč prebivalcev, več kot petina jih živi v glavnem mestu, pristanišču, ki ga imenujejo kar Zanzibar Town ali pa Stone Town. Uradni jezik je svahilščina, lingua franca zajetnega dela vzhodne Afrike.”

V poglavju o glasbenih stilih sem predstavil tri temeljne kategorije, vsaka pa je povezana z določenim kulturnim krogom in zgodovinskim obdobjem. Ngoma je stil afriških staroselcev in je domnevno najstarejši. *Tarab* temelji na arabski glasbi in ga praviloma povezujejo z obdobjem arabske prevlade na Zanzibarju od 18. stoletja naprej. *Beni* je nastal pod vplivom evropskih vojaških glasb na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

“Beseda ‘ngoma’ ima v svahilščini več pomenov. Najpogosteje zasledimo tri: boben, glasba ter glasbeni dogodek, ki vključuje afriško glasbo in ples. Na Zanzibarju je ngoma glasba črncev in glasba podeželja. V glavnem jo izvajajo v povezavi z običaji. Da bi zagotovila prevlado črnske tradicije, je proafriška (protiarabsko) usmerjena oblast stil ngoma uvedla v šole, tovarne, policijo in vojsko. Tradicionalnim glasbenim obrazcem so pripisali nove tekste, ki slavijo skupno državo Tanzanijo, predsednika in socializem. Karakteristična glasbena oblika je klic in odgovor. Solist zapoje krajšo glasbeno misel, ‘klic’, skupina pa mu ‘odgovarja’ z refrenom. Solist praviloma improvizira melodijo in besedilo, skupina pa ponavlja refren brez sprememb. Solist in skupina se izmenjujeta vse dotlej, dokler se ne odločijo prenehati ali spremeniti obrazec.

Beseda ‘tarab’ pomeni v arabščini navdušenje ali zabavo.¹⁸ To je glasba potomcev arabskih priseljencev in domačih simpatizerjev. Negujejo jo samo v mestih. *Tarab* redno izvajajo v klubih ljubiteljev tovrstne glasbe, pa tudi javno na svatbah. V glavnem je to vokalno-instrumentalna glasba.

Skladbe v slogu *tarab* so oblikovno bolj sestavljene kot skladbe v slogu *ngoma*. Običajno se začnejo z inštrumentalnim uvodom. Posamezne kitice izvaja pevec solist, refren pa zbor. V srednjem delu skladbe običajno instrumentalist solist improvizira ob spremljavi ansambla.

Beseda “*beni*” izhaja iz angleške besede “*band*”, ki pomeni ansambel. Nastanek stila *beni* je omogočil pojav evropskih vojaških ansamblov, brass bandov, na otoku. Glasbo v tem slogu izvajajo Afričani v glavnem v mestih. *Beni* zasledimo v svatbenih procesijah in kot spremljavo k plesom. Praviloma je to inštrumentalna glasba. *Beni* oblikovno temelji na kratkih melodičnih motivih nad ponavljajočim se ritmičnim obrazcem, kar močno spominja na “*klic in odgovor*” v stilu *ngoma*.

“Kljub naštetim značilnostim, po katerih se posamezni stili med seboj razlikujejo, vsebuje vsak izmed njih tudi značilnosti afriškega okolja, v katerem obstaja. Za ilustracijo bom navedel dva primera. Ansambel za *tarab*, ki močno spominja na sodobni arabski orkester, t. i. *firqah*, ne

¹⁷ Področje nekdanje Tanganjike imenujejo Tanzania bara.

¹⁸ Eden najuglednejših *tarab* glasbenikov na Zanzibaru, Idi Abdulla Farhan, je - sklicujoč se na arabsko korenino besede - zagovarjal kratko izgovorjavo in zapis naziva stila. V praksi je postopoma prevladala oblika “*taarab*” (prim. Topp Fargion, 1999), vsaj v enem primeru pa sem zasledil tudi obliko “*taraab*” (Martin, 1982).

spremlja pesmi v arabskem jeziku, temveč v svahilščini. Prav tako izvajalci benija na evropskih glasbilih ne izvajajo zapísane in aranžirane evropske vojaške glasbe, temveč improvizirano afriško glasbo za ples.”

V poglavju o glasbilih sem gradivo organiziral glede na glasbene stile ter ugotovil, da pri stilu ngoma prevladujejo membranofona in idiofona, pri tarabu kordofona ter pri beniju aerofona in membranofona glasbila.



“Za stil ngoma so značilna glasbila afriških črncev, predvsem membranofona (bobni) ter idiofona (ksilofoni, ropotulje in stresala). Na nekaterih območjih poznajo tudi aerofono glasbilo - oboo zumari. V nasprotju z Afričani s področja Tanzania bara, izvajalci ngome na Zanzibarju ne uporabljajo korofonov. Dominirajo bobni z eno opno. Bobnar pri igranju stoji, sedi poleg bobna ali na njem, ga drži med nogama ali pa ga ima obešenega na rami. Vsak bobnar, če jih je več v ansamblu, igra drugačen ritmični obrazec. Ksilofon (malimba) je

sestavljén iz lesenega okvirja, na katerega so po velikosti položene lesene ploščice. Lestvični niz ni standardiziran, uglastitve varirajo od glasbila do glasbila. Ropotulja (cherewa) ima lahko resonator, narejen iz kokosovega oreha ali pa iz industrijske pločevinke, znotraj so semenke ali pa kamenčki. Instrumentalist uporablja eno ali dve ropotulji. Stresalo na vrvice (msewe) je narejeno iz več zvutih suhih listov, napolnjenih s semeni. Vrvice, na katerih so pritrjeni zviti listi, si plesalci zavežejo okrog pasu ali gležnjeve tako, da zvok spremlja njihove plesne gibe.

Instrumentarij za tarab vsebuje v glavnem arabska in evropska glasbila ter je najbolj raznovrsten med tremi. Sestavljajo ga kordofona (violina figla, lutnja udi, citra ganuni, violončelo chelo, kontrabas bas), aerofona (podolžna flavta nai, harmonika akordian), membranofona (tamburin duf, čašasti boben dumbak, par bobnov bongos) in idiofona glasbila (paličici mkwasa), ponekod pa tudi elektrofona glasbila (električna kitara gitar, električne orgle org). Tako po mnenju glasbenikov kot tudi glede na zvočno sliko prevladujejo kordofona glasbila.”

Glasbila za *beni* so evropskega in afriškega izvora. Sodijo med aerofona, membranofona in idiofona. Evropskega izvora so: kornet *tarumbeta*, krilni rog, ki mu prav tako rečejo *tarumbeta*, bariton *berton*, veliki cilindrični basovski boben *beni*, koncertni boben *drama* (z vibrirajočo vejico na spodnji opni) in činele *matasa*. Edino afriško glasbilo je boben *kigoma*, po katerega opnah udarjajo z dlanmi (po evropskih udarjajo s palicami). Bobnarji v glavnem ponavljajo vsak svoj ritmični obrazec, podobno kot v stilu *ngoma*. Najpomembnejšo vlogo v skupini bobnarjev ima igralec *benija*, ki ima svobodo improviziranja.

V poglavju o izhodiščih za razširjanje glasbene kulture sem podal pregled kulturne ponudbe na Zanzibarju in analiziral položaj glasbe v tamkajšnjih medijih, odnos predstavnikov posameznih verstev in generacij do različnih glasb, odnos do zapisovanja glasbe ter tržno dostopnost posameznih glasb. Poglavje sem končal z odstavkom, ki poudarja

značilno zvokovno raznovrstnost Zanzibarja, ni ne potrebe in ne prostora za morebitno ločevanje med “avtentičnim” in “neavtentičnim”, “relevantnim” in “nerelevantnim”, “domačim” in “tujim”.

“V večernih urah se na ozkih, vijugastih ulicah glavnega mesta mešajo zvoki arabskih in indijskih radijskih postaj. V eni izmed hiš imajo vajo člani ansambla Malindi, ki neguje lokalno tarab glasbo. V luksuznem hotelu Bwawani si skupina najstnikov služi večerjo z igranjem evroameriških plesnih melodij na ozvočenih glasbilih. V predmestju Makadara z afriško glasbo zdravijo umirajočega meščana. Na hišni zabavi v nekem stanovanjskem bloku v predelu Michenzani dekleta in fantje navdušeno plešejo ob disco glasbi. Nekaj kilometrov zunaj mesta italijanski zdravniki na začasnem delu na Zanzibarju uživajo ob poslušanju Rigoletta ...”



151 - Pevka iz vasi Kajengwa

Med posamezne glasbene pojave, ki sem jih obdelal bolj natančno, sem uvrstil muslimanski klic k molitvi (*adhana*), iniciacijski obred za dekleta (*unyago*) in svatbo, glasbenoterapijski obred (*uganga*), pesem pobirača kokosovih orehov, tradicijsko poezijo (*shairi* in *utenzi*) ter odrsko predstavo *Mwinyi mkuu*. Tukaj predstavljam nekatere med njimi.

“Unyago je podskupina stila ngoma, ki jo izvajajo samo ob posebni priložnosti. Ko zanzibarska dekleta dosežejo določeno stopnjo telesnega razvoja, jih starejša ženska, *nyakanga*, za sedem do deset dni odpelje od staršev. Na skritem mestu jih pripravlja za zakonsko življenje. Pouk je hkrati teoretičen in praktičen. Vsebuje moralne nasvete in tudi uvajanje v spolnost. Kot moški seveda nisem imel dostopa k temu iniciacijskemu dogajanju. Zato sem podatke zbiral na podlagi pogovorov z zanzibarskimi ženami. Posebej dragocena je bila Bi Kidude Baraka Khamis, *nyakanga* in hkrati izvrstna glasbenica, ki mi je tudi zapela nekaj *unyago* pesmi.¹⁹ Moškemu uvajanju v svet odraslih rečejo *unjuguu*. Centralni del tega je obrezovanje, *jando*.

Uganga je tudi podskupina stila ngoma. Beseda pomeni zdravljenje. Gre za učinkovito tradicijsko glasbeno terapijo. Ob tej priložnosti podajam opis obreda, ki sem mu bil navzoč. V hiši zeliščarja Bamba v predmestju Makadara se je zvečer zbrala množica ljudi. Ozdraviti so želeli onemoglega 17-letnega fanta, ki so ga odpustili iz bolnice, češ da mu ne morejo pomagati. Bamba je sredi prostora sedel nasproti bolniku, okoli njiju pa so ljudje peli kratke, ponavljajoče se glasbene obrazce. Petje so spremljali z bobni in bambusovimi paličicami (*viwale*), ki so jih udarjali drugo ob drugo. Bamba je v glavnem držal roke na bolnikovih ramah in ga hotel pripraviti do pogovora. Z zdravilno tekočino rastlinskega izvora mu je vlažil obraz, občasno pa je krožil okoli njegove glave s kadilom. Čez nekaj časa je zaklal petelina in dal bolniku piti kri. Proti koncu dvournega obreda mu je končno uspelo bolnika pripeljati do pogovora. Seansa se je uspešno končala, saj je mladenič samostojno zapustil hišo.”

No, to je samo opis tega, kar se je dalo videti. Kakšno je ozadje? Udeleženci seanse so se strinjali, da bolezen povzroča hudič (*shetani*). Za posamezne bolezni pa so odgovorni posamezni shetanijevi pomagači, zli duhovi - *jini*. Petje omogoči komunikacijo z duhovi, kri žrtvovane živali pa prisili odgovornega *jina* da začne govoriti skozi bolnikova usta. Na Zanzibaru mi niso potrdili, da bi posamezni *jini* reagirali na določene melodije. Recimo v *ugangi* sorodni egipčanski praksi, zaru, glasbeniki izvajajo več melodij vse dotlej, dokler po bolnikovih reakcijah ne ugotovijo, da so z ustrežno melodijo našli odgovornega *jina*.

*“Zadnji glasbeni pojav, ki sem ga izbral za to priložnost, sodi v sodobni žanr tako imenovanega afriškega baleta. Pomen besede ‘balet’ se razlikuje od pomena te besede na Zahodu. Gre za glasbeno-scensko predstavitev zgodovine nekega ljudstva ali območja. Prvi afriški balet so najbrž ustvarili v zahodnoafriški državi Gvineji v drugi polovici 20. stoletja. Zaradi njegovega uspeha so zanzibarske oblasti leta 1987 povabile gvinejske strokovnjake z namenom, da bi kreirali podobno predstavo s temo iz preteklosti Zanzibara. Projekt so uresničili s terenskim zbiranjem gradiva na otoku ter s selekcijo in prilagajanjem posameznih pesmi zgodbi baleta. Tako je Zanzibar dobil privlačen prikaz svoje zgodovine, razumljiv in zanimiv tako nepismenim vaščanom in tudi tujcem. Zgodba se začne s prikazom idiličnega življenja v črnski vasi, ki ga spremljajo pesmi ob delu. Nenadoma pridejo vaški izvidniki z ujetim Arabcem. Ta jim izda, da njegovi sobojevniki pripravljajo invazijo. Domači vojščaki ob spremljajočem petju žensk odhajajo v boj proti osvajalcem. V bitki, ki jo učinkovito spremlja hitro in glasno bobnanje, Afričani zmagajo. Dogajanje se nadaljuje v arabskem taborišču ob spremljavi arabske glasbe. Ker Arabci ne morejo zmagati v odprtem boju, povabijo afriškega vaškega poglavarja na pogovor in ga zahrbtno usmrtijo. Medtem ko Afričani s petjem žalujejo za poglavarjem, pridejo Arabci in zaslužnijo vaščane. V nadaljevanju zgodbe soproga arabskega vodje rodi sina in poje uspavanko. Za otroka sicer skrbi zanzibarska sužnja, ki ima tudi lastnega otroka. Arabski vodja ji zameri, da svojemu otroku posveča preveč časa, zato ga ubije. Sužnja nato ubije naslednika arabskega vodje, vodja pa njo. Nezadovoljstvo med sužnji se stopnjuje. V uporui proti Arabcem Afričani dokončno zmagajo. Predstava se konča s sceno srečnega življenja v svobodi. Vas v predstavi simbolizira celoten Zanzibar. Arabci in Afričani so v skladu s takratnimi političnimi izhodišči prikazani črno-belo. K temu prispeva tudi izvajanje glasbe Afričanov (stil *ngoma*) v živo, v nasprotju z glasbo Arabcev, ki je posneta.”*

SKLEPNE MISLI

Kaj imajo skupnega Simha Arom, John Blacking, Gerhard Kubik in Ruth Stone? Vsi so vrhunski, mednarodno priznani etnomuzikologi, državljani držav zunaj afriške celine, ki so si za primarno področje znanstvenega zanimanja izbrali glasbo na afriških tleh. V znanstvenem svetu so znani tudi kot državljani Francije, Velike Britanije, Avstrije in Združenih držav Amerike.²⁰ Ti in številni drugi primeri zgovorno potrjujejo pravilnost mnenja, ki ga je

¹⁹ Leta 1982 sem Bi Kidude spoznal kot izvajalko glasbe v stilu *ngoma*. Pela je in se spremljala z bobnom, skupaj z dvema ženama. Šestnajst let kasneje mi je Sonja Porle poslala njeno prvo zgoščenko, ki so jo objavili v Londonu leta 1998 (Bi Kidude je bila rojena v letih pred prvo svetovno vojno!) in ji ob tej priložnosti zapisali “world music” titulo: “The venerable queen of Taarab & Unyago”

²⁰ Blacking je umrl leta 1990.

izrekel antropolog Ivan Šprajc: “Zame je slovenska znanost tista, katere nosilci so Slovenci, ne pa znanost, ki se ukvarja izključno s temami, vezanimi na slovenstvo ali slovenski prostor” (v Novak, 1999: 45). Ali pa, kot pravi Borut Telban: “Zunaj Slovenije sem preprosto slovenski antropolog, ker imam pač tako državljanstvo in tak potni list. Področje mojega ukvarjanja pa je Papua Nova Gvineja.” (ibid.)

Danes se moji študentje ne srečujejo z ovirami, ki sem jih poskušal klasificirati v uvodnih izhodiščih. Ključnega pomena za sprejem njihovih iniciativ sta kakovost zasnove predlaganega projekta in realna možnost izpeljave. Projekt se tematsko lahko nanaša na katerokoli glasbo, bodisi sredi slovenske prestolnice, bodisi v vasici na drugem koncu sveta. Ob tem je samo po sebi razumljivo, da se že iz praktičnih razlogov večina študentov odloča za slovenske teme, toda nobena druga tema ni zavržena zaradi kriterija domnevne “nacionalne nerelevantnosti”.

Čeprav sem v nalogi pred sedemnajstimi leti napovedal, da se bom tudi v prihodnje kot raziskovalec ukvarjal z glasbo na Zanzibaru, tej napovedi nisem dobesedno sledil. Konec osemdesetih let sem sicer z veseljem dočakal izid prvih posnetkov *taraba* na svetovnem diskografskem trgu, in čeprav sem se takrat ukvarjal z drugim področjem,²¹ sem v reviji *The World of Music* recenziral omenjene posnetke (Petan 1992: 104–107). Med tem časom in kasneje sem bral knjige in članke o afriških glasbah, poslušal vedno več posnetkov, obiskoval koncerte, seminarje in delavnice ter spoznal nekatere vrhunske glasbenike²² in strokovnjake.²³ Nastopi afriških glasbenikov na festivalu Druga godba, knjige in članki Sonje Porle, članki in radijske oddaje Zorana Pistotnika, pa tudi moja predavanja na Akademiji in na nekaterih drugih visokošolskih ustanovah so prispevali k postopnemu uvajanju glasbene Afrike v slovenski vsakdan. Seminarske in celo diplomske naloge o afriških glasbah postajajo realnost (npr. Kumar, 1999) in v posameznih primerih celo temeljijo na terenskem raziskovalnem delu (Piškor, v nastajanju na zagrebški Muzički akademiji). Zavedam se, da obstajajo kolegi, ki se ne počutijo pripravljeni za mentorstvo nalog, ki prekašajo njihove neposredne raziskovalne izkušnje. Kljub temu menim, da bi bilo v korist stroke in njih samih, da sprejmejo izziv. Težava današnjega časa sicer ni v pomanjkanju virov, temveč v selekcioniranju velikega števila virov raznovrstne kakovosti. Zato pa obstajajo direktoriji strokovnih združenj, v katerih je dokaj enostavno priti do ustreznih naslovov in od ustreznih strokovnjakov dobiti odgovore na pereča vprašanja. Somentorstvo in medbibliotečna izposoja sta še dva argumenta v prid sprejemanja iniciativ, ki omogočajo tematsko in metodološko razširjanje in poglobljanje etnomuzikoloških izhodišč pri nas.



152 - Nyakanga in glasbenica BIKidude Baraka Khamis

Za konec, ki naj bi bil hkrati nov začetek, navajam nekaj etnomuzikologov, ki so o afriških glasbah pisali poglobljeno in v mednarodnih strokovnih krogih kotirajo kot zanesljivi raziskovalci in avtorji kvalitetnih znanstvenih študij. Noben tovrstni seznam seveda ni in ne more biti dokončen, zato je tudi tega treba jemati le kot iztočnico.

Nestor afriške etnomuzikologije je Joseph H. Kwabena Nketia (Gana), nekoliko popularnejši pristop pa imajo študije, katerih avtor je Francis Bebey (Kamerun). Avtorji priporočljivih prispevkov so tudi Atta Annan Mensah (Uganda, Gana), Akin Euba in Meki Nzewi (Nigerija), Mwesa Mapoma (Zambija) ter James Flolu (Gana). Njim lahko prištejemo Afričane evropskega rodu, kot sta denimo Andrew Tracey in Dave Dargie (Južnoafriška Republika).

Med evropskimi etnomuzikologi, ki so se ukvarjali z afriškimi glasbami, so Gerhard Kubik (Avstrija), Philip Donner (Finska), Simha Arom (Francija), Francesco Giannattasio (Italija), Klaus Wachsmann, Veit Erlman in Werner Graebner (Nemčija), John Blacking, Malcolm Floyd in Janet Topp Fargion (Velika Britanija).²⁴

Med ameriškimi etnomuzikologi so na tem področju pomembni: Alan P. Merriam, Mantle Hood, Roderick Knight, David Locke, John Miller Chernoff, Ruth Stone, Kay Kaufman Shelemay, Thomas Turino, Jacqueline Cogdell DjeDje ter Christopher Waterman.²⁵

Nekateri med omenjenimi znanstveniki in številni drugi so tudi avtorji gesel o afriških glasbah v priporočljivih enciklopedijskih izdajah, kot so *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* in *The Garland Encyclopedia of World Music*, ter v priporočljivih periodičnih publikacijah, kot so *Ethnomusicology*, *The World of Music*, *Yearbook for Traditional Music* in *African Music*.

Seznam ne upošteva avtorjev, ki so se uspešno ukvarjali z raziskovanjem glasb afriških področij severno od Sahare. Ta del celine, ki se zgodovinsko, demografsko in kulturno bolj neposredno navezuje na zahodno Azijo kot na Afriko južno od Sahare, naj ostane za drugo priložnost. Takrat bi namreč lahko predstavil vsaj del magistrske študije, ki je nastala na podlagi terenskega raziskovanja v Egiptu v letih 1986–1987 in je zaradi specifičnega zaporedja okoliščin širši strokovni javnosti ostala popolnoma neznana.



²¹ V okviru ameriškega doktorskega študija sem raziskoval glasbo kosovskih Romov.

²² Alagi Mbiye iz Gambije, Malouma Meidah Mint iz Mavretanije, Sipo Mabuse iz Južnoafriške Republike.

²³ Meki Nzewi iz Nigerije, Dave Dargie iz Južnoafriške Republike, Joe Rasmussen iz ZDA ter Mwesa Mapoma iz Zambije. Slednji je imel celo predavanja za študente glasbenih akademij v Ljubljani in Zagrebu.

²⁴ Vrhunske dosežke lahko pripišemo Aromu, Blackingu in Kubiku. Wachsmann in Erlman sta se - v različnih obdobjih - preselila v ZDA. Giannattasio navajam kot etnomuzikologa iz sosednje dežele, ki je - kot eden redkih - raziskoval v Somaliji. Donner, Floyd, Graebner in Topp Fargion so obravnavali glasbe prav na področju Tanzanije in Zanzibarja. Kontroverzne in hkrati spodbudne študije je napisal A. M. Jones.

²⁵ Merriam, ki je raziskoval na področju Konga, je umrl leta 1980. Hood je v tem kontekstu pomemben kot avtor prvega etnomuzikološkega filma o Afriki (Atumpam iz leta 1964). Knight, Locke in Miller Chernoff so raziskovali predvsem v zahodni Afriki, Kaufman Shelemay (pa tudi Cynthia Tse Kimberlin) v Etiopiji, Turino pa v Zimbabveju. Waterman je, prav tako kot npr. Andrew Kaye, prispeval k razvoju popularnoglasbenih študij na primeru afriških glasb. Hewitt Pantaleoni je pred prezgodnjo smrtjo napisal nekaj dobrih študij.

LITERATURA

- BLACKING, JOHN (1967): *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- BLACKING, JOHN (1980): Trends in the Black Music of South Africa, 1959–1969. V: May Elisabeth (ur.), *Music of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, str.: 195–215.
- BROUGHTON, SIMON et al. (ur.) (1994): *World Music - The Rough Guide*. London: Rough Guides.
- ELLINGHAM, MARK (1999): 3 Mustaphas 3: The Szegerey Connection. V: Broughton Simon et al. (ur.), *World Music - The Rough Guide*, Vol. 1, London: Rough Guides, str.: 76
- JEFFS, NIKOLAI (2000): Podoba Afrike v slovenskih medijih. V: *Medijska preža* 9, str.: 28.
- KUMAR, PATRICIJA, (1999): *Afriška glasba in možnosti njene obravnave v slovenskih solah: primer Angole*. Ljubljana: Akademija za glasbo (diplomska naloga).
- MARTIN, STEPHEN (1982): Music in Urban East Africa: Five Genres in Dar es Salaam. V: *Journal of African Studies* 9/3, str.: 155–163.
- MURŠIČ, RAJKO (2000): 'World Music': marginalizirani svetovi med eksploatacijo in emancipacijo. V: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 40/1–2, str.: 111–119.
- NOVAK, KATARINA (1999): Kako postaneš mnogodomec. V: *Delo - Subotna priloga* (6. 2.), str.: 45.
- O'LOUGHLIN, NIALL (2000): *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PETTAN, SVANIBOR (1983): *Uvid u glazbeni život tanzanijskih otoka Zanzibara i Pembe*. Zagreb: Muzička akademija (diplomska naloga).
- PETTAN, SVANIBOR (1991): Taarab: The Music of Zanzibar 1–4. V: *The World of Music* 33/1, str.: 104–107.
- PETTAN, SVANIBOR (1993): Zanzibar: glasbeni stili, glasbeno življenje, izbrani glasbeni pojavi. V: *Glasbena mladina* 23/8, str.: 12–16.
- SNOJ, JURIJ (1995): Muzikologija in etnomuzikologija: dva vidika enega pojava. V: Rajko Muršič in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, str.: 104–108.
- ŠMITEK, ZMAGO (1995): Neevropska etnologija v Sloveniji ali koliko daleč vidimo. V: Rajko Muršič in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, str.: 155–160.
- TOPP FARGION, JANET (1999): Consumer-led Creation: Taarab Music Composition in Zanzibar. V: Malcolm Floyd (ur.), *Composing the Music of Africa*. Aldershot: Ashgate, str.: 197–224.