



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kadongo Kamu: Gitarren-basierte Musik Ugandas im ost-
und zentralafrikanischen Kontext“

verfasst von / submitted by

Philipp Heller BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Musikwissenschaft UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
Einleitung.....	5
1. Die Gitarre im Kongo/Zaire.....	9
1.1. Fingerstyle Gitarre in Zaire/Kongo.....	10
1.2. Die elektrische Gitarre im Kongo.....	15
1.2.1. Die Anfänge ca. 1945-55.....	15
1.2.2. Der Rumba-Einfluss.....	17
1.2.3. Die 2. Generation 1956-1974.....	18
1.2.4. Die 3. Generation in den achtziger Jahren und neunziger Jahren.....	23
1.3. Wichtige Gitarristen.....	25
2. Die Gitarre und ihre Stile in Kenia.....	29
2.1. Fingerstyle Gitarre in Kenya.....	32
2.2. Elektrische Gitarre	38
2.3. Wichtige Gitarristen.....	43
2.4. Problem mit Massenmedien und Verbreitung.....	46
3. Die Gitarre und die Musikszene in Uganda.....	47
3.1. Die Anfänge der Gitarre in Uganda.....	48
3.2. Die Anfänge der populären Musikszene in Uganda.....	49
3.2.1. Die Situation auf dem Land bzw. in ganz Uganda.....	51
3.2.2. Die urbane Musik Ugandas.....	55
3.3. <i>Kadongo kamu</i>	59
3.3.1. Die Geschichte von <i>kadongo kamu</i>	60
3.3.2. Was macht <i>kadongo kamu</i> aus?.....	67
3.3.3. Die Musik des <i>kadongo kamu</i>	71
3.3.4. Die Beziehung zwischen <i>kadongo kamu</i> und traditioneller Musik.....	73
3.3.5. <i>Kadongo kamu</i> als Theater.....	74
3.3.6. Die Rolle von <i>kadongo kamu</i>	75
3.4. Wichtige Gitarristen	78
4. Die Interviews.....	80

Probleme bei der Transkription/Auswertung.....	80
Biographie bzw. Auswertung der Interviews	81
4.1. Stanley Kamparo.....	81
4.2. John Kabagambe.....	86
5. Conclusio.....	87
Quellenverzeichnis.....	91
Anhang 1	96
Interview 1.....	96
Anhang 2.....	117
Interview 2.....	117

Danksagung

Ich möchte mich gerne bei meinem Betreuer Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer für seine Hilfe, Geduld und Zeit, die er mir gewidmet hat, bedanken. Außerdem dafür, dass er einigen Studierenden die Möglichkeit bot, im Rahmen einer Exkursion nach Uganda zu fahren, um zu forschen. Dort entstand auch eines der Interviews im Anhang.

Vielen Dank!

Einleitung

Ich möchte mich in der folgenden Arbeit mit der Gitarre im zentral- und ostafrikanischen Raum mit Schwerpunkt Uganda befassen. Meine Absicht ist, dabei möglichst genau auf die verschiedenen Stile, auf die Entstehung, die Verbreitung, die Protagonisten, die Musik, den sozialen Kontext und die Orte einzugehen. Die Länder die ich dabei behandeln werde, sind die Demokratische Republik Kongo, Kenia und Uganda. Diese Länder sind durch verschiedene Faktoren verbunden, und es gab interkulturelle Wechselbeziehungen unter ihnen. Die Gitarre und die verbundene Musik kann man dabei inkludieren. Durch verschiedene Faktoren ist Uganda von beiden Seiten musikalisch beeinflusst worden und hat daraus, oder vielleicht auch unabhängig davon, eine eigene Musikkultur entwickelt. Mit dieser möchte ich mich dann speziell befassen, soweit sie die Gitarre mit einschließt. Der Zeitraum, den ich dabei bei allen Ländern behandle, liegt zwischen ca. 1930 und 2000. Die Entstehungsgeschichte der Gitarrenmusik, die auch behandelt wird, reicht jedoch teilweise bis vor den 2. Weltkrieg zurück. Die meiste Zeit werde ich in den 1960iger und 1970iger Jahren verbringen, da sich in diesem Zeitraum die wichtigsten und interessantesten Entwicklungen abspielten (aus meiner Sicht). Es wird um Gitarrenmusik gehen, sowohl akustische und elektrische, als auch Solo-Spieler und Bands. Den Großteil der Arbeit möchte ich einem bestimmten Stil in Uganda widmen, dem *kadongo kamu*.

Im Rahmen der Recherche habe ich mir einige Fragen notiert, die ich beantworten wollte:

Was ist Dry Guitar?

Was kennzeichnet den Katanga Gitarrenstil?

Wie hat die Gitarre die Popmusik beeinflusst?

Was sind die ästhetischen Merkmale der Gitarre?

Wie soll sie klingen?

Was sind die Einflüsse von Kenia und der Demokratischen Republik Kongo in Uganda?

Gibt es einen eigenen Stil in Uganda?

Was zeichnet diesen aus?

Das ist nur ein Teil der Fragen, die ich mir stellte, als ich meine Recherche begann. Manche kann ich hoffentlich beantworten, andere vielleicht nicht. Wieder andere würden weitere Recherche, möglichst vor Ort, erfordern.

Das Ziel meiner Arbeit ist, in dem, noch wenig erforschten, Gebiet der populären Gitarrenmusik in Uganda ein wenig die Lücken zu füllen, bzw. Uganda in den Kontext der Gitarrenmusik von Kenia und der DRK miteinzubeziehen. Denn auch Uganda hat einiges vorzuweisen, was die Gitarrenmusik angeht. Es mag sein, dass Uganda für die Musikentwicklung der „Großmächte“ Kenia und Kongo nicht so erheblich war, dennoch kann es eine ergiebige Musikkultur, nicht nur traditionelle, sondern auch populäre, vorweisen.

Die Relevanz meiner Arbeit ist insofern gegeben, als dass es keine deutschsprachige Arbeit über diese Region und diese Musik gibt. Zumindest keine, die ich gefunden hätte. Ich werde auch zwei Interviews mit einem Gitarristen, bzw. auch seinem Partner, transkribieren und auswerten und, wenn möglich, die Ergebnisse in den Text einbauen. Ich hoffe dadurch ein kompletteres Bild der Musikszene in Uganda schaffen zu können, als man es jetzt hat.

Der Forschungsstand über die Gitarre in Afrika allgemein ist von Region zu Region verschieden. West-Afrika, z.B. ist recht gut erforscht und es gibt reichlich Literatur dazu. Der Kongo ist ausgiebig erforscht worden, zumindest die Vergangenheit, allein die Gegenwart und die letzten Jahre würden Forschung erfordern. Die Musikkultur Südafrikas gehört auch zu den besser erforschten Bereichen. Der Osten und auch Uganda ist, was populäre Musik betrifft, nur rudimentär erforscht. Sehr hilfreich, jedoch nicht wissenschaftlich, aber nichtsdestotrotz sehr informativ ist das Buch von Stapleton und May (1987), das auf Interviews basiert, die sie von wahren Legenden der Musikindustrie gemacht haben, und Informationen bietet, die man sonst nirgendwo findet. Die Aufsätze in der Afrika Edition der Garland Enzyklopädie (1998) sind sehr informativ und gut geschrieben und recherchiert. Auch die Gitarren-Ausgabe von *World of Music* (1994) ist eine sehr gute Quelle. Die Literatur von Gerhard Kubik ist immer wieder ein Genuss und ein Muss, besonders die Veröffentlichungen über die Gitarre (1995 und 2009). Aber Uganda ist in all diesen Quellen nur spärlich vertreten.

Diesbezüglich haben sich diverse Blogs als sehr hilfreich und informativ erwiesen, z.B. *Music Time in Africa*, *Music in Africa* oder *New Vision*. Sie geben immer wieder Informationen über, z.B. Interpreten, die nicht so bekannt im Ausland sind. Auch handelt es sich meistens um Blogs, die von Musikern oder Sammlern, oder auch Musikwissenschaftlern geschrieben werden. *New Vision*, z.B. ist ein afrikanischer Blog, von dem man die lokale Perspektive auf verschiedene Themen erfahren kann.

Bei der Recherche bin ich systematisch vorgegangen. Zuerst habe ich mich generell in die Materie eingelesen, mit allgemeiner, zusammenfassender Literatur. Nebenbei habe ich die entsprechende Musik gehört. Dann bin ich immer tiefer auf die relevanten Themen eingegangen, also die Gitarre, dann die Region, dann die Stile, usw. Ich habe mir dabei die entsprechenden Interpreten, die ich für relevant hielt, angehört und auch Vergleiche angestellt, bzw., auch kleine Analysen gemacht. Bei diesen habe ich vor allem auf die Instrumentierung, den Sound, Gesangsstil, Patterns, Timeline usw. gehört. Ich habe keine Transkription vorgenommen, da ich darin keinen Nutzen für meine Arbeit gesehen habe. Ich hätte daraus keine Ergebnisse gewonnen, die für mich relevant gewesen wären. Ich habe die Interviews transkribiert und diese, wenn möglich, nach recherchiert.

Bei der Recherche ist mir aufgefallen, dass es teilweise schwierig war, Musik aus der entsprechenden Zeitperiode zu finden. Obwohl manche Interpreten so berühmt und bekannt sind, wie z.B. Mwenda Jean Bosco, von dem ich nur wenige Songs finden konnte. Oder John Mwale, ein einflussreicher Musiker aus Kenia, der oft in der Literatur erwähnt wird, von dem man aber keine Informationen findet, und nur wenig Musik. Ich habe mich dabei an Robert Johnson aus den USA erinnert. Legendäre Gitarristen, aber es gibt wenig Musik und Informationen. Dazu wären wahrscheinlich Reisen notwendig gewesen, für die ich leider keine Möglichkeit hatte.

Ich habe meine Arbeit nach Ländern aufgebaut, angefangen mit dem Kongo, weil die Musik aus diesem Land am einflussreichsten war. So ging ich in meiner Arbeit der Musik nach. Zum Teil des Kongo möchte ich kurz sagen, dass es aufgrund der Namensänderungen zu Verwirrungen kommen kann. Ich werde versuchen, das Land den Zeitperioden entsprechend entweder Kongo oder Zaire zu nennen. Wenn die Zeitperiode in der ich gerade schreibe, zwischen 1971 und 1991 liegt, bezeichne ich das Land als

Zaire, sonst Kongo. Im Zweifelsfall ziehe ich Kongo vor. Ich sehe davon ab, jedes Mal „Demokratische Republik Kongo“ auszuschreiben und werde entweder Kongo oder Zaire schreiben. Gemeint ist immer jenes Land, das Kinshasa als Hauptstadt hat. Ich widme die ersten paar Seiten immer der Geschichte der Gitarre, bzw. der populären Musik, je nach den Informationen die mir zur Verfügung stehen. Die Idee ist, chronologisch vorzugehen, werde aber an relevanten Stellen den Zeitrahmen verlassen, um wichtige Informationen, die dazu passen, einzubauen.

Der zweite Teil widmet sich Kenia, wieder in verschiedenen Kapiteln, möglichst chronologisch.

Danach kommt die Musik Ugandas und ein großer Teil ist *kadongo kamu* gewidmet. Ich werde auch einen allgemeinen Teil über die populäre Musik(szene) Ugandas schreiben. Dabei möchte ich jedoch keine Vollständigkeit beanspruchen, sondern einfach einen Überblick geben und die wichtigsten Tendenzen bzw. Interpreten nennen.

1. Die Gitarre im Kongo/Zaire

Kazadi wa Mukuna hat in seinem Artikel (1994) „The Changing Role of the Guitar in the Urban Music of Zaire“ einen Überblick über die Entwicklung der Populären Musik in Kongo/Zaire gegeben, der ab dem zweiten Weltkrieg ansetzt und bis 1994 reicht. Über die Zeit davor gibt es nicht sehr viel Literatur, aber z.B. hat Gerhard Kubik in seinem Begleitheft zum Film *African Guitar* ein paar Absätze über die Anfänge der Gitarre in Zaire geschrieben (1995). Die, meiner Meinung nach, beste Beschreibung der Musikszene und Geschichte Kongos haben Stapleton und May in ihrem Buch geliefert (1987). Auch Cynthia Schmidt (1994) und Andrew Kaye (1998) haben in ihren jeweiligen Artikeln vereinzelte Informationen gesammelt. Wie die Gitarre in den Kongo gekommen ist, darüber gibt es viele Behauptungen. Impey behauptet in ihrem Aufsatz „Popular Music in Africa“, die Portugiesen hätten die Gitarre im 19. Jahrhundert in Zaire eingeführt (1998: 423). Über die Geschichte der Gitarre in ganz Afrika bzw. vor dem zweiten Weltkrieg, siehe Kaye (1998).

In den folgenden Regionen tauchten die ersten akustischen Gitarren in den 1920iger Jahren auf und wurden nach dem zweiten Weltkrieg populärer und weiter verbreitet (Kubik 1995: 16):

- Orte kolonialer wirtschaftlicher Tätigkeit wie Minen-Zentren, urbane Ballungsräume, Handelsniederlassungen usw.
- Kinshasa und Brazzaville, der Hafen von Matadi, Provinz Katanga/Shaba (Kupfergürtel im Süden Zaires), Pointe Noire mit seinem neuen Bahnhof, zambische Seite des Kupfergürtels

An diesen Orten trafen sich Menschen verschiedener Ethnien und Sprachen aus allerlei Teilen Afrikas, auf der Suche nach Arbeit. Diese urbanen Zentren förderten den Gebrauch einer gemeinsamen Handelssprache. Es bestand Bedarf an Unterhaltung im Arbeitermilieu, und man benutzte eine *lingua franca* wie Lingala in West-Kongo und Kiswahili in der Kingwana-Version in Katanga oder Ibibemba in Zambia. Neben anderen Gütern waren dort auch Gitarren erhältlich, importiert aus dem Süden über das damalige Rhodesien. Die Minen auf der Seite von Kongo in Kolwezi, Lubumbashi, Likasi u.a., zogen eine große Zahl an Arbeitern an, und es fand eine Entwicklung statt:

In the environment of these economically exploitative centers and in combination with a breakdown of ethnic barriers, something like a new „contact culture“ emerged with a township life-style to its exponents (Kubik 1995: 15)

Mit dem Wirtschaftsboom nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, der auch die Kommunikationstechnologie betraf, kamen Radio und Grammophon. Diese beiden Medien begünstigten die Verbreitung neuer musikalischer Entwicklungen die bei der breiten Masse Gefallen fand. Das war ein fruchtbarer Nährboden für eine neue Musik, die „interethnisch“ verständlich war, dem Geschmack der erstarkenden Arbeiterklasse entsprach, und als modisch und den Status erhöhend galt (ebd.). Durch den Boom waren industriell erzeugte Instrumente wie das Akkordeon und die Gitarre leicht erhältlich. Man kann es Hugh Tracey verdanken, dass man überhaupt von den Gitarrenstilen in diesen Orten weiß, da er der erste war, der unter anderem im Kupfergürtel in den 1950iger Jahren in diesem Milieu Forschungen betrieb, und Aufnahmen machte, die er in der Folge auch auf Schallplatte veröffentlichte. Unabhängig davon, nahm, wie auch andere örtliche Labels, das Ngoma Label in Kinshasa die dortigen Gitarristen wie Wendo Kolosoy und Leon Bukaso auf (ebd.). Eine mögliche Quelle der Inspiration für junge Männer, die Gitarre zu lernen, war das Beobachten von Kru-Matrosen die mit ihren Schiffen am Hafen vor Anker lagen und für ihr Gitarrenspiel bekannt waren (vgl. auch Schmidt 1994).

1.1. Fingerstyle Gitarre in Zaire/Kongo

Die Entwicklungsphase, Mitte der 1940iger- 50iger Jahre nennt Kazadi wa Mukuna „Troubadour“-Phase (1994: 63). Das entsprechende Genre wird *tango ya ba wendo* genannt und bezeichnet „quasi-traditionelle“ Melodien, von einem Musiker gesungen, der sich selbst auf einer akustischen Gitarre, einem Akkordeon, einer *mbira*, etc. begleitet. Er wird dabei von zwei Perkussionisten begleitet, von denen einer eine Rahmentrommel *patenge* spielt, und der Zweite eine time line auf einer leeren Flasche (Kazadi wa Mukuna 1994: 63). Weil die lokalen Musiker noch in der Lernphase der Gitarre waren, hatte sie damals nur eine simple Funktion als harmonische Begleitung mit T-SD-D-T Progressionen, die in einem „picking style“ namens „palm wine“ gespielt wurden. Die Herkunft vom „palm wine“-Stil im Kongo wird von Kazadi wa Mukuna folgendermaßen beschrieben:

This style of playing guitar was introduced in Zaire by West Africans from Togo,

Cameroon, Dahomey, Siera Leone and Ghana, commonly known in Zaire in the 1930s and 1940s as the *haoussa*, circa 1939 together with the high-life music (Kazadi wa Mukuna 1994: 71).

Über die Charakterisika des palm wine-Stils möchte ich Cynthia Schmidt zitieren:

Specific rhythms were associated with the early two-finger picking palm wine guitar style. The guitarist would pick the strings with thumb (bottom three strings) and index finger (top three strings) of the right hand, the style being strongly rhythmic. The right thumb plays an independent pattern on the bass strings; the right index may play simuntaneously a complimentary or contrasting pattern. Using just thumb and index fingers creates a close association between upper and lower voices which interlock This guitar music often accompanied singing and provided instrumental variations between sung passages. If a second guitar was added, it would play an ostinato part while the first guitar played in higher melodic range (Schmidt 1994: 11).

Ich habe dieses Zitat gewählt, weil es, erstens ein vollständigeres Bild liefert, und auch um die Gemeinsamkeiten zu dem Fingerstyle, auf den ich im Folgenden noch eingehen werde, aufzuzeigen.

Zu dem Genre *tango ya ba wendo* werden Antoine Kolosoy „Wendo“ (Biographie siehe unten), nach dem auch das Genre benannt wurde, die Musik von Kaseba Anatole, und die von Mwenda Mukanda Bantu (Mwenda Jean Bosco) gezählt (Kazadi wa Mukuna 1994: 63). Obwohl Bosco von Low, und anderen, zu einem Vertreter des **Katanga**-Stiles gezählt wird. Dieser wurde ausgiebig erforscht, und dafür möglicherweise andere Stile nicht so ergiebig. Zu den wichtigsten Protagonisten dieses Stiles gehören außer Mwenda Jean Bosco, Losta Abelo und Edouard Masengo, mit denen John Low auch einige Zeit verbracht hat, um ihre Techniken zu lernen und woraus auch sein *Shaba-Diary* entstanden ist, eines der wichtigsten Werke, das sich mit diesem Stil befasst (1982a).

Der Katanga-Stil:

- Wird so genannt, weil er in der Katanga bzw. Shaba-Provinz im Kongo ge- oder erfunden wurde.
- Er datiert auf die 1940iger und 50iger Jahre (Low 1982a).
- Dieser wird mit Daumen und Zeigefinger gespielt, oft mit (selbstgemachtem) Kapodaster auf dem 3, 4 oder 5 Bund.
- Normalerweise spielt der rechte Daumen die drei Bass-Saiten, der Zeigefinger die drei hohen Saiten.

- Die Stimmung der Gitarre ist zunächst die übliche der Gitarre, dann eine, bei der das tiefe E auf F gestimmt wird, um sie beim C-Akkord oder G-Akkord am 2. Bund mit dem Daumen zu greifen zu können, und das F offen zu spielen (Kubik 1995: 21). Andere Stimmungen sind D-a-d-f#-a-c#, auch *Espagnol* oder *Hawaiienne* genannt (Low 1982a: 95); G-a-d-g-h-e'; F-a-d-g-h-e'; F-a-d-g-c-e'; (ebd., S.107).
- Es wird oft „alternating bass-Style“ benutzt, wobei der Daumen tiefere Noten auf den starken Beats spielt, und der Zeigefinger den off-beat ausschmückt (ebd., S. 19 u. 39). Tiefe und hohe Töne wechseln sich ab. Ein anderes Pattern wäre das „cross-finger pattern“, das Low bei Abelo und Bosco beobachten konnte (ebd., S. 59).
- Es werden hammer-on und pull-off Techniken verwendet (ebd. S. 115).
- Bestimmte Akkorde wie der Subdominant Akkord mit erhöhter Sext (F6) sind in häufigem Gebrauch, was den Einfluss der Kirchenmusik nahelegt (ebd. S. 106).
- Die Gitarren werden oft von timeline-patterns begleitet, die (meistens) auf einer Flasche geklopft werden.
- Es wird hauptsächlich zyklisch gespielt, in wiederkehrenden tonal-harmonischen Segmenten. Es gibt Songzyklen von 8, 12, 16, 24, 32, 36 oder 48 Elementarpulsen. Selten kommen auch Strophenformen oder zusammengesetzte Zyklen vor (Kubik 1995: 13).
- Der Gitarrist und der Sänger sind ein- und dieselbe Person und es wird solo gesungen, der Text ist vorgefertigt mit ein bisschen Platz für Variationen oder Additionen. Manchmal wird auch mit einem zweiten Sänger gesungen.

Low benennt innerhalb des Katanga Stils wieder verschiedene Stile: „semi-tribal“ (vgl. Low 1982a: 106ff.) der sich näher an traditioneller Musik bewegt als der „hybrid style“. Dann gibt es verschiedene Finger- oder Spieltechniken, die er „alternating bass style“, „regular bass and fill-in“, „rhythm bass and fill-in“ und „crossfinger style“ nennt. Von diesen sind der „regular bass and fill-in“ und „rhythm bass and fill-in“ eher afrikanisch, weil sie sich leichter für afrikanische Rhythmen und Zyklen adaptieren lassen. Der „alternating bass style“ sei eher auswärtig beeinflusst (vgl. ebd., S. 72). Andere Merkmale die Low als typisch für afrikanische Gitarrenmusik hält, sind vokale parallele Terzen, die angeblich von der kongolesischen Gitarrenmusik stammen, und das Spielen

oder Singen von parallelen Sexten, besonders im Katanga-Stil (Low 1982a: 18). Zum häufigen Gebrauch des F6 Akkordes meint Low, er wäre nicht originär aus Katanga, sondern in ganz Ost- und Zentralafrika besonders beliebt, vielleicht wegen einer Ähnlichkeit zu traditionellen Tonsystemen (ebd., S. 19 u. 106). Bezüglich des Spielens mit Daumen und Zeigefinger ist Low sich sicher, dass das Stück das Gefühl und auch den Sound verändere, wenn man es nicht so spielen würde (ebd., S. 21 u. 40). Des weiteren sei eine fallende melodische Linie typisch afrikanisch (ebd., S. 38). Um die Wichtigkeit der Wiederholung auszudrücken, möchte ich Low direkt zitieren:

Such urgency of repetition is typical of Katangan semi-tribal guitar styles. Guitar patterns, ornamentations, variations, and vocal lines are all typically short, rarely lasting longer than 2 cycles of the bottle rhythm without repetition. This comment could be applied to many of the songs by Mwenda and Abelo – a fact which brings out to what extent they are typically African (Low 1982a: 71).

Low ist der Ansicht, dass manche Stimmungen und deren Namen sowie manche Spieltechniken (alternating bass-style, evtl. sogar das Spiel mit Daumen und Zeigefinger) einen Einfluss von afroamerikanischer Musik erkennen lassen (ebd. S. 109-111). Außerdem erinnere ihn das abwechselnde Spielen von hohen und tiefen Tönen an das Spiel der Lamellophone, aber alle Musiker die er dazu befragt hat, haben keinen Einfluss traditioneller Instrumente bestätigt (ebd., S. 103). Kubik erkannte noch andere Einflüsse, nämlich die des südafrikanischen und rhodesischen *jive* und er schreibt, dass sie einen Einfluss auf einige Aspekte des Katanga Fingerstyle der 50iger haben mussten (Kubik 1995: 21). Ein kubanischer Einfluss zeigt sich an diesen Merkmalen: Rumba-Clave als timeline auf Flaschen geschlagen oder bei der Gitarre beim „rhythm bass and fill-in style“; vokale parallele Terzen; parallele Terzen und Sexten bei Gitarre (diese sind auch in der traditionellen Musik Katangas vorhanden); andere Gitarren-Schlagmuster die einen Rumba-Beat haben (Low 1982a: 108).

Mwenda Jean Bosco (1930-1991), auch Mwenda wa Bayeke, wurde 1949 das erste Mal von Hugh Tracey im jetzigen Likasi, Kongo aufgenommen (damals Jadotville, Belgisch-Kongo) (Rycroft 1961: 81). Er wurde zu einem der einflussreichsten Musiker in Ost- und Zentralafrika in den 50iger und frühen 60iger Jahren. 1952 wurde Bosco's Song *Masanga* als beste afrikanische Musik des Jahres von der African Music Society ausgezeichnet. Diese Auszeichnung war ein Beweis der wachsenden Bedeutung der Gitarre in afrikanischer Musik (Kaye 1998: 359). John Collins ist der Meinung, dass

dieser Stil bzw. *Masanga*, dem westafrikanischen „mainline style“ in G entspricht, der von den Kru verbreitet wurde (Collins 1987: 192 n.77, zit. n. Schmidt 1994: 13). *Masanga* machte Mwenda Jean Bosco berühmt und seine Musik wurde sogar von Pete Seeger, dem U.S.-amerikanischen Folksänger gespielt (Schmidt 1994:13). Bosco begann mit ungefähr 16 Jahren, Gitarre zu spielen und entwickelte seinen sehr individuellen Stil innerhalb von ein paar Jahren, dem er auch für den Rest seines Lebens treu blieb. Er wurde von Hugh Tracey auf der Straße spielend entdeckt und in seinem Hotel von Tracey aufgenommen. Acht dieser Aufnahmen wurden später auf dem südafrikanischen Label Gallotone veröffentlicht. *Masanga* war eine Lobpreisung auf sich selbst und seine königliche Herkunft (Kubik 1995: 26). Bosco wurde ein Star der Massenmedien und er wurde in den Kiswahili sprechenden Regionen von Ost- und Zentralafrika berühmt. Und auch in Großbritannien und den USA wurde er bekannt. Er spielte sogar beim Newport Folk Festival 1961. Seine Einflüsse waren vielseitig. Da waren die üblichen Techniken der Gitarre, die in Katanga in den 40iger Jahren gespielt wurden, das lokale Umfeld in dem er aufwuchs, mit den Luba und Luster- Völkern der Region, Swahili Sprechenden, und Icibemba aus Zambia. Die Traditionen dieser Völker hatten einen profunden Effekt auf die Strukturen der Gitarren-Musik die entstand, wie harmonische Kreisläufe, timeline-patterns, Konzepte von Bewegung und Sound, thematische Präferenzen etc. Andererseits war da auch noch die Musik die von den Massenmedien verbreitet wurde: europäische und lateinamerikanische Tanzmusik der Zeit (ebd.). Darüber hinaus die Kirchenmusik seines Vaters, von der er laut eigenen Angaben nicht beeinflusst wurde. Abschließend meint Kubik über die Wurzeln von Bosco's Musik:

I believe that the social and general stylistic roots of Bosco's guitar music are to be found in what regularly sounded in the Katangan semi-urban milieu of beer gardens and men's social gatherings. That Bosco's own music became extremely sophisticated, [...], is his personal achievement [...] (Kubik 1995: 27).

Wie genau Bosco so bekannt wurde ist ein Rätsel. Man kann nur vermuten, das Bosco selbst, abgesehen von seinem einzigartigen Stil und Talent, ein cleverer Geschäftsmann war und auch entsprechende Ambitionen und Zielstrebigkeit hatte um es so weit zu bringen. Low sagt, dass Bosco stets seine Gage und seine Tantiemen an dem ausgemachten Tag erhielt und ein sparsamer Typ war (1982a: 93). Jedenfalls wurde *Masanga*, wie schon erwähnt, zum Hit. Es wurde als Anfangsmusik der Nachrichten im

Zaire National Radio verwendet und auch vom Kenya Broadcasting Service in Nairobi gespielt (Schmidt 1994: 13). Ein weiterer Hit für Bosco war *Bibi Mupenzi*, 1955 veröffentlicht auf Gallotone, der in Kenia und Uganda sehr populär war (Kubik 1995: 24). Anscheinend lebte Bosco nicht nur von der Musik allein, war er doch ein Angestellter der belgischen Administration in den frühen 50iger Jahren in Likasi. In den Achtziger Jahren besaß er einige Unternehmen im Musik und Nachtclub-Geschäft seiner Heimatstadt (ebd., S. 25). In den Jahren 1952-62 hat Bosco 156 Titel für Gallotone aufgenommen (ebd., S. 28), die offenbar nur mehr sehr schwer, wenn überhaupt, erhältlich sind. Im Jahr 1959 ging Bosco für 6 Monate nach Nairobi, wo er auch für Aspro Werbung machte. Kubik erinnert sich, dass Bosco's Jingle fast täglich im Radio in Nairobi und Kampala (Uganda) zu hören war (ebd.). Seine Platten waren überall erhältlich und hatten enormen Effekt auf lokale Musiker wie z.B. John Mwale (siehe das Kapitel über Kenia), und andere Gitarristen in Kenia, Uganda und Tansania. Mitte der 1960iger Jahre wurde es ruhig um Mwenda Jean Bosco, als sich die Plattenlabels in Kinshasa, Brazzaville und Nairobi dazu entschlossen, nur mehr Musik von elektrisch verstärkten Gitarren-Tanz-Bands zu veröffentlichen (ebd., S. 19). Man suchte und fand ihn 1974 wieder (siehe dazu Kubik 1995: 19), und 1979 besuchte ihn John Low, um bei ihm Unterricht zu nehmen. 1982 machte Bosco eine Tour durch Europa und verstarb 1991 bei einem Autounfall.

1.2. Die elektrische Gitarre im Kongo

Vorweg möchte ich erwähnen, dass es sich bei der Musik, die elektrische Gitarre präsentiert, um urbane Musik handelt. Sie hat sich vor allem in den Städten Kinshasa und Brazzaville entwickelt - im Gegensatz zu z.B. der Shaba-Region, die provinziell ist und daher ihre eigene Musik hat, die zum größten Teil unabhängig vom Einfluss der Stadt entstanden ist. Bei dieser urbanen Musik handelt es sich zum Großteil um Rumba, oder verwandte Musik. Jedenfalls ist die Gitarre das wichtigste Element der Musik, wie Kazadi wa Mukuna schon schrieb: „Die Gitarre wurde zur treibenden Kraft in der Bildung eines nationalen urbanen Stiles“ (1994: 62).

1.2.1. Die Anfänge ca. 1945-55

Der erste der im Kongo eine elektrische Gitarre in einem Studio spielte, war Wendo im

Ngoma Studio in Kinshasa 1949 (Stapleton / May 1987: 144). Dem Belgier Bill Alexandre, der für das Label CEFA arbeitete, wird angerechnet, die ersten elektrischen Gitarren in den Kongo gebracht zu haben, und außerdem das Einführen des finger-picking-style (Ewens 2006: 76).

Gleichzeitig mit der Troubadour-Periode entstand das orchestrale Konzept, das durch die lateinamerikanischen Bands inspiriert wurde, die in den 40igern und 50igern durch das Land reisten, und die kongolesischen Musiker mit ihrer Bühnenarbeit beeindruckten, die ihnen nacheiferten. Griechische Einwanderer, die sich im Kongo niederließen, eröffneten Tonstudios bzw. Labels¹, da sie das wirtschaftliche Potenzial der lokalen Musik erkannten (Impey 1998: 424). Sie förderten dieses Konzept, indem sie Instrumente bereitstellten und europäische Lehrer einstellten, die die Musiker unterrichteten. Systematisch wurden europäische populäre Lieder imitiert und Gitarre, Saxophon, Klarinette und Trompete waren wichtige Instrumente im Line-up der ersten Ensembles, das von den lateinamerikanischen Gruppen übernommen wurde. In der Kombination von Lead-Gitarre, Rhythmus-Gitarre und Kontrabass, lieferte die Rhythmus-Gitarre den harmonischen Rahmen, oft im palm wine Stil, während der Bass die entsprechende Bass-Linie der Progressionen spielte, und zwar im Clave-Rhythmus. Darüber kam noch die Lead-Gitarre mit melodischem Zwischenspiel und ornamentalen Improvisationen (Kazadi wa Mukuna 1994: 64). Dazu kamen noch ein Quartett oder Quintett aus Sängern, Congas, Saxophon, Klarinette, und Trompete, was die charakteristische Instrumentation für Bands dieser Generation ausmachte (ebd.). Diese Periode wird von Impey die *belle époque* des Rumba genannt (1998: 424). Eine der wichtigsten Bands dieser Zeit war African Jazz, gegründet 1953, und geleitet von Joseph „Le Grand Kalle“ Kabasele. In African Jazz spielten auch Dr. Nico und Tabu Ley, die später zu eigenständigen Stars wurden. Die Musiker dieser ersten Generation profitierten nicht nur von griechischen Studiobesitzern, sondern waren auch ausschlaggebend für die Weiterführung dieser Instrumentation in die nächste Phase, von den späten 50igern in die späten 60iger. Der Musikalische Stil dieser Bands war das Interpretieren und Imitieren lateinamerikanischer Tänze wie *cha-cha-cha*, *rumba*, *merengue* usw., jedoch ging man dazu über, sich auf *maringa* zu konzentrieren, eine interethnische Form von Musik und Tanz vor dem Rumba in Kinshasa (ebd., S. 67).

1 Ngoma, Loningisa, Opika

Über *maringa*² schreibt Schmidt:

[...] *maringa* music, popularized in Sierra Leone by guitarist Ebenezer Calendar, [...], employed primarily strumming technique. *Maringa* music was generally sung in Krio and incorporated West Indian rhythms, predominantly from calypso (Schmidt 1994: 12).

Maringa und die dazugehörigen traditionellen Rhythmen und Tänze konnten leicht mit der neuen Instrumentation interpretiert und adaptiert werden. Mit diesem Wandel bekam die Gitarre neue Aufgaben, nämlich die geborgten traditionellen Tänze rhythmisch und melodisch zu begleiten (Kazadi wa Mukuna 1994: 67). Stapleton und May nennen zwei rhythmische Schulen, die eine mehr westlich beeinflusst, die andere eher ursprünglich, die den zukünftigen Sound und die Form der Musik des Kongos definieren sollten. Diese Schulen sind jeweils durch African Jazz, später Afrisa International, und O.K. Jazz vertreten (Stapleton / May 1987: 136).

1.2.2. Der Rumba-Einfluss

In den späten 1920er und frühen 1930er Jahren hat HMV eine Serie von kubanischer Tanzmusik auf 78rpm veröffentlicht, die danach in Afrika zirkulierte. Diese Musik wurde wahrscheinlich in den 30er und 40er Jahren in den Städten Afrikas über Radio gehört (Kaye 1998: 361). Nach dem Krieg veröffentlichte EMI die sogenannten GV's, 78rpm mit europäischer und lateinamerikanischer Musik, die enorme Beliebtheit errangen (vgl. Stapleton / May 1987: 20ff.). In den 40ern und 50ern dürfte es laut Kazadi wa Mukuna zu Kontakt zwischen lateinamerikanischen Bands auf Tour und Musikern aus dem Kongo gekommen sein (1994: 63). Man kann schlussfolgern, dass die lateinamerikanische Musik sich auf drei Arten verbreitete: Via Aufnahmen, übers Radio und über Konzerte. Über Radio wurden amerikanische Musik und kongolesische urbane Musik von dem Sender Radio Congo Belge pour les Indigènes (RCBI) gesendet. Radio Congolia, der Vorgänger von RCBI, sendete Übertragungen von populären Bands in Kinshasa live aus dem Studio (Kazadi wa Mukuna 1998: 385). Die Platten wurden zu Quellen von musikalischem Material, das die lokalen Gruppen lernten und in den zahlreichen Bars aufführten. Die Verbreitung der Studios und die Zunahme an gesendeter Musik aus Lateinamerika und USA verstärkte die Popularität zusätzlich (ebd.). In den Studios wurden den angehenden Musikern

2 *Maringa* war vor dem Bekanntwerden des Rumba beliebt und wurde zu einer akustischen Band, bestehend aus *likembe*, Flasche und *patenge*, getanzt (vgl. Stapleton / May 1987: 135).

Instrumente, vorwiegend europäische und lateinamerikanische, und Unterricht zur Verfügung gestellt. Die Gruppen, die den griechischen Studios entstammten, kopierten die Musik regelrecht und manche wurden mit ihren Gastspielen in Bars bekannt, wie O.K. Jazz und African Jazz. Über die Faszination der lateinamerikanischen Musik in Afrika sagt Kubik:

...the African roots of the Latin American rumba were so clear that a sensation of shock – on recognising something familiar in a new garment – was bound to occur, and this was finally to have creative results in Central and East Africa (Kubik 1981: 93).

Schnell machten sich Bands die lateinamerikanischen Stile zu eigen und „re-afrikanisierten“ sie wieder (ebd.). Laut Impey waren es vor allem der dominikanische *merengue* und die kubanischen *salsa* und *son*, die sich in lokalen Stilen in der Folge bemerkbar machten (Impey 1998: 424). Was das Gitarrenspiel angeht, hat sich durch den lateinamerikanischen Einfluss etwas sehr wichtiges getan, nämlich das Adaptieren des Pianoparts des *son montuno* auf die Gitarre, in einer neuen Spielweise die ähnlich der *likembe* ist (Ewens 2006: 76). Diese neue Adaption hat möglicherweise den Grundstein für die weitere Zukunft der Spieltechnik auf der Gitarre gelegt. Der Hype um die lateinamerikanische Musik hielt bis ca. 1965 an, danach widmete man sich mehr traditionellen Rhythmen und machte *musique Zaïroise moderne* wie Kazadi wa Mukuna sie nennt (1998: 386). Er schreibt in seinem Artikel über den Einfluss Lateinamerikas auf Afrika, dass das, was im Kongo passierte, keine Adaption oder Assimilation von kubanischen Tanzformen, sondern eine Reinterpretation des Namens gewesen sei (ebd.). Man hätte wieder den *maringa* aufgegriffen, mit den dazugehörigen Bewegungen vergleichbar zum kubanischen Rumba, aber aus vermarktungstechnischen Gründen hätten die Studios den Namen Rumba beibehalten (ebd.). Im wesentlichen ist Rumba die wichtigste über die Massenmedien vermarktete Musik Afrikas, darauf ausgerichtet, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, über Barrieren der Sprache, Klasse, Geschlecht und Alter hinausgehend (Ewens 1991: 126, zit. n. Impay 1998: 423). Musiker aus Lateinamerika, die sehr populär waren und die großen Einfluss ausgeübt haben sollen sind u. a. Johnny Pacheco und Ray Barreto.

1.2.3. Die 2. Generation 1956-1974

Bis Anfang der 1960iger Jahre war die akustische Gitarre immer noch die vorherrschende. Zwischen 1956 und 1960 wurde die afrikanische Popmusik zunehmend

von der elektrischen Gitarre dominiert und holte an Popularität in den Medien, bei Plattenverkäufen und bei der Jugend auf (Manuel 1988: 98, zit. n. Kaye 1998: 360). In dieser Zeitspanne waren beide Gitarrenarten gleich populär. Erst ab ca. 1964 war der Austausch vollendet und man hörte, zumindest in den Medien, fast nur mehr die elektrische Gitarre. Das hieß aber nicht, dass die akustischen Gitarristen verschwanden. Sie waren immer noch geschätzte Künstler und hatten auch gelegentlich Auftritte im Fernsehen. Mwenda Jean Bosco wurde der offizielle Titel „Père de la Musique Moderne Zaïreoise“ verliehen und er war der Patron einer jungen elektrischen Tanz-Band namens Supershaba (Kubik 2009: 13). Er nahm später auch mit Papa Wemba auf (Stapleton / May 1987: 143). Wendo wird als eine lebende Legende angesehen, er war der Urvater der urbanen Musik Zaires, gefolgt von Joseph Kabasele.

In den 1960iger Jahren war der Kinshasa Sound die nationale Musik des Kongo (Stapleton / May 1987: 144). Die wichtigsten Bands dieser Phase waren Afrisa International Band von Tabu Ley „Rochereau“, O.K. Jazz von Luambo Mikiadi „Franco“, und African Fiesta Sukisa Band von Kasanda wa Mikalayi „Dr. Nico“. Besonders wurde Franco verehrt, nicht nur für sein herausragendes Gitarrenspiel, sondern auch für seine Kompositionen und Texte, er wird als „Godfather of African Music“ bezeichnet (Impey 1998: 424). Die neuen Bands entwickelten, bzw. adaptierten die bald omnipräsente Rumba. In der Folge entstanden mehrere Rumba-Varianten im Kongo, wie *kara-kara* (1960-62), *soukous* (1966-68), *kwasakwasa* usw., weil jede Band ihren eigenen Tanz entwickeln wollte. Die Texte wurden auf Lingala, die *lingua franca* von Westkongo, und manchmal auf spanisch oder französisch gesungen. Der Einsatz der Gitarre wird von Kaye so beschrieben:

In this music, the rythm guitar strums chords, while the lead guitar plays melodic lines, sometimes in parallel thirds, in single lines accompanying melodies played on the trumpet or clarinet at the third, and sometimes in counterpoint to the vocal and wind parts. The lead guitar often plays in a high register of the guitar, past the twelfth fret of the first two (highest) strings. The sound of the guitar is „open“, with a touch of reverberation, for a ringing, bell-like quality (Kaye 1998: 361).

Kaye beschreibt wie ein Lied von O.K. Jazz aus der Zeit Ende der 50iger, *Ejoni Banganga*, in harmonischen sowie melodischen Elementen einem Lied aus Kenia, *Pini Ochama* von Luo Musikern aus dem Jahr 1950, fast identisch ist. Dies zeige den schon frühen interkulturellen Austausch musikalischer Regionen (ebd., S. 362). Dieser Austausch fand in gewisser Weise auch international statt, da die Gitarre durch den

Rock'n'Roll weltweit populär war und sich immer mehr verbreitete. Die Gitarre wurde zum wichtigsten Instrument, nicht nur in Afrika. In Afrika war die Gitarre Mitte der 60iger Jahre zum einheimischen Instrument geworden (ebd.).

Im Laufe der 60iger Jahre entwickelte der Bruder von Dr. Nico, Dechaud, eine neue Art von Solo, „mi-compose“. Hier wurden fließende Melodielinien und ein eigenartiger Klang erzeugt, indem man die Saiten austauschte. Die dünne E-Saite wurde mit der dicken A oder D-Saite getauscht um einen neuen Effekt zu schaffen. Dieser Stil wurde das Markenzeichen von Michelino, dem Gitarristen von African Fiesta und hat in den siebzigern Bands wie Bella Bella geprägt (ebd.). Die beiden einflussreichsten und bekanntesten Gitarristen waren Franco und Dr. Nico. Dr. Nico war der Leiter und Lead-Gitarrist von einigen Gruppen, nach seiner Zeit bei African Jazz.

Während in anderen Ländern Afrikas die Popmusik des Westens und auch des Kongos imitiert wurde, blieb im Kongo die eigene Musik populär und im Großen und Ganzen unabhängig von äußeren Einflüssen. Später, in den 1970iger Jahren, sollte das noch mehr der Fall sein, da Zaire von Mobutu „geschlossen“ war, also keine Musik mehr von außerhalb in den Medien gespielt wurde, und das für ca. 10 Jahre.

Im Zeitraum 1965-1975 hatte die politische Situation einen direkten Einfluss auf die urbane Musik. In dieser Periode einer kulturellen Revolution war sie durch den Staat begünstigt und gefördert und hatte dadurch einen besonderen Status. Sie wurde zum Vehikel der Verbreitung politischer Slogans und Philosophien der Politiker bzw. des Präsidenten Mobutu. Musik war der Stützpfeiler der kulturellen Revolution. Viele Bands schrieben Lobpreisungen auf den neuen Präsidenten, der die Rückbesinnung auf die einheimische, oder traditionelle, Kultur förderte. Der Mangel an Möglichkeiten für Bildung und Beschäftigung verschuldet durch die Regierung, begünstigte die Musikszene, da viele Jugendliche Instrumente lernten, um ihr Auskommen als Musiker zu suchen. Musik war ihr Weg in die Zukunft. So griffen viele von ihnen zur Gitarre oder Bassgitarre, ließen sich von ihren Älteren das Spielen lernen und entwickelten in der Folge einen **Stil ohne lateinamerikanischen Einfluss** (Kazadi wa Mukuna 1994: 67-68). Dieser Stil war auch eine Antwort auf die neue traditionalistische Philosophie.

Unlike the musicians of the first generation of ensembles who initiated their career under studio conditions, those of the younger generation started as street musicians, most of whom unable to purchase an instrument resorted to practicing on home-made guitars and drums. The style born from these conditions was characterized by the supremacy of the

rhythm over the melody (Kazadi wa Mukuna 1994: 68).

Eine der berühmtesten und einflussreichsten Bands der zweiten Generation, die ohne lateinamerikanische Einflüsse auskam, war Zaiko Langa-Langa. Aus ihr gingen wieder andere beliebte Bands, sowie Stars wie Papa Wemba hervor. Der neue Stil hatte keine Blasinstrumente mehr; rhythmische patterns basierend auf der traditionellen Musik der jeweiligen Ethnie der Komponisten, und einen längeren *sebene*-Teil. Mit *sebene* bezeichnet man den Instrumentalteil eines (Rumba-)Stückes, bei dem das Zusammenspiel der Gruppe besonders wichtig ist, um einen Groove zu erzeugen, und auch den Teil, der Improvisationen beinhaltet. Mit der Verlängerung des *sebene*-Teils wurde der Gesangsteil gekürzt, und somit auch die Inhalte. Der Tanzrhythmus rückt somit in den Vordergrund. Die Rolle der Gitarre vergrößerte sich ebenfalls vom harmonischen Begleiten zu einem mehr rhythmischen Spiel in Interaktion mit der Percussion, besonders im *sebene*-Teil (Kazadi wa Mukuna 1994: 68). Diese neue Art des Rumba wurde *soukous* genannt. Obwohl es *soukous* schon vorher gab, und der *sebene* Teil auch von Franco schon für ausgiebige Solos und Repetitionen verwendet wurde, haben Zaiko Langa Langa *soukous* anscheinend erst richtig populär gemacht, da Kazadi wa Mukuna *soukous* ihnen zuzuschreiben scheint. Sie haben einheimische Sounds mit der Sprache der Popmusik ausgedrückt und so auch traditionelle Musik urbanisiert. Kaye zitiert Banning Eyre, der *soukous* - aus Gitarrensicht - so beschreibt:

Soukous [...], ideally has three guitar parts (solo, mi-solo, accompaniment or rhythm) and bass guitar. The solo guitarist plays a repeated figure in a high register, usually above the twelfth fret. In the densely textured *seben* section of the song, the mi-solo plays a contrastive rhythmic and melodic pattern. The rhythm guitarist plays "an arpeggio figure or a steady bass line set off by a series of double stops on the middle strings". Varying the use of plectra and finger picking achieves contrasting timbres (Eyre 1988: 82, zit.n. Kaye 1998: 365).

Soukous , oder *musique Zaïroise moderne* – so genannt von Kazadi wa Mukuna (1999) - wurde die neue nationale Musik Zaires, ohne äußere Einflüsse, sondern mit traditionellem Einschlag, der auch die Musik der nächsten Zeit dominieren sollte. Die rhythmische Interaktion der Gitarren hatte ihr Vorbild in der traditionellen Musik. Man legte die traditionellen Rhythmen auf die Gitarren um und schuf eine rhythmisch dichte Tanzmusik. Man bevorzugte originäre Musik mit Texten welche die lokale Realität widerspiegeln, keine Nachahmungen mehr. Es wurden sogar einige traditionelle Tänze und Lieder im *soukous* Rhythmus aufgenommen, aufgrund der Ähnlichkeit von *soukous*

und mancher Tänze (Kazadi wa Mukuna 1971: 26). Die Virtuosität der Gitarristen wurde gegen Ende der 70iger daran gemessen, wie gut man diesen Stil handhaben konnte. Dies führte dazu, dass die besten Lead-Gitarristen ihre eigenen Feinheiten im Rahmen dieses Stils hinzufügten, und im Laufe der Zeit gab es so viele Variationen wie es Lead-Gitarristen gab (Kazadi wa Mukuna 1999 : 74).

Die zunehmende Anzahl an Musikern in Kinshasa erhöhte die Konkurrenz und man war im Wettkampf um die wenigen freien Stellen in den existierenden Gruppen. Viele gingen in die Nachbarländer um zu spielen. Besonders Nairobi zog schon seit einiger Zeit Musiker an, für die dort Nachfrage in Clubs und Studios bestand. Auch Kampala in Uganda war ein Hotspot für Musiker aus dem Kongo. Dort waren zwar keine nennenswerten Studios, aber Klubs mit Bands. Manche Ensembleleiter im Kongo profitierten von den vielen neuen Talenten, indem sie ihre Gruppen erweiterten. Das bedeutete eine weitere neue Rolle für die Gitarre in einer Band und zwar wurde eine „mi-solo“ oder auch „mediane“ kreiert, die zwischen der Lead und der Rhythmusgitarre spielt. African Jazz soll die erste Band mit der mi-solo Gitarre gewesen sein. Franco hatte in seiner Band O.K. Jazz drei Leadgitarren mit denen er ein hin- und herfließen von Noten ermöglichte, sonst mit den alten *likembe* Spielern assoziiert (Stapleton / May 1987: 137). Zeitweise gab es zwei Bands, O.K. Jazz A und B. Eine war im Land unterwegs auf Tour, und die andere spielte in der Heimstätte in Kinshasa.

In den 1970iger Jahren kam es zu einer nationalen Wirtschaftskrise, die auch die Plattenindustrie und Studio-Hauptstadt Kinshasa mit sich riss.

Of the extra-musical activities, i.e., political, economic, and social, which have effected the trend of urban music in Zaire in the past decades, none has the ramifications of the demise of the recording industry in Kinshasa (Kazadi wa Mukuna 1994: 69)

Das hatte zur Folge, dass viele Musiker in den 1980igern nach Europa gingen, und Gruppen sich auflösten. Viele Musiker gingen nach Paris, Brüssel und London. Inzwischen gab es für die alten, etablierten Bands wie O.K. Jazz und Afrisa International mächtige Konkurrenz von Zaiko Langa Langa und ihren Ablegern, und neuen Bands wie Grand Maquisards und Negro Success, die die besten Musiker ihrer Generation vereinten und bei ihren Konzerten mehr Leute als O.K. Jazz und Afrisa International anzogen. O.K. Jazz spielte 1978 praktisch vor leerem Haus, deswegen fing Franco an, pornografische Songs zu komponieren und aufzuführen, was ihm wieder die

Aufmerksamkeit der Fans, als auch die der Justiz einbrachte (Kazadi wa Mukuna 1999: 76). Gegen das Problem mit der Konkurrenz sprach er sich mit seinem Rivalen Tabu Ley zusammen, und sie trennten die neuen Bands, indem sie ihre besten Musiker und Vokalistinnen abwarben. Das Repertoire dieser wirtschaftlich schwierigen Zeiten - man darf nicht vergessen, dass Zaire in einem Regime von Mobutu war, das die Situation des Landes immer mehr verschlimmerte - teilt Kazadi wa Mukuna in 3 Kategorien: 1. Texte mit religiösen Botschaften und der Bitte um Vergebung der Sünden, Erlösung usw. Dieser Trend begann ca. Anfang der siebziger Jahre. 2. Texte mit versteckten Botschaften, die auf den Schmerz und die Not der Bevölkerung hinwiesen. 3. Lieder die direkt das Elend thematisierten.

Die Verzweiflung der Bevölkerung und die Hoffnung wurden von den Musikern in ihren Texten verarbeitet, ohne direkte Kritik zu üben, aber man wollte den Zuhörern nahelegen, ihre Energie auf positive, Trost bringende Dinge wie das Gebet zu lenken (vgl. Kazadi wa Mukuna 1999: 80ff.). Viele lehrreiche Lieder für die Bevölkerung stellten für die Autoritäten Kritik dar und es wurden deswegen auch Musiker verfolgt und ermordet (ebd.). Andererseits gab es auch einige Regime-freundliche Musiker, die sich prostituierten (ebd.).

1.2.4. Die 3. Generation in den achtziger Jahren und neunziger Jahren

Aufgrund der desaströsen Bedingungen in Zaire verließen viele Musiker das Land. Im Westen hatte man Interesse an der afrikanischen Musik und den Gitarrenstilen und es gab einen Markt dafür. In den Städten Paris, Brüssel und London konzentrierten sich in den 1980ern viele freischaffende Musiker, die für Sessions und Konzerte gebucht wurden, während manche Bandleiter zu Stars wurden. Sie wurden als einzelne Künstler berühmt, z.B. Mose Sesengo Kunsongi „Fan Fan“, die von zusammengestellten Ensembles im Studio oder auf Tour begleitet wurden. Während dieser Periode waren Lead-Gitarristen immer gefragt, so z.B. Bamundele Ifuli „Rigo Star“, der auf Alben von allen berühmten Sängern Zaires in Europa zu hören ist, und ebenfalls als Arrangeur arbeitete. Paris wurde das neue Zentrum für Musik aus Zaire (Mandelson 1985: 10, zit. n. Kaye 1998: 365). Auf der Suche nach besseren Aufnahmebedingungen und Studios fanden viele auch bessere Lebensbedingungen als in Zaire, wo das Leben zunehmend schwerer wurde. Das bedeutete für viele auch, dass sie nicht mehr nur als Musiker leben

konnten, sondern Jobs annehmen mussten um ihre musikalische Karriere zu unterstützen und um überleben zu können (Kazadi wa Mukuna 1999: 84). Die Stars verkleinerten ihre Gruppen, um im Studio und auf Tour Kosten zu sparen - die Blasinstrumente und die „mediane-Gitarre“ wurden gestrichen - und so wurde die Musik wieder simpler und verlor an Diversität. Der Ortswechsel brachte auch einen Wechsel an Kontext und somit auch einen Wechsel an Inhalten. Die Musik, die in Europa aufgenommen wurde, spiegelte diese Veränderung wider, speziell, da das Zielpublikum vorwiegend europäisch war (Kazadi wa Mukuna 1994: 70). Die Stars der neuen Generation waren z.B. Kanda Bongo Man, Pepe Kalle, Sam Mangwana. Aber auch Franco und Tabu Ley veröffentlichten internationale Alben. Die Bewegung nach Europa erreichte ihren Zenit Ende der 80iger Jahre. Als Franco 1989 starb, stieg die Zahl an Musikern in Paris und Brüssel signifikant an (Kazadi wa Mukuna 1999: 85). In Zaire war die Situation (1984-94) immer noch von starker Konkurrenz geprägt, besonders nach der (vorübergehenden) Auflösung von Zaiko Langa Langa, und die Bands versuchten sich mit dem Erfinden von neuen Tänzen gegenseitig zu übertreffen. Als Ergebnis davon gab es eine Menge neuer Tänze in relativ kurzer Zeitperiode. Von den Gitarristen wurde Kreativität gefordert:

„They are compelled to capture the rhythmic relationship of the ethnic music on their instruments to accompany the new dances, which are often ethnically inspired...[.] In this competitive arena of the urban music in Zaire, guitar players who are not innovative in their artistry, do not have a place“ (Kazadi wa Mukuna 1994: 70,71).

In den achtziger Jahren gab es zwei bemerkenswerte Wandlungen. Zum ersten, der Aufstieg der Frauen im Rumba, und zum zweiten ein Revival der akustischen Gitarre. Die erste Frau die ihre eigene Band anführte war Abeti Masikini in den 1970igern. Ihre Tänzerin Mbilia Bel wurde von Tabu Ley abgeworben und sie ergaben das erste gemischte (zairische) Duo in Afrika. In den neunziger Jahren trennte sie sich von Tabu Ley und wurde der erste weibliche Star in Zaire. M'Pongo Love war auch eine sehr populäre Sängerin in Zaire bis zu ihrem frühen Tod 1990, sie lebte seit den 80igern in Paris.

Die akustische Gitarre erfuhr ein Revival in den 1980iger Jahren, hervorgerufen durch das Folk-begeisterte westliche Publikum. 1982 war Mwenda Jean Bosco allein auf Tour in Europa und nahm ein neues Album in Südafrika auf. Mose Fan Fan nahm ein Album in Großbritannien auf, *Congo Acoustic*. Später nahm auch Sam Mangwana ein

akustisches Album auf. 1999 und 2002 kam Antoine Wendo Kolosoy mit zwei international veröffentlichten Alben wieder zurück an die Öffentlichkeit.

In den 80iger Jahren starben viele der kulturellen Helden wie Franco, Kabasele, Dr. Nico usw. Im Laufe der Neunziger gab es ein paar Festivals in Kinshasa, aber die Musikszene wurde ruhiger, die politische Situation immer instabiler und schließlich sperrten viele Klubs zu. Gegenwärtige Trends sind religiöse Musik, Fusion, Rap, und *soukous* ist immer noch populär aber nicht so qualitativ.

1.3. Wichtige Gitarristen:

Franco: Franco Luambo Makiadi wurde 1939 in einem Dorf in der Nähe von Kinshasa geboren. 1950 schloss er sich einer akustischen Gruppe als Gitarrist an. Das Label Loningisa nahm die Gruppe unter ihre Patronage und 1953 wurde die erste Single veröffentlicht. Mit 15 war er als das Wunderkind bekannt und ein Mitglied der Loningisa Haus-Band. 1956 war Franco ein Gründungsmitglied von O.K. Jazz. Anfangs spielte man auch ein bisschen Jazz für die Europäer in Kinshasa, aber dann widmete man sich der lateinamerikanischen Musik. Zuerst Bolero, Cha Cha und Merengue, danach Rumba, was besser war, weil bei Rumba mehr Leute tanzten (Stapleton / May 1987: 163). Während African Jazz mit Tabu Ley neue Tänze und Stile entwickelte, blieb Franco bei Rumba. Rumba war die Wurzel aller Musik, die folgen sollte. Franco wurde zur kulturellen Figur mit seinen Straßenweisheiten und bodenständigen Texten und definierte einen neuen Stil, der sich Zaire widmete. Er begann Folklore in seiner Musik zu verarbeiten. Die zwei Stämme blieben jedoch getrennt: „The rumba is rumba, folklore is folklore“ (ebd.). Franco ging mit der Zeit und veränderte seinen Sound. Die Rumba wurde langsamer, der Bass wurde prominenter, die Bass Drum ist prägnant und präsent inmitten der rustikalen Rhythmusgitarren. Als Sänger griff er alltägliche Themen auf und sprach so Menschen aller Klassen und Schichten an, er war die Stimme des kleinen Mannes. Ein Umstand, der ihn so immens populär machte. Er war die unangefochtene Autorität in seiner Band, alles folgte ihm und das ergab ein sehr dichtes Zusammenspiel. Der Sound war wichtiger als die Melodie (ebd.).

Als Gitarrist war er ein Individualist, der viele nach ihm beeinflusste. Franco bevorzugte einen volleren Sound, und so zupfte er die Melodie auf zwei Saiten, und blieb oft auf einem Akkord während die Band um ihn herum „chop and change“ (ebd., S. 138). Sein

Fingerstyle bringt ihn in Technik und Sound näher an die *likembe* Spieler als an andere Gitarrenspieler der 1960iger. Einer seiner großen Einflüsse sei ein belgischer Gitarrist namens Bill Alexandre gewesen, der Django Reinhardt von Kinshasa. Er führte Solo-Gitarre in Kinshasa ein, so Franco (ebd.). Diesen Einfluss bestätigt auch Ewens (1986: 13, zit. n. Kaye 1998: 361).

Franco soll im Laufe seiner Karriere an die 150 Alben veröffentlicht haben. Seine Lieder handelten oft von den Problemen zwischen Mann und Frau, aktuellen Ereignissen, Themen der Straße und politische Themen, oder auch ganz trivialen Themen wie Fußball, Autos etc. Seine Songs waren Vehikel für seine Beobachtungen und Kritiken, und hatten ebenfalls öfters lehrreichen Charakter (Ewens 2006: 78). So veröffentlichte er ein Album über AIDS im Jahr 1987.

Franco unterstütze Mobutu bei seinem *authenticité* Programm 1973 und wurde dafür auch von dem Regime begünstigt. Andererseits wurde er dafür nicht vom Volk verabscheut oder gilt deswegen als kontrovers. Vielleicht weil er auch offen, bzw. verschleiert, über Missstände sang und dem Volk aus der Seele sprach. Franco dürfte mehr Freiheiten gehabt haben als andere: „I have my freedom. I can sing about things that people think, but don't like to say out loud“ (Stapleton / May 1987: 164). Des öfteren sang Franco über seine Mitstreiter im Musikgeschäft und griff sie in seinen Songs an. Als er 1989 starb, gab es in Zaire 4 Tage Staatstrauer. Ewens beschreibt warum Franco nicht nur als Musiker sondern als Persönlichkeit so wichtig war:

More than any other African musician, Franco transcended the boundaries of language, class, nationality and tribal affiliation (Ewens 2006: 78).

Dr. Nico: Nicolas Kasanda wa Mikalayi, genannt Dr. Nico, war ebenfalls ein einflussreicher elektrischer Gitarrenspieler in den 1960iger Jahren mit großer Gefolgschaft. Er war als „Gott der Gitarre“ bekannt (Stapleton / May 1987: 161). Auch sein Bruder Dichaud war ein renommierter Gitarrist. Dr. Nico stammte aus der alten Schule von African Jazz, zu der er in den 50iger Jahren stieß. Er spielte in dem berühmten Stück *Independence Cha Cha* von 1960, das die Unabhängigkeit von Belgien feierte, ein Solo, das von Stapleton und May als „göttlich“ bezeichnet wurde (ebd., S. 136). Dr. Nico verließ später African Jazz mit Tabu Ley, der dort sang, und sie

gründeten zusammen die Band Orchestre African Fiesta. Bei ihrer Zusammenarbeit kam eine etwas experimentellere Musik heraus, mit größerer Diversität und darüber hinaus Anspielungen von westlicher Soul Musik und Country. Diese Formation konnte schnell ein urbanes Publikum für sich gewinnen, aber die Band teilte sich nach 2 Jahren auf und Tabu Ley formte African Fiesta International während Dr. Nico African Fiesta Sukisa gründete.

Auf einem Photo ist er mit einer Gitarre mit 3 Pickups und Tremoloarm zu sehen (vgl. Schmidt 1994: 5). Seine Solos in den Stücken mit Africa Fiesta von Mitte der 60iger Jahre kombinieren oft konträre Klänge, er verwendet verschiedene Pick-up Einstellungen, Echo, Sustain, abgedämpfte Töne und „Hawaiian-guitar glissandos“ (Kaye 1998: 363). Den hawaiian style hatte er von seinem Mentor, dem Slide Gitarristen Jhonny. Außerdem hat er einen „sweet single note-style“ entwickelt (Stapleton / May 1987: 161). Er hat die Techniken und den Klang der E-Gitarre in der populären Musik Afrikas weiterentwickelt und in der Folge des Kongo-eigenen *soukous*. Mitte der 1960iger erfand er den *kiri kiri* Tanz.

In den 70iger Jahren stagnierte seine Karriere, als sein Label bankrott ging. Von schlechter Gesundheit, startete er 1983 Aufnahmen in Lome und spielte live mit dem Sänger Abeti. Er nahm noch vier Alben auf bevor er 1985 durch eine Krankheit starb (ebd., S.162).

Antoine „Wendo“ Kolosoy: Wendo, geboren 1925, ist eine Art Legende im Kongo, er hat die Musik der Stadt aus der Taufe gehoben. Er gilt als der erste Kongolese, der eine Aufnahme auf Schallplatte machte, 1948 für Ngoma (ebd., S. 141). Kurz nach dem Tod seiner Mutter, die Sängerin war, erschien sie ihm im Traum und sagte ihm er solle in ihre Fußstapfen treten und auch Sänger werden. Am nächsten Morgen fand er eine Gitarre im Haus vor und lernte zu spielen. Sein erster Song *Mbeya* war zu einem Rumba-Gitarren-Vamp (ebd., S. 142). Danach ging er wieder zurück aufs Schiff, mit seiner Gitarre, die er nach der Arbeit abends spielte. Er bereiste die Wasserwege zwischen Kinshasa, Matadi und Bowende. Mit der Ausnahme von Rumba hatten sie dort keinen Kontakt mit auswärtiger Musik, da sie kein Radio, Grammophon oder sonstige westliche Technologie hatten. Den Rumba hat er von den Menschen aus Sierra Leone, die nach Kinshasa als Angestellte kamen und von welchen viele Musiker waren

und Rumba gespielt und getanzt haben. 1941 zog Wendo nach Kinshasa, das eine charakteristische Kultur hatte. Diese hatte vieles den Arbeitern aus Sierra Leone und anderen West-Afrikanern zu verdanken die sich in einem Viertel namens Citas niederließen. Die Europäer hatten ihr eigenes Viertel, aus dem die Afrikaner ausgeschlossen waren. In den afrikanischen Vierteln hörte man *maringa* und andere Volkstänze und auch Blasmusikkapellen. Sie waren die ersten Bands der Stadt. Als die Gitarre kam, wollte niemand mehr die Kapellen hören. Zu dieser Zeit kam Wendo in die Stadt. In den ersten afrikanischen Bars wurden Gitarristen und Akkordeonisten engagiert. Unter ihnen Wendo, Adou Elenga, Leon Bukasa und der Akkordeonist Feruzi, dem angerechnet wird den ersten Rumba-Hype mit seiner Gruppe kreiert zu haben (ebd., S. 143). Wendo hat in den Bars als erster und einziger vor Afrikanern und Europäern gespielt. Die typische Gruppe, die in diesen Bars spielte, hatte Gitarren, Mandoline, Akkordeon, *patenge* und Shaker. Es wurde vor allem Rumba gespielt, aber auch *cha cha cha*. Die eigenen Rhythmen, so Wendo, seien nicht so gut angekommen, weil ihr Publikum aus „coastmen“ bestand, und die wollten Rumba hören (ebd.). 1950 hatte Wendo schon seine eigene Bar wo junge Musiker wie Joseph Kabasele, der Gründer von African Jazz; George Edouard, Feruzi und andere Musiker, die später den Kern von O. K. Jazz ausmachen sollten, spielten. In Brazzaville eröffnete Wendo eine Filiale, die genauso populär wurde. Wendo traf in Lubumbashi auch auf Mwenda Jean Bosco:

„He was very important there, but he played in his own language, Swahili. The rhythm was different. He played the folklore of the Shaba region, not the true rumba which came from the coastmen. My rhythm was played all over Zaire. But not Bosco's“ (Stapleton / May 1987: 144).

Der national populäre Kinshasa Sound verwendete Lingala als Sprache und den Rumba Rhythmus. Die coastmen brachten auch den Highlife nach Kinshasa, der aber schwer nachvollziehbar war und Wendo und seine Gruppe entwickelten ihn auf ihre eigene Weise. 1949 spielte Wendo das erste Mal eine elektrische Gitarre im Ngoma Studio. Die elektrische Gitarre veränderte den Kinshasa Sound über das nächste Jahrzehnt. Eine Aussage Wendos über die Entwicklung der Musik:

„Music develops according to its period. So we can't say that any of it is bad. In the old days we were singing out of love for the music. Today everyone is going after money, and that's why the rhythm is fast, fast, fast, because the young are going fast, fast, fast after money.“ (ebd.).

Enttäuscht über das Musikgeschäft und darüber, wie Politiker die Musiker für ihre Zwecke ausnutzten, zog sich Wendo 1962 komplett vom Musikmachen zurück. 1997 wurde seine Karriere wiederbelebt und er ging wieder auf Tour und machte bis zu seiner Erkrankung 2005 Musik. Er verstarb 2008 in Armut. Posthum erschien eine Dokumentation über ihn mit dem Namen „Rumba on the River“.

2. Die Gitarre und ihre Stile in Kenia

Über die Anfänge der Gitarrenmusik in Kenia gibt es einen Artikel von Paul N. Kavyu, der selbst Forschungen vor Ort betrieben hat. (Kavyu 1991)

Kavyu ist der Meinung, dass bestimmte Faktoren nötig waren, um der Entwicklung der Gitarrenmusik in Kenia den Weg zu ebnet. Er nennt diese sozialen Bedingungen:

- Die Niederlassung freigelassener Sklaven in Frere, in der Nähe von Mombasa, und Rabai, im Hinterland.
- Die Musik in Kirchen und Schulen
- Der Niedergang des *beni*-Tanzes.

Für die Ansiedlung freigelassener Sklaven gibt es keine schriftlichen Belege, jedoch wurde dieser Umstand in Interviews die Terence Ranger geführt hat, öfters erwähnt. (vgl. Ranger 1975). Anscheinend war die Gitarre in der Gegend um Rabai in den 1920ern und 1930ern stark verbreitet und wichtige Lehrer kamen aus Frere und Mombasa. Kavyu spekuliert „mit Einschränkungen [...], daß Schallplatten mit Gitarrenmusik die Entwicklung während dieser frühen Periode beeinflussten“ (Kavyu 1991:136). Jedoch waren sich die befragten Musiker einig, dass die erste erhältliche Gitarrenmusik auf Schallplatten von Jimmy Rodgers und Henry Troyan - Countrymusiker aus den USA - waren. Das muss um 1945 gewesen sein, da es laut Cooke in Ostafrika erstmals um diese Zeit Platten mit Gitarrenmusik gab (1998: 608). Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gab es ein Missionszentrum und später wurden auch Kirchen im Hinterland Kenias gebaut, wo einige der einflussreichen Musiker und späteren Gitarristen ihre musikalische Ausbildung erhielten, die sich später auch auf ihre Musik auswirkte. Der Unterricht auf der Gitarre bestand aus dem Lernen und

Nachspielen der Stücke des Lehrers. Danach wurden eigene Stücke komponiert, die aus einfachen Melodien mit Begleitakkorden bestanden, die den Kirchenliedern ähnlich waren (Kavyu 1991: 137). Manche davon waren sogar mehrstimmig, und manche Stücke wurden auch auf Schallplatte veröffentlicht. Ein Musiker der sich besonders hervortat, war Paul Mwachupa, der gleich zehn Kompositionen auf Schallplatte pressen konnte. Kuvya, der einige dieser Schallplatten gehört hat, meint, dass jedes Lied aus mehreren Strophen, und manchmal auch Refrain, bestünden. Sie seien typisch für die Gesänge der protestantischen Kirchengemeinde in Kenia (ebd.).

Der *beni*-Tanz wurde auf Paraden, Prozessionen oder nach Wettkämpfen getanzt, hatte seinen Höhepunkt der Beliebtheit anfangs der zwanziger Jahre und breitete sich auf ganz Ostafrika aus. Das folgende Zitat beschreibt die Instrumentierung einerseits, und andererseits belegt es auch die Verbreitung des Tanzes:

G. Kakoma, der bekannte Musiker, berichtet, daß in ganz Kampala, Uganda, Gruppen von Menschen, die wie Swahilis gekleidet waren, in einer wunderbaren Prozession durch die Straßen zogen und tanzten, begleitet von [...] verschiedenen Blasinstrumenten und einem Akkordeon (Kavyu 1991: 137).

Die *beni*-Musik war somit gitarrenlos, jedoch haben sich die Karrieren der Gitarrenspieler parallel entwickelt. Wieso hat sich nun der Niedergang des *beni*-Tanzes positiv auf die Gitarrenmusik ausgewirkt?

Ein Grund war ökonomischer Natur. Die Sponsoren konnten sich die Logistik und den Aufwand der Aufführungen nicht mehr leisten und so wurde aus einer kostenlosen Aufführungsform eine kommerzielle (Ranger 1975:151, zit. n. Kavyu 1991: 137). Die Tanzklubs engagierten die besten Musiker, um wettbewerbsfähig bleiben zu können und es kam zu Rivalitäten zwischen den Klubs. Ein anderer Grund war die steigende Beliebtheit von Revuetänzen und Foxtrott, zu welchen die Gitarre und das Akkordeon „besonders gut“ passten (Kavyu 1991: 138). Besonders diese Gruppen verhalfen der Gitarrenmusik zu ihrer Beliebtheit. Große Gruppen spalteten sich in kleine Bands auf, nahmen die besten (und bezahlten) Musiker auf, und wurden professionell. Dies bereicherte die Möglichkeiten und Gelegenheiten zu spielen, erleichterte die Organisation und somit die Verbreitung von kleinen Gruppen.

So wurde allmählich der *beni*-Tanz durch die neue Musik und ihre neuen Tänze ersetzt. Diese musikalischen Aktivitäten ereigneten sich jedoch nur an der Küste Kenias. Über

die Entwicklung der „neuen Form“ im Landesinneren, so Kavyu, ist nur sehr wenig bekannt (1991: 138). Man weiß, dass das Akkordeon im ganzen Land, zumindest zu jener Zeit, gern gehört wurde. Es muss sich um den Zeitraum Ende der 1930er bis Mitte der 40er handeln, da die Rhino Boys 1939 gegründet wurden. Kavyu beruft sich hier auf einen Musiker:

Anyumba Henry, ein Musiker der Universität Nairobi und Spezialist für orale Literatur, erinnert sich, daß Akkordeonspieler zunächst sehr beliebt waren. Er erzählte mir, daß die Rhino Boys Band diese Musiker stark beeinflusste und daß die neue Musik in ihrer Anfangszeit ihrem Wesen nach den Kirchenhymnen sehr ähnlich war. Auf der anderen Seite glaubt Anyumba, daß die westkenyanische Leier einen ganz eigenen Einfluß auf die Entwicklung der neuen Musik in diesem Gebiet, besonders auf das Gitarrenspiel, hatte (1991: 138).

Es ist bekannt, so Kavyu, dass in den zwanziger Jahren im Landesinneren bei der Verbreitung der neuen Musik zwei Instrumente populär waren, Kavyu nennt sie aber nicht beim Namen (ebd.). In der Küstenregion waren durchaus auch andere Instrumente im Einsatz, z.B. Saxophon, Violine, Mandoline.

Die Rhino Boys Band, gegründet von Joseph Sheila aus Rabai, hatte 4 Gitarren (inkl. Hawaii-Gitarre), Mandoline, Schlagzeug und Akkordeon. Sie hatten keinen Musiker aus West-Kenia (Kavyu 1991: 139). Es wurden in Nairobi auch Musiker aus Uganda (an der Gitarre) angeheuert, die in einer Schule in der Nähe Nairobis zusätzlichen Musikunterricht erhielten, bevor sie alle in den zweiten Weltkrieg eingezogen wurden. Es war im Kriegsdienst, wo viele Kenianer die Möglichkeit hatten, Gitarre und möglicherweise andere Instrumente zu lernen, und zwar durch den Kontakt zu europäischen und amerikanischen Musikern (Low 1982b: 18). Kubik erfuhr in einem Interview, dass die Rumba ebenfalls aus dem Kriegsdienst „importiert“ wurde und zwar von Soldaten, die mit Briten in Burma dienten (1981: 92). Erst nach dem Krieg gab es Gruppen mit Akkordeon auch aus West-Kenia, und es tauchten zunehmend mehr Gitarristen auf, gleichzeitig mit dem Erscheinen der ersten Gitarristen aus dem Kongo. Zur selben Zeit ging auch der swahilische Rundfunk auf Sendung, außerdem eröffneten auch Plattenfirmen in Nairobi, das sukzessive zum Zentrum der ostafrikanischen Musikindustrie heranwuchs. Dies bewirkte einen enormen Zuwachs an Popularität der Musik aus Nairobi und auch einen Strom von Musikern, die nach Nairobi kamen um zu spielen. „Dies war das Ende der ersten Gitarristengeneration“, so Kavyu (1991: 140). Kavyu ist der Meinung, die „neue Musik“ ist nicht von „Ethnien im Westen Kenias

verbreitet worden, die Saiteninstrumente benutzen“ (ebd.). Es sei offensichtlich, dass die neue Musik das Landesinnere erst nach dem Beginn des zweiten Weltkrieges erreichte (ebd.). Für weitere Gründe, die diese These verfestigen vgl. Kavyu 1991: 140,41.

Die neuen Gitarristen, die vielleicht im Kriegsdienst das Spiel erlernt hatten, begannen nach ihrer Rückkehr mit dem Komponieren von Songs in Swahili, die speziell an die urbane Bevölkerung gerichtet waren (Low 1982b: 18). Laut Low hat der Musiker Fundi Konde einen Status als Pionier der kenianischen Gitarrenmusik, und auch er vertiefte sein Gitarrenspiel zusätzlich während seiner Stationierung in Burma mit europäischen und afroamerikanischen Musikern. Fundi Konde war laut eigenen Angaben der erste Kenianer, der elektrische Gitarre spielte (ebd.). Er spielte in Nachtclubs in Nairobi und später in Kampala, Uganda. Zur selben Zeit ca. 1950-55, verbreitete sich die akustische, oder „dry“ Gitarre auch in ruralen Gebieten, vor allem in West-Kenia, dem Gebiet der Luo und Abaluhya Völker. Die Rhythmen waren wahrscheinlich, so Low, von urbanen Stilen beeinflusst, aber auch von lokaler Musik (ebd.). Low schließt nicht aus, dass versucht wurde, Spieltechniken der Leier nachzuahmen, konkret die Zupfmuster (Plucked rhythmic patterns) die beim Leierspiel angewendet wurden (ebd.).

2.1. Fingerstyle Gitarre in Kenya

In den frühen 1950iger und 60iger Jahren war der herausragendste Stil von kenianischer Gitarrenmusik im Fingerstyle, auf „dry“-Gitarren. Dazu wird typischerweise nur der Daumen und der Zeigefinger verwendet. Es gibt auch noch den „vamping“-Stil, bei dem Akkorde durchgeschlagen werden und der davor beliebt war, und den Plektrum-Stil der hauptsächlich auf elektrischen Gitarren (später) benutzt wird. Der **kenianische Fingerstil** wird typischerweise mit ein oder zwei Gitarren inkl. Kapodaster gespielt, wobei zusätzlich ein Rhythmus auf einer Flasche oder Klanghölzern zur Orientierung für Musiker und Tänzer geschlagen wird. Der Gesang wurde solo oder meistens zweistimmig vorgetragen. Dieser zweistimmige Gesang wurde zum Markenzeichen der kenianischen populären Musik (ebd., S. 19). Unter den Fingerstyle Gitarristen in Kenia waren großteils Angehörige des Abaluhya Volkes, die ihre eigenen Stile entwickelten, aber verschiedene lokale und fremde Einflüsse anerkennen, die ihre Musik zu einem Hybrid machten (ebd.). Diese werde ich in der Folge kurz aufzählen (ebd.):

1. George Sibanda

aus Zimbabwe war in den 1950iger Jahren in Ost- und Zentralafrika sehr berühmt. Er verwendete Fingerstyle und auch Schlagtechniken die wiederum von südafrikanischem *kwela* beeinflusst waren. Der Kenianer Ben Blastus Obulawayo hat viele seiner Songs gelernt, um dann seinen eigenen Stil daraus zu kreieren.

2. Der *nyasa* Sound

So wird von Kenianern die Musik der Gitarrenbands aus dem Malawi der 50iger Jahre bezeichnet. Sie ist auch stark von *kwela* beeinflusst und besteht hauptsächlich aus vamping-style Gitarren und Gesang. Das wurde in Kenia auch imitiert und hat ein neues Interesse an vamping und Fingerstyle geweckt.

3. Kenianische traditionelle Musik

John Low hat einige Merkmale der Luhya, Luo und Kikuyu beschrieben. Die Luo, z.B. haben einen unverkennbaren zweistimmigen Gesang; oder Luhya Gitarristen haben bestimmte Akkordabfolgen, die sie gerne benutzen, beeinflusst von der traditionellen Musik der Luhya. Die Rhythmen und das Metrum reflektieren oft lokale Einflüsse – so werden z.B. kenianische Fingerstyle Spieler von timelines auf der Flasche begleitet, die man in ganz Ost-Afrika findet, oder auch ganz spezifische timelines, die nur einem Volk zugerechnet werden.

Auch traditionelle Tanz Rhythmen werden für Gitarrenmusik ausgeborgt. Low nennt hier als Beispiel die Tänze *sukuma* und *umotibo* der Abaluhya, die gerne von Luhya Gitarristen gespielt werden.

Der **sukuti**-Gitarrenstil oder auch *kakamega*-Stil ist ein Paradebeispiel für traditionell geprägte Musik. Er erhielt seinen Namen von einer Luhya-Trommel, genauer des Volkes der Sugha und Idacho in West-Kenia, die den Ruf von Meistertrommlern haben (Low 1982b: 21). Der *sukuti*-Gitarrenstil imitiert die Rhythmen der *sukuti*-Trommeln. Der angebliche Erfinder dieses Stiles soll **George Mukabi** sein, auch ein Luhya, der diesen Stil in den frühen 1950iger Jahren entwickelt hat. Der Stil hat sich ergeben, als Mukabi versuchte den *nyasa* Sound als Fingerstyle zu spielen und dabei von *kakamega*-Rhythmen beeinflusst wurde. Dieser Stil verbreitete sich schnell unter den lokalen Ethnien wie Sugha, Idacho usw. Low nennt die berühmten Luhya

Musiker **John Mwale**, George Agade, Jim Lasco, Daudi Kabaka die von diesem Stil stark geprägt wurden und ihn auch berühmt machten (ebd.).

Jedenfalls waren die Swahili Songs von George Mukabi sehr populär in den urbanen Zentren. Eine *sukuti*-Gruppe bestand üblicherweise aus ein bis zwei Gitarren, zwei Sängern, und häufig wurden zwei Flaschen „gespielt“. Eine, die einen Rhythmus spielt und eine andere - damals Fanta Flasche, die gerippt waren, auch *maracas* genannt – die als Schrapper mit Messer oder Nagel gespielt werden. Auch Klanghölzer werden häufig benutzt. Das besondere am *sukuti* Stil, so Low, war die Auswahl an Akkorden und Harmonien, sowie die Basstöne der Gitarre, die eine bestimmte Modalität erzeugen, die aus der Luhya Musik stammen könnte (ebd.). Der Rhythmus ist schnell und lebendig und die Melodien sind hauptsächlich in der Gesangslinie zu finden, weil die Gitarre mehr Augenmerk auf Rhythmus legt. Das äußert sich in einer starken, synkopierten Bass-Linie verflochten mit einer ebenfalls synkopierten „treble-line“. Der Gitarrenrhythmus kann sich auch innerhalb des Metrums verändern, und die Flaschen und der Gesang geben des weiteren rhythmischen Reiz. So hat man ein Zeugnis, wie die rhythmische Lebendigkeit und die Geschwindigkeit der Luhya-Trommeln auf Gitarrenmusik übertragen wird (ebd.). Low ist der Auffassung, dass es sich hier um eine Erweiterung der musikalischen Traditionen der Luhya-Völker handelt, obwohl auf nicht-traditionellen Instrumenten gespielt wird, und auch einige fremde Elemente inhärent sind.

4. Fingerstyles von Shaba/Katanga

In der Region von Shaba oder damals Katanga in Zaire, heute Kongo, gab es in den 1940iger und 50iger Jahren parallele Entwicklungen. Dort entstand ein charakteristischer Stil, durch ähnliche Einflüsse hervorgerufen. Die wichtigsten Vertreter waren Jean Bosco Mwenda, Losta Abelo und Edouard Masengo, die vorwiegend in Katanga-Kiswahili komponierten und dadurch auch in Ost-Afrika verständlich waren. Sie wurden zu zentralen Figuren der Musikindustrie in Ost- und Zentralafrika in den 1950iger und frühen 60iger Jahren und verkauften viele Schallplatten in Ost-Afrika. Diese Musik war modern und jung und wurde zum Symbol einer neuen Identität, die die Jugendlichen annehmen wollten (Kubik 1995: 28). Laut Kubik kam es zum ersten Durchbruch einer modernen afrikanischen Musik

von stark unabhängigem Charakter, und bewirkten die Shaba-Gitarristen, vor allem Bosco, „a revolution in guitar-playing techniques in East Africa“ (1981: 93). Der große Ruhm der Shaba-Musiker, die auch einige Zeit in Nairobi spielten, ging nicht unbemerkt an den einheimischen Gitarristen vorüber und viele von ihnen lernten den neuen Stil. Oft wurden zur Originalmelodie neue Texte in einer lokalen Sprache wie Luo gesungen (Kubik 1995: 29). John Mwale war, laut Low, ein perfekter Imitator von Bosco, während Jim Lasco lieber Losta Abelo nachspielte (Low 1982b: 22). Der Einfluss der Shaba-Musiker wurde noch stärker, als sie in Kenia spielten, und die Einheimischen sich mit Augen und Ohren von der hervorragenden Technik inspirieren lassen konnten. Nur manche ländliche Spieler wie George Mukabi blieben anscheinend unberührt von der „Invasion“ (ebd.). Zuerst wurden die Kenianer scheinbar überrannt von der überragenden Technik von Bosco und Consorten, jedoch, durch eigene jahrelange Tradition selbst keine Neulinge an der Gitarre, lernten die Kenianer schnell dazu und kamen größer zurück. Am kenianischen Musikmarkt sahen sich Bosco und Abelo mit neuer, kenianisch gefärbter Gitarrenmusik konfrontiert. Obwohl die Unterschiede nicht so radikal waren. Low meint, das kenianische Gitarrenspiel sei technisch etwas simpler und rhythmisch nicht so komplex, jedoch gab es in den Songs eine gewisse Leichtigkeit und Flüssigkeit. Zweistimmiger Gesang war auch in Shaba üblich, aber die Kenianer liebten ihren zweistimmigen Gesang, im Gegensatz zur Intensität und „drive“ des Gesanges der Katanger (Low 1982b: 22).

5. Lateinamerikanische Musik

Wie auch in vielen anderen Ländern Afrikas, hatte auch in Kenia die lateinamerikanische Musik Einfluss auf die einheimische. Vielleicht nicht so stark wie im Kongo oder weiter nordwestlich, aber es gab viele Bands, die lateinamerikanische Rhythmen in ihre Songs inkorporierten. Stephen H. Martin hält den Einfluss der Rumba für besonders wichtig: „The advent of the rumba in East Africa marked the beginning of the development of a regional style. Its impact was highly significant“ (Martin 1991: 47). Kenianische Solo-Gitarristen folgten diesem Trend einigermaßen, aber nicht so intensiv wie die Kollegen aus dem Kongo. Erst mit zwei Gitarren konnte man in Kenia den lateinamerikanischen Sound erfolgreich einfangen. Es gab verschiedene Varianten, aber am gängigsten war, auf einer Gitarre

eine Bass-Linie oder wiederholte rhythmische Linie, und auf der anderen in höheren Lagen Solos oder Melodien zu spielen. Dabei wurden Fingerstyle, vamping und Plektrum-Spiel verwendet (Low 1982b: 23).

Als sich die 2-Gitarren-Arrangements weiter entwickelten und mehr kenianisch wurden, verloren die lateinamerikanischen und kongolesischen Einflüsse an Stärke (ebd.). Low ist der Ansicht, dass das Spiel mit 2 Gitarren in Afrika einen Übergang zwischen den Fingerstyles der 1950iger und den elektrischen Stilen der 60iger darstellt (ebd.).

6. Amerikanische und Europäische Musik

Low ist der Meinung, dass populäre Musik des Westens wenig Einfluss auf Kenianische Gitarrenmusik bzw. auf Fingerstyle Gitarre dieser Zeitperiode hatte (ebd.).

Aus all diesen Einflüssen entstand ein eigener kenianischer Gitarrenstil. In den urbanen Zentren war das Gewicht der Katanga-Stile und der lateinamerikanischen Musik größer als in den ruralen Gebieten. Dort entwickelten sich die Fingerstile parallel zu denen in der Stadt, aber auch mit gegenseitigem Austausch. Die ländlichen Stile waren nicht so variiert, weniger raffiniert und nicht so stark auswärtigen Einflüssen ausgesetzt, da sie mehr in den lokalen Traditionen verankert waren (Low 1982b: 24). Der rurale *sukuti*-Stil war dafür energischer und rhythmischer als die Stadt-Stile.

Viele junge, urbane Gitarristen versuchten in der ebenfalls noch jungen Plattenindustrie, Schallplatten aufzunehmen. Man komponierte Songs in Swahili, die an die Arbeiterklasse in der Stadt als potentielle Käufer gerichtet waren. Die Themen reichten von der Liebe, vom Leben in der Stadt oder potentiellen Gefahren der Stadt, bis Arbeitslosigkeit in Nairobi (ebd.). Auch der Sänger George Mukabi versuchte sein Glück in der Stadt, wo er seine Songs auf Swahili sang, nicht, wie am Land, in lokalen Sprachen. Trotzdem kamen seine eher nostalgischen und konservativen Songs auch dort gut an, da viele Stadtbewohner entweder noch Verbindungen zum Land hatten, oder selber erst in die Stadt gezogen waren (ebd.).

Nicht alle Musiker konnten von ihrer Kunst allein leben. Nur wenige schafften es an die Spitze, wenn auch manchmal nur für kurze Zeit: John Mwale, Jim Lasco, Ben Blastus Obulawayo, z.B.. Zu dieser Klasse gehörten auch Jean Bosco Mwenda und Edouard

Masengo. Sie spielten für einen Sponsor - wie z.B. Aspro (Bosco); eine kenianische Tabakfirma (Mwale); Coca-Cola (Masengo) - große Konzerte und im Radio. Durch diese Promotion bewarben sie natürlich auch sich und ihre Musik und ihre Platten verkauften sich noch besser. Die anderen spielten hie und da in Hotels, Bierhallen, Bars und erhielten ein bisschen Geld für ihre Schallplattenaufnahmen, obwohl zu dieser Zeit selten Tantiemen von den Plattenfirmen bezahlt wurden (ebd.). In ländlichen Gegenden wo traditionelle Musiker als Geschichtenerzähler; Lobpreiser; Satiriker; Unterhalter bei Hochzeiten, Beerdigungen, Taufen und anderen Festivitäten; tätig waren, übernahmen nach und nach Gitarristen diese Rolle. Dort bekamen sie von Wohltätern ein wenig Geld für ihre Dienste, manchmal auch Sachspenden wie eine Kuh. Manche Musiker machten auch Plattenaufnahmen, aber kaum einer konnte davon leben. Sie waren auf andere Arbeiten angewiesen, und so waren viele auch Bauern. Es wurde aber auch nur zur eigenen Unterhaltung oder um Freunde zu unterhalten gespielt. Auch hier war zweistimmiger Gesang inklusive gespielter Flasche verbreitet. Diese ruralen Songs handelten vom örtlichen Leben, der Liebe, Lobgesang auf sich selbst oder Wohltätern; manche verwendeten Sprichwörter und Redewendungen, oder Weisheiten. Es gab Songs über die Stadt, über Frauen, Prostituierte, das Trinken – besonders von Musikern die schon in der Stadt waren. Manche Gitarristen sprachen während Instrumentalpassagen, machten Witze usw., alles zur Freude des Publikums (Low 1982b: 26). Die Gitarristen wurden aber nicht von allen geliebt, im Gegenteil sahen alle Arten von Autoritäten sie als Problem und sie hatten generell kein gutes Ansehen. Manche Musiker lebten auch ein ausschweifendes Leben mit Alkohol und Frauen, sodass mancher in Schwierigkeiten geriet. George Mukabi starb eines gewaltsamen Todes nach einem Streit mit der Familie seiner Frau (ebd.). Gitarristen verkörperten eine Freiheit, eine neue Mobilität, die von der Administration, Klanoberhäuptern, Eltern, der Kirche usw. nicht gern gesehen wurde. Sie waren widerspenstig, respektlos den Traditionen gegenüber, untreu und ungeduldig. Sie bedeuteten Veränderung und einen neuen Lebensstil und sie hatten kein leichtes Leben, außer ihnen gelang der Durchbruch zum Plattenstar oder Radiostar. Was natürlich nur in der Stadt möglich war. Nur wenige Gitarristen mit Lebensmittelpunkt Stadt waren berühmt und wohlhabend, nämlich die, die von den Plattenfirmen und Werbeagenturen unterstützt, gesponsert wurden. Die übrigen mussten ihr Dasein wie schon oben beschrieben, mit Auftritten in Hotels und Bars fristen, oder gar zwischen

Stadt und Land pendeln um da und dort für ein paar Münzen zu spielen (ebd.).

Trotzdem spielten sie eine wichtige Rolle für die Zukunft der Musik in ganz Afrika:

All the contemporary finger-stylists were at the centre of a musical revolution that was sweeping across not just Kenya, but the whole of Africa. The authorities might dislike them, but young people loved the guitarists and were developing an insatiable taste for their new rhythms, sounds and words. Unfortunately, their allegiance was soon to be transferred to electric guitar bands who would steal the limelight, for once and for all, from these virtuosos of the 'dry' guitar (Low 1982b: 27).

2.2. Elektrische Gitarre

Anfang der 1960iger Jahre wurde die elektrische Gitarre sehr populär und viele akustische Gitarristen hörten entweder auf, oder fingen mit elektrischer Gitarre an, und schlossen sich Bands an, wobei diejenigen, die schon mit Arrangements für zwei Gitarren experimentiert hatten, kein Problem hatten Techniken von elektrischen Bands zu lernen, z.B. Jim Lasco. Manche Gitarristen wandten Fingerstyle auch auf der elektrischen Gitarre an, während die meisten mit Plektrum spielten.

Das vermehrte Auftauchen von elektrischen Bands war gleichzeitig in vielen afrikanischen Ländern geschehen. Durch die Verstärkung der Instrumente konnte mehr Augenmerk auf die Rhythmik gelegt werden, da es jetzt einfacher war, mehrere Rhythmen übereinander zu legen. Die Gruppen wurden auch wieder größer, weil die Gitarren mit anderen Instrumenten spielen konnten, und so wurden Trompeten, Saxophone und Kongas und noch mehr Gitarren hinzugefügt. Es wurde allmählich das volle Potenzial aus den Gitarren herausgeholt. Mit mehreren Gitarren in einer Band konnte man Melodien, Solos und Rhythmus jeweils auf je ein Instrument verteilen.

So wie der vorangegangene Stil, war auch kenianische elektrische Gitarrenmusik ein Hybrid aus verschiedenen Elementen, die sich in konstanter Wechselwirkung befanden. (Low 1982b: 28). Low hat wieder verschiedene Einflüsse aufgelistet, den vorhergehenden ähnlich:

I. Die zeitgenössische Musik von Bands aus Zaire/Kongo

Die Musik und die modernen Gitarren-Bands aus dem Kongo waren essentiell für diese Zeit, und ihr Einfluss reichte in viele afrikanische Länder, speziell Zentral- und Ost-Afrika. Kubik schreibt von einem permanenten Einfluss der neuen Musik aus Zaire (Kubik 1981: 86). In Kenia waren die Aufnahmen aus dem Kongo schon die

ganze Zeit erhältlich, und außerdem kamen in den 1960iger Jahren viele Bands nach Kenia um dort in Hotels und Nachtclubs zu spielen. Sie waren aufgrund der hohen Konkurrenz von zu vielen Bands im eigenen Land darauf angewiesen, anderenorts ihr Glück zu versuchen, entweder mit Auftritten oder auch Plattenaufnahmen (Impey 1998: 423). Jedoch erst Mitte der 70iger Jahre begann die Musik aus Zaire die Nachtclubs zu dominieren.

Low vermutet, dass das Gitarrenspiel der Musik des Kongo wahrscheinlich zu anspruchsvoll für die Kenianer war, aber er meint, dass kenianische Bands das Line-up mit 3 Gitarren von den Bands aus dem Kongo adaptiert haben (Low 1982b: 28). Einfachere Arrangements mit Bass-Rhythmus-Linie, gevampte Rhythmus-Gitarre und Solo-Gitarre wurden ohne Schwierigkeiten angenommen. Low mutmaßt weiter, dass kenianische Gitarristen möglicherweise die Elemente bevorzugten, die am besten in ihre eigene Gitarren-Tradition passten, wie z.B. parallele Terzen in einem Gitarren-Solo (ebd.) Weiters ist er der Meinung, dass sich das lateinamerikanische Element in der Musik des Kongo durch ihren Einfluss weiter gehalten hat. Es hat den Eindruck, so Low, dass die kenianischen Musiker die Elemente, die sie sich herauspikten, um sie für ihre Zwecke zu adaptieren, mit Sorgfalt wählten, da sie aufgrund ihrer stark gewordenen Gitarren-Tradition nicht auf stumpfe Imitationen angewiesen waren (ebd.). Die Bands die in Swahili sangen, wollten sich ihren eigenen Markt schaffen, indem sie auf die Kiswahili sprechende Arbeiterklasse als Zielgruppe bauten und waren recht stolz auf ihre eigene Musik. Die reichere Klasse lehnte Swahili in der Musik eher ab und kaufte Musik aus Zaire und aus dem Westen (ebd.).

II. Eine neue Welle von *kwela* Musik ebenfalls durch die Elektrifizierung hervorgerufen, kam aus Südafrika nach Kenia, wo man sie als „Twist“ bezeichnete. Kenianische Bands haben auch den Twist-Stil inkorporiert und Lieder aus dem Westen so dargebracht, als Twist.

III. Europäische und amerikanische Popmusik

Die Popmusik der 60iger Jahre aus Amerika und England fand auch in Kenia Freunde, vor allem in den urbanen Eliten, und könnte auch einige Spieler in Gitarrenbands beeinflusst haben, die an dem stark rhythmischen Gitarrenspiel

mancher Rock'n'Roll Bands Gefallen fanden.

Roberts fasst es treffend zusammen und sagt, dass die urbanen Bands sich sehr den Stilen des Pop widmeten: twist, *kwela*, „congo-influenced styles“ und „urban electric-guitarred Kenyan pop song“ (1968:53, zit. n. Kaye 1998: 364). Dieser „nationale“ Stil oder Sound in Kenia drehte sich um Songs in Swahili. Spieler des Abaluhya-Volkes waren an der vordersten Position, und Luo und danach Taita spielten auch eine wichtige Rolle. Typischerweise bestand eine Band aus 2 oder 3 Gitarren, 2 Sängern (vielleicht die Gitarristen), einer Rhythmus-Sektion aus Maracas, Clappers, manchmal Schlagzeug. Der Sound war leicht, mit attraktivem „clean“ Sound in der Gitarre und beim Gesang, mit viel Variation der Solo-Gitarre, in Form von wiederholten Instrumentalpassagen, oder improvisierten Riffs und Variationen (Low 1982b: 29). Man versuchte bewusst, eine nationale Musik zu schaffen, auch schon vor der Zeit der Unabhängigkeit und danach, wo sich die neue Unabhängigkeit in den Themen der Lieder widerspiegelte. Anders als in anderen Staaten Afrikas, wo nach der jeweiligen Unabhängigkeit der Nationalgedanke von der Regierung gefördert wurde und von Musikern pflichtbewusst umgesetzt wurde. Es gab schon vor der Unabhängigkeit eine Tradition von thematischen Swahili Liedern, während der Zeit der Dry-Gitarre (Low, 1982b: 30). Auch die Songs der elektrischen Ära, wenn auch nicht direkt politisch, enthielten soziale Kommentare oder Satire über weitläufige alltägliche Themen wie Bildung, Arbeitslosigkeit, Probleme der Ehe und Liebe, Geld- und Unterkunftsprobleme (Roberts 1968, zit. n. Low 1982b: 30). Für viele Musiker war das eine goldene Ära wie John Low in folgendem Absatz veranschaulicht:

Speaking to me in 1979 David and Daudi Kabaka also looked back on this time as a golden era. They stressed the fact that they had been able to create a national, de-tribalised form of music. They were proud to have been reaching out to all Kenyan people, not just to their own (Low 1982b: 30).

Die Situation dieser Bands war jedoch nicht ganz so einfach. Auf dem Schallplattenmarkt gab es Konkurrenz durch Neuauflagen der Hits aus Zaire. Diese Konkurrenz herrschte auch auf den Bühnen, denn die Besitzer der Nachtclubs stellten eher Bands aus Zaire oder Bands an, die westliche Hits coverten. Noch dazu wurden von Plattenfirmen nur selten Tantiemen ausbezahlt, oder es wurden die Lieder der Kenianer illegal und unbezahlt in Nigeria veröffentlicht (ebd.). Low generalisiert es nochmals kurz: „The general picture emerging from what Kenyan guitarists told me was

of a rather anarchic recording trade, of disorganised musicians, and of a limited market for Kenyan Swahili songs“ (ebd.).

Der Fingerstyle existierte noch, aber hauptsächlich auf dem Land, und er war auch kaum in den Medien vertreten, außer von berühmten Sängern wie George Mukabi.

Die nationale Stil, von dem John Low sprach, hielt sich jedoch nicht sehr lange, und in den späten 1970iger Jahren gab es statt einem nationalen Stil in Swahili, Songs in vielen lokalen Sprachen wie Kikamba, Kikuyu und Luhya. Dieser Trend verlief entgegengesetzt zu Ländern wie Zaire oder Tansania wo Kiswahili die Grundlage vieler populärer Stile wurde. Man kann das auf die Popularität der westlichen Musik und der aus Zaire zurückführen, aber auch auf das mangelnde Interesse der Käuferschaft an Songs in Swahili und gesteigertem Interesse an lokalen Sprachen. Eine Folge dieser Diversifikation ist laut Low die Abnahme der Qualität der Musik, die dann „very unoriginal guitar techniques“ vorwies. Ein Vorteil sei, dass Musiker vieler verschiedener ethnischer Gruppen auch eine Möglichkeit hatten, ihr Können zu entwickeln und zu experimentieren (ebd.).

Die dominante Musikform Ende der 70iger wurde *benga*, den es in vielen Variationen gab, je nach ethnischer Zugehörigkeit der jeweiligen Gruppe. Bis zu den 1990iger Jahren sangen viele in den eigenen Sprachen, für die eigenen Leute. Es gab auch diejenigen, die ein nationales oder urbanes Publikum ansprechen wollten, die in Swahili oder Lingala sangen. Das verbindende Element war die Gitarre, und der Name *benga*. *Benga*, ein Luo Wort, übersetzt „soft and beautiful“, lässt sich bis in die 1950iger zurückverfolgen, als ein akustischer Musiker, Olima Anditi, eine zeremonielle Musik (*bodi*), üblicherweise gesungen von Luo Frauen, mit der Gitarre spielte. Mwenda Jean Bosco wird als Einfluss erwähnt, da er die Saiten zupfte, eine Spieltechnik, die Luo Musiker von ihren traditionellen Saiteninstrumenten kannten (Stapleton / May 1987: 233). Ende der 60iger war *benga* ein nationaler Hype mit berühmten Vertretern wie George Rimogi und D.O. Misani mit Shirati Jazz. Stapleton und May beschreiben *benga* so:

Characterized by plain, trebly harmonies, spirited guitar licks and a swooping and plunging bass line, *benga* was primarily a music for the men and women in the street (1987: 231).

Ende der 70iger hatte, laut Stapleton und May, *benga* an Reiz verloren. Zumindest in

der Form der Luo. Andere wie die Kikuyu Musiker Joseph Kamaru entwickelten ihren eigenen einheimischen Sound, „that took much of its sweetness and bounce from American country and western“, mit besonderem Einfluß von Jimmy Rodgers (Stapleton / May 1987: 231). Eine andere Gruppe, die Kilimambogo Boys haben wieder ihren eigenen *benga*-Sound mit instrumentalen patterns und häufigen Rhythmusgitarren-Breaks. Die übrige Musikszene war weiterhin von Rumba geprägt. Die Musiker aus Zaire wurden mehr und hatten weiterhin Hits. Ein Musiker, Mzee Makasy, hat sich auch vermarktet, wie andere schon vor ihm, indem er Werbung für ein Produkt machte, in diesem Fall war sein Konterfei auf einer Zigarettenschmuckbox abgebildet. Die Anwesenheit der Musiker aus Zaire erfreute einerseits die Musikliebhaber, andererseits war sie den Autoritäten ein Dorn im Auge, da man eine nationale Musik fördern wollte. 1980 ging eine präsidentielle Kommission so weit, eine Sendepolitik einzuführen, die nur Swahili-sprachige Musik zuließ. Der Radiosender war „the Voice of Kenya“ (ebd.). Diese Politik konnte sich nicht halten, weil zu viel Nachfrage nach Musik aus Zaire oder anderer Musik herrschte, bzw. die Zuhörer einfach den Sender wechseln konnten.

Eine andere sehr populäre Musikform in Ost-Afrika ist *taarab*, ein arabisch und islamisch beeinflusster Stil, der aber nicht mit Gitarren gespielt wird, weswegen ich hier nicht näher darauf eingehen werde. *Benga* hingegen wurde in ganz Afrika populär, er fand auch seinen Weg in die Musik von O.K. Jazz und Afrisa International. Wie schon erwähnt, hatten viele ethnische Gruppen ihre eigene Unterart von *benga*, jedoch ist das eigentliche Zuhause bei den Luo in West-Kenia, wo Bands wie Victoria Kings Jazz und Shirati Jazz traditionelle Rhythmen in eine harte moderne Tanzmusik verwandelt haben (ebd., S. 232). Anfangs (ca. 1965) hatten Shirati Jazz zwei Gitarren und drei *tumba* Trommeln, die den authentischen Sound der *bodi* Musik wiedergaben (ebd., S. 233). Die Verbindung zwischen traditioneller und moderner Orchestration gab *benga* eine bodenständige Kraft. Obwohl die akustische Gitarre den *bodi* Rhythmen folgte, so Charles Juma, Gitarrist von Shirati Jazz, haben später die elektrischen Instrumente die fließenden Melodien der früheren Saiteninstrumente absorbiert, wie die zairischen Gitarristen die Klänge der *likembe* (ebd.). Die zwei relevanten Saiteninstrumente sind die *nyatiti*, eine achtsaitige Harfe, die als Inspiration für die Bass-Linie des *benga* gilt; und *orutu*, eine Streichinstrument, das die Vorlage für die Lead-Gitarre liefert. Als man

auf elektrische Gitarren umstieg, behielt man den Fingerstyle bei, jetzt mit finger-picks gespielt. Das Plektrum, so Juma, sei für langsame Musik ausreichend, aber für schnelle Musik, wie *benga*, bräuchte man finger-picks (ebd., S. 234). Das Spiel passiert mit äußerster Präzision und Geschwindigkeit, manchmal mit 3 verschiedenen Melodien in einem Takt, stellt Job Seda fest (ebd., S. 237). Andere Musiker haben wiederum andere Eindrücke, was die Anwendung der Instrumente angeht. Der Sound des Schlagzeugs ist ein leichter, hauptsächlich hi-hat und snares, der Bass ist lebendig und hat ein nahes Verhältnis zum Schlagzeug, so der Musiker Job Seda von African Heritage. Das Zusammenspiel der Instrumente hat starke traditionelle Färbung. Der Lead-Gitarrist spielt die Melodie der *nyatiti*, der Bassteil wird teilweise von einer Trommel namens *ohangala* abgeleitet, und die snare drums reproduzieren den Teil, der traditionellerweise von um die Knöchel getragenen Glöckchen gespielt wird (ebd., S. 237). Die Aufnahmeindustrie wurde in den 1970iger und 80iger Jahren von *benga* dominiert. Shirati Jazz war sogar 2005 noch auf Europa und USA Tournee (Paterson 2006: 175). Heute leben nur mehr wenige der berühmten *benga* Musiker.

1984 formierte sich eine Crossover Gruppe mit einem Sänger aus Uganda und Musikern aus Zaire, und wurden schnell eine Institution in Nairobi. Sie hatten das beste Equipment der Stadt und sie präsentierten einen sauberen hi-tech Klang indem sie *soukous* und *benga* mit westlichen Jazzelementen fusionierten (Paterson 2006: 179). Jedoch war der große Erfolg nur von kurzer Dauer, da die Einwanderungsbehörde zuschlug. Danach spielten sie in Japan und Oman, aber nur mehr selten in Kenia. Durch einen wirtschaftlichen Einbruch war Nairobi in den 1990iger Jahren nicht mehr so verlockend für die Musiker aus Zaire, und viele gingen nach Tansania oder manche sogar nach Japan. In den 2000er Jahren hat die kongolesisch, kenianische Musikszene wieder einen Aufschwung erlebt, mit neuen Bands und Spielorten (ebd.).

Die alten Fingerstyle Spieler gab es aber noch, und sie spielten in Bars oder reisten in allen Teilen des Landes. Low konnte in den frühen 1980iger Jahren in Kakamega selbst Gitarristen hören die im *sukuti*-Stil spielten. Auch der Sohn von George Mukabi, Johnstone Mukabi, damals zwangig Jahre alt, ist ein fabelhafter Gitarrist (Low 1982b: 34).

2.3. Wichtige Gitarristen:

Fundi Konde: 24. August 1924 – 29. Juni 2000. Er ist eher ein Vertreter des vamping-style, bevor die Fingerstyle Spieler kamen. Er war der erste in Ost-Afrika, der eine Gitarre mit Pick-up verwendete, aber nicht nur deshalb war er eine bedeutende Persönlichkeit in Kenia. Er wuchs in der Nähe von Mombasa auf und lernte in der katholischen Schule Musik zu lesen und lernte Flöte und Klarinette. In der Schule spielte er Hymen, Walzer und Foxtrott. Nach der Schule, 1940, arbeitete er und spielte nebenbei in einer Band bei Hochzeiten usw. Die beliebtesten Stile waren Blues, Calypso, kubanischer *son* oder Rumba, zu denen Konde Texte auf Swahili und lokale *sengenya* Rhythmen einführte. Später spielten sie auf Tanzparties, wo palm wine verabreicht wurde, was mit seiner Arbeit nicht übereinstimmte und er entlassen wurde. 1944 ging er zur King's African Rifle Entertainment Unit und wurde in Indien und Burma stationiert, wo die Einheit die afrikanischen, asiatischen und europäischen Truppen unterhielt. In Burma gab ihm ein Afroamerikaner ein Gitarrenhandbuch (Low 1982b: 18). 1946 schloss er sich Peter Colmore's African Band an und spielte auch in dessen Film *Nyimbo za Kisasa* (Today's Songs) mit (Ewens 2000). In den frühen 1950igern war er einer der populärsten Künstler der Region und spielte regelmäßig in Tansania, Uganda und Belgisch Kongo. Er lebte einige Zeit in Kampala, Uganda um dem Mau Mau Krieg zu entfliehen, kam aber 1954 zurück nach Nairobi um beim African Broadcasting Service tätig zu sein. Danach ging er zu HMV Records um als A&R-Mann und als Studioingenieur zu arbeiten. Dort arbeitete er mit vielen Musikern und veröffentlichte 30 seiner eigenen Aufnahmen. Er schuf populäre Lieder mit schönen Harmonien, simplen Melodien und zurückhaltender Gitarre, z. B. *Kipenzi Wanui-Ua*. Er war auch Ingenieur bei Hi-Fidelity und Jambo Records, wo er bei dem berühmten Song von Fadhili William, *Malaika*, mitspielte und als Toningenieur arbeitete (ebd.). Er trat in den 50igern auch beim Kenya Broadcasting Service auf. Das Line-up dort inkludierte Gitarre, Kontrabass, Saxophon und Trompete (Stapleton / May 1987: 227). Von 1963 bis 1969 zog er sich auf seine Farm zurück, aber kehrte dann zu Hi-Fidelity zurück. Damals hatte eine Person oft mehrere Arbeiten zu tun: Arrangieren, Instrumente stimmen, Sound Pegel einstellen, Bandmaschine bedienen und mit den Musikern mitspielen, Tätigkeiten die Fundi Kunde mit seiner Erfahrung sicher mit Leichtigkeit erledigte (Ewens 2000). 1991 produzierte er ein Album für die Band The Mushrooms,

das sehr erfolgreich wurde und seinen Namen wieder in Erinnerung brachte. In den Neunzigern spielte er mit der tansanischen Band Shikamoo Jazz und anderen, machte Tourneen in England, und ein Album mit Wiederveröffentlichungen erschien auf dem Label RetroAfric.

John Mwale: John Mwale, ein Luhya spielt im Fingerstyle und soll ein sehr guter Mwenda Jean Bosco Imitator gewesen sein. Wie Funde Kondi spielte Mwale auch für das Kenya Broadcasting Studio in den 50igern. John Mwale war mit seiner Gruppe, AGS Boys Band, einer der stärksten lokalen Vertreter des Twist und *kwela*, die in den 60iger Jahren in Kenia Hits wie z.B. *Veronica Twist* hatten (Stapleton / May 1987: 235). AGS, African Gramophone Store, eines der größeren Labels, hat angeblich von seinem Song *Kuwaza Sera* auf 78rpm, 300.000 Stück verkauft (Paterson 2006: 175). Das ganze Land hörte anscheinend seine Songs bevor *kwela*, twist und *benga* kamen (Stapleton / May 1987: 236). Obwohl John Mwale relativ oft in der relevanten Literatur genannt wird, gibt es sonst kaum Informationen über ihn, wie auch bei George Mukabi.

George Mukabi: Auch Marehemu George Mukabi genannt. Er wurde 1930 in Kisa in der Nähe von Kakamega in West-Kenia geboren, er gehört zu den Kisa, auch Abakisa oder Abashisa die wiederum zum Luhya Volk gehören. Seine erste Aufnahme machte er 1956 für AGS und diese verkaufte sich 100.000 mal in 2 Jahren. Wie schon oben erwähnt, hat er den *sukuti* Stil kreiert. Er wird auch als Vertreter der *omutibu* Musik erwähnt (Stapleton / May 1987: 231). In der selben Quelle wird der Bassist von Gloria Africana aus Mombasa interviewt, und er nennt die Importanz von George Mukabi als besonders einflussreichen Gitarristen:

'He made a lasting mark. [...] I haven't seen anyone else coming close. His lyrics reflected the time. Before benga came up, and before the big Zairean influence, Mukabi seemed to be doing something similar. His music was fast, it had bursts of bass coming in and out, and a mix of 6/8 and other time-signatures. When I listen to Mukabi, I can see where benga comes from' (ebd. 236).

George Mukabi muss im Laufe seines Lebens nach Kampala gegangen sein um dort in der Nähe des Klubs Top Ten gewohnt zu haben. Im Interview mit Stanley Kamparo aus Uganda wird Mukabi als Lehrer Kamparos genannt. Es könnte sich auch um einen anderen George Mukabi handeln, aber: Kamparo sagte, dass sein Lehrer aus Busia, Kenia kam und er kenianischen Gitarrenstil konnte, zu dem gesungen wird (vgl. Interview 1, SK, S. 98). Es gibt keine genaue Jahreszahl, aber Kamparo wurde 1941

geboren, Mukabi ist 1963 gestorben, also könnte es sich zeitlich leicht ausgehen. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass ein Gitarrist von seinem Status ein Gastspiel in Kampala im Top Ten Klub hatte. Das Einzige, was nicht übereinstimmt, ist der Ort Busia, ein County, das westlich neben Kagamega County liegt, und die Ortschaft Busia selbst liegt an der Grenze zu Uganda. Es ist jedenfalls die selbe Gegend in West-Kenia.

George Mukabi fand 1963 ein tragisches Ende bei einem Familienstreit. Sein Sohn Johnson Ouko Mukabi, auch Johnstone Mukabi, ist ebenfalls ein hervorragender Gitarrist, der im selben Stil wie sein Vater spielt, und hat erst 2014 drei Songs für das singing wells Projekt aufgenommen. Als John Low ihn Ende der 70iger, Anfang der 80iger Jahre traf, war er schon ein „expert *sukuti*“ Spieler, der die Songs seines Vaters in beeindruckender Geschwindigkeit spielen konnte (Low 1982b: 34). Er hatte auch seinen eigenen, moderneren Stil entwickelt, auch für eine elektrische Band. Dabei spielte er Rhythmus- Linien mit Daumen und Zeigefinger. Das würde sich auch mit dem oben genannten Projekt bewahrheiten, da dort eine kleine elektrische Kombo am Werk ist. Low fragte sich, ob Johnstone's Talent von der Industrie gewürdigt werden würde oder nicht (ebd.). Es gibt Hinweise, dass Johnstone bei CMS, einen Konkurrenzlabel von AGS, wo auch sein Vater und John Mwale aufgenommen haben, einige Platten eingespielt hat (vgl. Ertekin).

2.4. Problem mit Massenmedien und Verbreitung

Gerhard Kubik schreibt in seinem Artikel über diese Probleme, die es seit 1945 in der Entwicklung der Popmusik in Ost-Afrika gibt (1981: 99ff.). Sie haben nicht direkt mit der Gitarre zu tun, aber sie spielen doch eine wichtige Rolle in der Entwicklung der modernen Musik nicht nur in Ost-Afrika und deswegen möchte ich darauf eingehen, schon allein, um ein kompletteres Bild zu schaffen.

Von Anfang an waren die Zugangsmöglichkeiten für Musiker zu den Medien recht ungleich. Weil die Massenmedien schon anfangs auf ein paar Zentren, z.B. Nairobi beschränkt waren, wurden die Musikstile aus dem Einzugsgebiet der Medien mehr popularisiert, manche exklusiv (Kubik, 1981: 99). Die Selektion passierte aus kommerziellen und praktischen Gründen. Es wurden Musiker aus urbanen Zentren gewählt. Die Selektion im Radio dürfte auch aus anderen, politischen Gründen gemacht worden sein, wie Cynthia Schmidt in ihrem Artikel erwähnt: „ Kenya Broadcasting

Service in Nairobi also played 'Masanga' during the late 1950's rather than local musician's works because Bosco was a neutral figure and Kenya was in political turmoil“ (Schmidt 1994: 13). Das record business war, bis auf schlecht ausgestattete Ausnahmen in Uganda und Tansania, in Kenia konzentriert. Deswegen gab es eine ungleich höhere Zahl an Aufnahmen von Musikern und Gruppen aus Kenia. So gab es einen Schwerpunkt an west-kenianischem oder Luo-Gitarrenstil. In anderen Ländern wie Malawi, Tansania und Uganda gab es viele Musiker, die keinen Zugang zu Massenmedien und finanziellen Möglichkeiten hatten, und deren Talent vielleicht unentdeckt blieb. Viele Musiker wurden von der geographischen Konzentration der Plattenfirmen und deren rein kommerziellen Auswahlkriterien entmutigt (ebd, S.100). So gab es anscheinend viele Luo-Gitarristen mit ungewöhnlichen Stilen, die sich aufgrund von sozialem Druck der Masse anpassen mussten und so ihren individuellen Stil aufgaben, oder gleich das Spielen aufgaben (ebd.). Wer keine Plattenaufnahmen vorzuweisen hat, bedeutet nichts, auch wenn man vielleicht besser ist als etablierte Gruppen. Die musikalische Mode ändert sich schnell und häufig und meistens mit Ausgangspunkt afroamerikanische Musik. Das führt zu einem besonders schnelllebigen Markt und viele Musiker und Komponisten ziehen sich aus Frust von der Musikwelt zurück (Kubik 1981: 101).

3. Die Gitarre und die Musikszene in Uganda

In diesem Kapitel werde ich über die Musikszene in Uganda berichten. So weit möglich wird es sich auf die Gitarre beziehen, wie es bis jetzt der Fall war. Da die populäre Musikevolution in Uganda eng mit der im Kongo und in Kenia verknüpft ist, werde ich nur über die relevanten Entwicklungen in Uganda schreiben. Vieles was bis jetzt beschrieben wurde hat auch Gültigkeit für Uganda, und ich baue jetzt auf das auf. Was die Gitarre betrifft, kann man davon ausgehen, dass die Fortschritte sich zum Großteil in den Nachbarländern abspielten und in Uganda dieselben Tendenzen wiederholten, bzw. nach Uganda importiert wurden. Über die populäre Musik in Uganda ist nicht viel an Literatur erschienen, bzw. nur wenig Forschung betrieben worden. Ein Grund dafür ist sicher die politische Instabilität und deren Gefahren, die für Jahrzehnte dort herrschten. Aufschlussreiche Publikationen über die Region Uganda kamen von Peter Cooke und

Sam Kasule (1998, 1999). Eine andere sehr interessante Arbeit beruhend auf eigener Feldforschung ist die von Sarah Justine Kamya Namutebi Sozi (1999). Diese Arbeit kann viele offene Fragen über die Musik und die Gitarre in Uganda beantworten.

3.1. Die Anfänge der Gitarre in Uganda

Laut Kamya Namutebi Sozi, die zwei ältere, relevante, Musiker interviewte, die sich an die erste Gitarre in Uganda erinnerten, waren ein Apollo Kirande und sein Bruder Bunya, die Ersten, die eine Box-Gitarre aus dem Katalog bestellten (1999:60). Das war um 1930 im Buddo King's College, einer sehr renommierten Lehranstalt 14 km südwestlich von Kampala. 1936 kamen die Brüder nach Kampala und gründeten eine Band namens Ivan and Company. Das war eine der ersten Bands, die öffentlich Gitarrenmusik aufführten (Kamya Namutebi Sozi 1999: 60). Bei der kenianischen Band Rhino Boys spielten zudem auch 2 Ugander Gitarre, also dürfte man im Spiel schon eine gewisse Expertise erreicht haben. Die Rhino Boys gab es von ca. 1939-1948, also schon vor Ende des zweiten Weltkrieges. Ebenfalls relevant, wie in der Entwicklung in Kenia, waren die Kriegsveteranen, die nach dem 2. Weltkrieg nach Hause zurückkehrten, und Gitarre und andere Instrumente gelernt hatten. Die Veteranen waren insofern wichtig, weil sie zur Verbesserung der Spieltechnik beitrugen, und möglicherweise auch europäischen Stil lehrten. Die Verbreitung der Gitarre in Uganda ging also von den Brüdern Apollo und Bunya und dem Buddo College und später den Veteranen aus.

Einen ebenfalls nicht unerheblichen Part spielten die Kolonialisten. Sie bauten 1936 ein Kommunikationssystem (kein Radio), das sie vom High Court in Mengo auf verschiedene Plätze, versehen mit Lautsprechern, Nachrichten übermitteln lies. Die Menschen wurden dazu ermutigt, sich auf diesen Plätzen zu versammeln, um abends die Nachrichten und sonstiges zu hören. Musiker nutzen diese Gelegenheit, und spielten vom High Court für die Leute, die auf den Plätzen zuhörten. Die Plätze waren z.B. Makerere Universität, der Bahnhof, Entebbe, der High Court (Gericht), wo die Menschen die Musik genießen konnten, die über die Lautsprecher übertragen wurde (ebd., S. 61). Die europäischen Kolonialisten nutzen die Anziehungskraft der Musiker um Geld für den Krieg zu sammeln und waren damit sehr erfolgreich. Diese Musikaufführungen führten zur weiteren Verbreitung der Gitarre, da die Gitarre

offenbar positiv aufgenommen wurde, und viele eine erwarben und zu spielen lernten. Auch Frauen waren darunter, da es bei diesem Instrument kein Spielverbot für Frauen gab, wie bei den traditionellen Instrumenten. Da die Musiker europäisch „erzogen“ wurden, spielten sie im *vamping-style*. Der Erste, der *Fingerstyle* benutzte, war Christopher Ssebaduka, und zwar 1944. Zu dem Zeitpunkt war Ssebaduka noch ein Junge von 15 Jahren und noch unbekannt. Er lernte *Fingerstyle*, weil er keinem europäischen Einfluss unterlegen war (ebd., S. 62). Somit muss er das Zupfen mit den Fingern von den traditionellen Saiteninstrumenten übernommen haben. Wie auch immer, er lernte sich selbst Gitarre spielen, und sein Stil war das Zupfen der Saiten, einer nach der anderen. Im Stil von *kadongo kamu*. Über *kadongo kamu* folgt später noch eine ausführliche Auseinandersetzung, deswegen muss ich jetzt wieder in eine andere Richtung gehen.

3.2. Die Anfänge der populären Musikszene in Uganda

In den 1920iger Jahren tauchten in Ost-Afrika die ersten Grammophone auf. In Kampala waren die Ersten, die sie auch kommerziell nutzten, die indischen Geschäftsbesitzer, die diese aufstellten, um Kunden anzulocken. Zuerst spielten sie indische Musik. Mit der Zeit leisteten sich die reichen Baganda auch solche Geräte, und ein paar Platten dazu. Diese waren europäisch oder amerikanisch, bis Odeon (ab 1929) in Uganda Aufnahmen von ganz unterschiedlichen Musikrichtungen machte, wie traditionelle- und Kirchenmusik (Kubik 1981: 91). In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert konnte man live hauptsächlich, abgesehen von den einheimischen Musikformen, das was Kafumbe „North Atlantic classical and jazz music“ nennt, hören (2014: 112). Diese Musik wurde von professionellen Musikern, die ins koloniale Uganda zum Arbeiten kamen, mitgebracht. Aufgeführt wurde sie in den besten Hotels, wo die Musiker dafür sehr gut bezahlt wurden. Das Publikum für diese Musik bestand zum großen Teil aus Indern und Pakistani, die als Händler recht wohlhabend waren. In den 1940iger und 50iger Jahren wurde in Uganda die *dansi-style* Musik adaptiert, „ballroom“-Tanzmusik - wie auch in Kenia beliebt - gespielt von Akkordeon, Gitarren, Banjo, Violine und Mandoline. Berühmte Bands waren das Mengo African Orchestra und Sanyu Sesame Band (Musinguzi 2016). Die ersten Aufnahmen mit Gitarrenmusik kamen ca. 1945 in Ost-Afrika auf den Markt (Cooke 1998: 608). Anfang der 1950iger

kam die Fingerstyle Gitarrenmusik über die Grenze aus dem benachbarten Kongo. Charakteristisch für die Ausbreitung der kongolesischen Gitarrenmusik in Ost-Afrika ist die Leichtigkeit, mit der sie die Sprachbarrieren überschreiten konnte (ebd., S. 95). Die einheimischen Musiker wurden durch die gutbezahlten ausländischen Musiker inspiriert, auch importierte Musik spielen zu lernen, in der Hoffnung auf gut bezahlte Engagements. Die Gitarre gewann in der Zwischenzeit immer mehr an Popularität und immer mehr erlernten die Gitarre. In der Folge entwickelte sich eine Szene für populäre Musik, die auf ausländischer Musik basierte. Auch in Uganda tanzte man den Twist und Rock'n'Roll. Wie auch im Kongo und in Kenia entwickelten sich beide Genres, die Gitarrenmusik und die Band-Musik, nebenher, obwohl natürlich beide Gitarren im Mittelpunkt haben. Als Gitarrenmusik benenne ich hier im Moment die Musik, die von einzelnen Spielern oder kleinen Gruppen mit Gitarrenbegleitung gespielt wird. In Uganda wird dieses Genre als *kadongo kamu* bezeichnet. Das „Gegenteil“ wird in Uganda Band-Music genannt, also Musik die von Bands gespielt wird. In den fünfziger Jahren waren die bekannteren Musiker Fred Masagazi, Fred Kanyike, Christopher Ssebaduka, die Kampala City Six Band, Top Ten Band, und die Uganda Kezaala Band (Kafumbe 2014: 113). Diese Künstler vermengten ausländische und inländische Einflüsse zu einem neuen populären Melange. Der Künstler, der angeblich den Rumba-Rhythmus in Uganda einführte, war Israel Magembe, der 1959 die Kampala City Six Band gründete, nachdem er aus dem Kongo zurückkehrte, wo er mit lokalen Musikern verkehrte. Israel Magembe war mit dem König von Buganda befreundet, der die Band förderte. Kampala City Six Band hatte einen regulären Posten im Kyegundda Klub, der später in Suzanna umgetauft wurde. Magembe gründete Ende der 60iger Jahre auch die Uganda Musicians Union, um die Rechte der Musiker zu schützen. Schallplatten in Ost-Afrika präsentierten durch die Nähe zur Musikmetropole Nairobi eine unproportional hohe Anzahl von kenianischen Musikern, hauptsächlich Luo mit ihrem Gitarrenstil. In Uganda gab es nur einige kleine Aufnahmeeinrichtungen und Labels von indischen Geschäftsmännern wie z.B. Sukari, Munange. Es werden auch die Studios Tom-Tom Records und Rabina im Zusammenhang mit Christopher Ssebaduka genannt (Kamya Namutebi Sozi 1999:68). Es gab später noch Aufnahmeeinrichtungen wie z.B. Uganda Sound Production, wiederum im Zusammenhang mit Stanley Kamparo genannt. In Kampala hielten sich in den 60iger Jahren viele kongolesische Musiker auf, und so

hörte man in den Nachtclubs vor allem kongolesische Musik, was sich auch auf die einheimische Musik auswirkte. Die Sänger aus Uganda wurden somit in den Nachtclubs von Musikern aus dem Kongo begleitet, während sie in den Aufnahmestudios in Nairobi von kenianischen Musikern begleitet wurden. So spielten die Musiker aus Uganda mit Musikern aus dem Kongo und aus Kenia (Kubik 1981). Es gab aber auch kenianische Musiker, die für den Markt in Uganda aufnahmen, in Luganda, z. B. Juma Odundo and the Ashantis. Die Einheimischen hörten also in den Clubs die Musik aus dem Kongo und auf Schallplatten und im Radio die aus Kenia, die selbst auch von der Musik aus dem Kongo gefärbt wurde. Die Clubs, die öfter genannt werden sind der White Nile Club, Suzanna und Top Ten. In den Clubs gab es immer eine Stammband und es wurden auch Gäste eingeladen (siehe Interview 1, S. 109 oder Kafumbe 2014: 113). Dort wurde selbstverständlich Tanzmusik, also Band-Musik gespielt. Es kam auch vor, dass die Gastbands das Equipment der Hausband ausborgen musste, weil sie selber keines hatten (Kafumbe 2014: 113). *Kadongo kamu* spielte sich eher auf der Straße oder in kleinen Bars, Bierlokalen und auch in Theaterhäusern ab. Auch im Radio wurde *kadongo kamu* live ausgestrahlt wie Stanley Kamparo in seinem Interview erzählte (Interview 1, SK, S. 109). Eine berühmte Band der 60iger Jahre, aus der später die Afrigo Band herausgehen sollte, war die Cranes Band. Die Band löste sich 1974 auf, und es wurde die Afrigo Black Power im November 1975 gegründet, später in Afrigo Band umbenannt. Zur Zeit Amins 1971-1979 verstärkte der kongolesische Einfluss in Kampala sich, weil Amin als Rumba-Fan die Einwanderung aus dem Kongo unterstützte und jetzt noch mehr kongolesische Musik in den Nachtclubs zu hören war (Kafumbe 2014: 118). Die lokalen Gruppen inkorporierten diesen Sound in ihren eigenen um den musikalischen Trends zu folgen und konkurrenzfähig zu bleiben. Auch *kadongo kamu* war sehr populär, als Gegentrend wahrscheinlich zur ausländischen „Invasion“ der Musikszene. *Kadongo kamu* bot den Menschen etwas neuartiges, einheimisches, mit dem sie sich identifizieren konnten, im Gegensatz zur kongolesisch und kenianisch beeinflussten Band-Musik. Jedenfalls in Buganda und Kampala, wo ein großer Teil der populären Musikszene sich abspielte. Auf dem Land war die Situation eine andere.

3.2.1. Die Situation auf dem Land bzw. in ganz Uganda

In den 1970iger Jahren waren die Dörfer durch die schlechte ökonomische Situation auf

sich gestellt. Das bedeutete auch, dass man kein Radio mehr hatte, welches noch im Jahrzehnt zuvor in die entlegensten Winkel Ugandas reichte, weil Batterien und Strom nicht zur Verfügung standen. Dadurch wurde der Einfluss populärer Musik und der Ideologien des Westens minimiert. So wurde traditionelle Musik durch die Abwesenheit westlicher Musik gestärkt (Cooke und Kasule 1999: 7). Bei wichtigen Ereignissen wie Hochzeiten, Beschneidung, Zwillinggeburten, Beerdigungen, Kirche usw., fand die Musik noch ihren Platz. Die lokalen Gruppen und Vereine wurden von den verschiedenen Regierungen dazu benutzt, ihre politischen Inhalte zu verbreiten, und man traf sich regelmäßig, um zu proben und zu musizieren. Die dörflichen Gruppen vermehrten sich trotz der Schwierigkeiten, die die Regime dem Land zumuteten, oder gerade deshalb, als Ablenkung von Zerstörung und Gewalt mit der die Bevölkerung täglich konfrontiert war. Als Ergebnis der Förderung von kulturellen Aktivitäten von der Regierung, gab es hunderte Frauengruppen im ruralen Uganda (ebd., S. 8). Tanz und Gesang war eine der Hauptaktivitäten dieser Klubs. Im Liedgut wurden Haushaltsführung, Hygiene, Kindererziehung, Anbaumethoden, und auch die Gefahren von AIDS thematisiert. Über 90 Prozent dieser Songs aus Frauenvereinen sind in traditionellen Stilen komponiert und von lokalen traditionellen Trommeln und Händeklatschen begleitet. Es wurde auch versucht, Harmonien zu singen, so wie sie es eventuell in der Schule gelernt hatten.

Viele männliche halb-professionelle Trommel- und Tanztruppen haben sich vergrößert und ihr Instrumentarium erweitert, so Cooke und Kasule (1999: 9). Während in den 60iger Jahren ein durchschnittliches populäres Tanzensemble höchstens aus 2, 3 Lamellophonen und einer Flöte bestanden, waren sie 1987 mit einem Xylophon, Panflöten, Flöten, Lamellophonen, Fidel und Perkussion bestückt. Diese Diversifikation wird auf die Inspiration von der nationalen Tanztruppe Heartbeat of Africa zurückgeführt, die vom „Kiganda orchestra“, geführt von Evaristo Muyinda, begleitet wird. Dieses Orchester vereinte alle Ethnien Ugandas und ihre Instrumente, die von Muyinda nach westlichem Vorbild in Instrumentengruppen mit kontrastierenden Klängen zusammengestellt wurden (ebd.). Diese Zusammenstellung hatte auch eine andere Bedeutung: „the ethnically blended ensemble served as a symbol of what most Ugandans would wish for: 'a harmonious existence with all Ugandans playing together like musicians'“ (Kasule, 1993: 206, zit. n. Cooke und Kasule 1999: 9). Ein anderer

Grund für die auftretende Diversifikation war die Entscheidung 1968, Instrumentenunterricht in den Schulen zu unterstützen, bei dem sowohl afrikanische als auch europäische Instrumente erlernt werden konnten. Man förderte demzufolge die Musikkultur im Lande, was anscheinend gut bei der Bevölkerung ankam, wie man an dem hohen Anteil an Beteiligung merken kann. Durch die Schule kannten die Kinder nicht nur ihre Instrumente, sondern auch das entsprechende Liedmaterial ihrer Tradition. Cooke und Kasule nennen als Beispiel für den Effekt dieser Politik die *adungu* Harfe, die in den Schulen gespielt wird, sogar die sehr große Bass-*adungu* (1999: 9-10). Die Harfen wurden auf unterschiedliche Weisen gespielt. Erstens, im traditionellen Stil, mit pentatonischer Stimmung und einer Spielweise mit interlocking; Zweitens heptatonisch und kombiniert, um simple dreiteilige Harmonien wie man sie bei der kongolesischen Gitarrenmusik, lokal als *zairwa* bezeichnet, hören kann (ebd.). Die westlichen Harmonien der Harfen und mancher Lamellophon-Gruppen waren (1987) ein Zeichen von wachsender Vertrautheit mit westlicher Musik, zurückzuführen auf die Kirchenmusik, Unterricht in westlicher Musik an Schulen, und die Klänge der alles übertönenden euro-amerikanischen, karibischen, lateinamerikanischen, zairischen und westafrikanischen Musik (ebd.). Viele kulturelle Ausdrucksformen in Uganda zeigen eine Vermischung von westlichen und traditionellen Aufführungsstilen. Die Popmusik selbst unterlag auch, wie Kubik bestätigt, dem ständigen Einfluss von Zaire (1981: 86).

Mit dem Fortschritt und dem erleichterten Zugang zu den Medien und Musik nahm die Anziehungskraft der westlichen Musik auf die Ugandische Bevölkerung zu, und Cooke ist der Meinung, dass die zunehmende Vertrautheit mit westlicher Musik bisher zu einer Vermehrung der Genres geführt hat, anstatt einer bemerkbaren Abnahme der eigenen Traditionen (Cooke und Kasule 1999:15). Der Staat selbst macht keine Versuche die Musikkultur zu kontrollieren, ausgenommen des Versuches, „Bi-Musikalität“ im staatlichen Erziehungssystem zu unterrichten (ebd.). Es gibt keine Bemühung von staatlicher Seite, das traditionelle Musizieren zu institutionalisieren. So bleibt es den Musikern selbst überlassen, über ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis zu entscheiden. Natürlich gab es solche Versuche, wie schon erwähnt, von den nationalistischen Regimen, die Traditionen zu fördern usw. In Zaire war eine ähnliche Politik durchgeführt worden, und auch im restlichen Afrika gab es solche

traditionalistischen Tendenzen nach der Unabhängigkeit. In Uganda hat der Staat die Rolle der verschiedenen Königreiche als Patron der Künste übernommen, war dabei aber nicht sehr erfolgreich (Cooke und Kasule 1999: 17). In Uganda ist man staatlicher Zensur und Kontrolle überdrüssig geworden. Deswegen ist es umso positiver, dass die Menschen selbst entscheiden, ihre Identität in der Musik mit traditionellen Einschlägen auszudrücken. Auch die Arbeit von Albert Bisaso Ssempeke ist insofern sehr wichtig, da sie selbst organisiert ist. Albert Bisaso Ssempeke, der Sohn des verstorbenen Albert Ssempeke, eines Hofmusikers, führt die Tradition seines Vaters fort, und zwar mit seiner Truppe, dem Buganda Music Ensemble. Ich war selbst mit dabei, als das staatliche Fernsehen ihn und seine Truppe beim Musizieren filmte und ein paar Tage darauf im TV kurz vor oder nach den Abendnachrichten - ein prominenter Spot - auf dem ersten Sender des Landes, ein kurzer Film mit dieser traditionellen Musik lief. In diesem Fall hat das staatliche Fernsehen nicht seine Truppe direkt organisiert, aber es wurde darüber berichtet und somit auch unterstützt. Kasule betont, dass man die wichtige Beziehung zwischen der neueren ugandischen Geschichte und der neuen ugandischen Musik herstellen muss, wenn man die Szene verstehen will. Man muss sich des politischen Klimas und der neueren Geschichte bewusst sein (Cooke und Kasule 1999: 17). Er ist der Ansicht, dass die Politik einen Einfluss auf die musikalische Aufführungspraxis und die zeitgenössische Musik hatte (ebd.). Dasselbe bestätigt Kasule mit seinem eigenen Artikel der sich mit der sozialen Realität nach Amin beschäftigt (1998). So meint er dass populäre Volks-Formate bearbeitet wurden, um bestimmte Botschaften der Gemeinschaft an die politische Führung zu richten (ebd., S. 40). Das machte sich, z.B., im Theater bemerkbar, wo die jüngere Geschichte Ugandas in Stücken verarbeitet wurde, auch auf humorvolle Weise. In den neunziger Jahren beschäftigte sich die Kunst mit Erfahrungen des Lebens und reflektierte die Erlebnisse der Bevölkerung. Eine neue Generation von Künstlern, wie z.B. die *Ebonies* oder *kadongo kamu* Gitarristen, schufen bewusstes Theater, das sich mit der Identifikation und der Lösung von Problemen beschäftigte (ebd.). Weil künstlerischer Ausdruck eine wichtige Rolle bei Befreiungsbewegungen spielten, waren diese Künstler(-Gruppen) auch an der vordersten Front bei Anti-Amin und Anti-Obote Bewegungen. In Uganda hat sich die Popularkultur als Waffe des Widerstandes gegen politische Unterdrückung etabliert. Einen großen Teil des Repertoires machen zu populären Tanz-songs umgearbeitete

Volkstänze aus, ähnlich wie das auch im Kongo der Fall war. Diese Gruppen entwickelten ein zeitgenössisches populäres Darbietungsgenre, welches in der multi-ethnischen Volkstradition wurzelt (ebd., S. 41). Die Sprachen der Ethnien, besonders Luganda spielten in den Bewegungen eine wichtige Rolle. In ihnen wurde Kritik an der politischen Situation und an diktatorischen Führern geübt. In der Folge bildete sich ein multi-ethnisches Theater, das verschiedene Ausdrucksformen der traditionellen Kultur aufgriff und zu etwas Neuem machte. Es entstand ugandisches (Musik-)Theater. Dieses Theater war ein wichtiger Agent in der Formung einer öffentlichen Meinung in Uganda (ebd.).

3.2.2. Die urbane Musik Ugandas

Eine wichtige Rolle in der Musikentwicklung spielte die Stadt Kampala im Königreich Buganda. In Buganda war die britische Administration beheimatet, und so wurde Buganda und Kampala im speziellen ein metropolitaner Status eingeräumt, begünstigt durch die verbesserte Infrastruktur der Briten. Alles was aus Kampala kam wurde als urban und als Widerspiegelung der neuesten Mode angesehen und bekam deswegen mehr Beachtung. Dementsprechend wurde auch die lokale Sprache Luganda betrachtet, und aus diesem Grund galt es als modern, auf Luganda zu singen (archive.li). Die Musikszene beschränkte sich vor allem auf die, 1962 ernannte, Hauptstadt, und dort auf Hotels und Nachtclubs. Dort wurden in den 60iger und 70iger Jahren bevorzugt Covers von westlicher Musik, Afrojazz, *soukous*, und andere Musik aus den Nachbarländern Kongo und Kenia gespielt (Cooke und Sandahl 2006: 431). Auch Calypso war sehr populär im Kampala der 1960iger Jahre (Pier 2016). Viele der Bands bestanden aus Einwanderern aus dem Kongo, die in Lingala sangen, Musikern aus Kenia und einer kleinen Zahl an einheimischen Musikern. Wie Herman Sewannyana, ein Musiker der Afrigo Band, in Kafumbes Artikel erzählt, sind viele Kongolesen von Uganda nach Frankreich gegangen, wo sie groß wurden, z.B. Kanda Bongoman (2014: 119, 120). Einheimische beliebte SängerInnen waren Charles Sonko und seine Schwester Frida, Elly Wamala u.a. Während es in den 60igern eine blühende Musikkultur in Kampala gab, wurde das Leben für die Musiker und Bevölkerung mit der Zeit immer schwerer - die Regime von Idi Amin und Milton Obote sorgten dafür, es gab kein Geld und auch kein Publikum, da es in der Nacht nicht mehr sicher auf den Straßen war. Als Amin

1972 alle Inder und Pakistanis aus dem Land vertrieb, hatte das nicht nur wirtschaftliche und natürlich gesellschaftliche Folgen, sondern auch musikalische. Die Inder und Pakistanis machten einen großen Teil des Musikpublikums aus, wie ich schon früher erwähnte. Nach ihrer Vertreibung gab es somit keinen Markt mehr für „North Atlantic classical and jazz music“, und die lokalen Musiker widmeten sich der populären Tanzmusik die das Land schon seit einiger Zeit aus Zaire und Kenia erreichte (Kafumbe 2014: 114, 115). Dazu trug wahrscheinlich auch das Verbot des Spielens westlicher Musik bei, dass Idi Amin erließ. Der Exodus der ausländischen Gemeinschaften nach der Machtübernahme Idi Amins, ließ viele Gebäude leer, die die Einheimischen für ihre kulturellen Aktivitäten nutzten, auch wenn das nächtliche Ausgangsverbot sie dabei behinderte (Cooke und Kasule 1999: 13). Erst mit dem Präsidenten Yoweri Museveni kam 1986 einigermaßen Stabilität ins Land. Seitdem war Kampala von einer Band dominiert, die **Afrigo Band** unter der Leitung von Mose Matovu, die heute immer noch spielt, im Silk Club. Damals spielten sie in vollen Häusern und Hotelgärten. Die Mitglieder der Band hatten alle möglichen Hintergründe, einige erhielten Unterricht von Musikern aus Zaire, manche von anderen Popmusikern, wieder andere lernten in der Schule zu musizieren. Mose Matovu selbst hat eine kirchliche Bildung. Ihr Stil reflektiert die unterschiedlichen Erfahrungen und ist mit traditionellen Stilen vermischt. Was die Verwendung von Gitarren angeht, erinnert diese an Bands wie O.K. Jazz, mit manchmal 2 Leadgitarren, 2 Rhythmusgitarren, und mindestens einer Bassgitarre (Kafumbe 2014). Die Musik bzw. der Stil der Afrigo Band hat sogar einen eigenen Namen, der nur mit ihnen assoziiert wird, *semadongo* (Kafumbe 2014). *Semadongo* ist sozusagen der Stil der vielen Stile. Kafumbe erklärt das in seinem Artikel, genauer in einem Interview mit Moses Matovu, dem Gründer von Afrigo. Durch ihn erhält man einen Einblick in die Musik seiner Jugend, und auch in seine Einflüsse.

I was born in 1949, when many of our dance music groups were feeding on Latin American music and American Styles like jazz from New Orleans. There was no way a Ugandan dance music group could operate without any blown instrument, or even percussion instruments like congas and drum set. Since a lot of music that came from Cuba, congo, West Africa, and America had these elements, it became our music: salsa, soukous, and many other types (Kafumbe 2014: 126).

Damit wird ausgedrückt, dass Afrigo Stile wie kongolesischen Rumba, Reggae, kubanischen *son*, Soul und auch einheimische Rhythmen wie *baakisimba* zu ihrem eigenen Stil vermischen. Zusammen mit ihrem lebendigen Beat und den humorvollen

und aktuellen Texten ergibt das den Grund ihrer Popularität. Afrigo, gegründet 1975, wurde auch massiv von Idi Amin unterstützt, da er ihren *semadongo* Stil schätzte. Er versorgte sie mit Instrumenten, einem regelmäßigen Auftritt in einem guten Hotel am Viktoria-See und nahm einige Bandmitglieder auf offiziellen Reisen mit (ebd., S. 120). Bei diesen Reisen lernten sie wieder neue Musikstile kennen, die gleich in ihren Stil verarbeitet wurden. Afrigo seien die Fortführung der reisenden Musiker-Tradition, so Cooke und Kasule (1999: 13). Nichtsdestotrotz mussten einige der Bandmitglieder zeitweilig ins Exil gehen, um der politischen Instabilität zu entfliehen, von wo sie wiederum mit neuen musikalischen Erfahrungen zurückkehrten. Die Afrigo Band beschäftigt sich in ihren Songs mit einheimischen Themen wie z.B. Kultur, häusliche Gewalt, Gerechtigkeit, Familie, Globalisation, Umweltschutz, Liebe, Nationalismus, Armut usw. Alles Themen, die für das einheimische Publikum relevant sind (Kafumbe 2014: 121). Afrigo hält sich somit an eine Tradition der lehrreichen Songs, wie sie in der Musik Ugandas oft vorkommt.

By weaving potent sound with 'meaningful' messages, Afrigo harnesses the power to alter society through *semadongo*, a style that they promote and popularize in the process (ebd., S. 122).

In der Folge möchte ich mich der populären Band-Musik und ihren Interpreten widmen. Dabei möchte ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Musik in Kenia und Kongo darlegen. Ich greife hierbei auf Musik zurück, die glücklicherweise Sammler zur Verfügung gestellt haben z.B. Jason de Boer, der ca. 100 Songs aus Uganda auf Youtube hochgeladen hat, die er anscheinend von alten Schallplatten und Kassetten überspielt haben muss (siehe Jason de Boer). Außerdem gibt es eine Compilation mit Namen "The Kampala Sound: 1960s Ugandan Dance Music" (Original Music, 1988). Zusammengestellt wurde diese Musik von John Storm Roberts, der auch das Label gründete. John Storm Roberts kann man als Experten gelten lassen und man kann davon ausgehen, dass die Songs auf der Platte repräsentativ sind. Vor allem, weil Musik aus Uganda von der Zeitperiode 1950-1980 nicht so leicht erhältlich ist dieser Tage.

Beim Hören der Musik ist mir vor allem aufgefallen, dass Frauen viel stärker vertreten sind, als dies bei der Musik aus Kenia und dem Kongo der Fall ist. Es gibt einige Stücke, bei denen mit Frauen zweistimmig gesungen wird, oder auch Frauen solo singen. Auffallend ist auch, dass der Gesang viel sanfter wirkt als vergleichbare Stücke

aus, z.B., Kinshasa.

Ich möchte mit Israel Magembe und der Kampala City Six Band beginnen. Er hat angeblich den Rumba aus dem Kongo nach Uganda gebracht. Von ihm liegen nur 2 Lieder vor. Man merkt den Einfluss aus dem Kongo, der Sound ist aber ein bisschen sanfter. Die Instrumentation besteht aus Leadgitarre, Bass, Shaker, Trompeten, Saxophon. Die Lieder zeichnen sich durch eine relativ prominente Basslinie aus, zweistimmigem Gesang (männlich), kurzen Zwischenspielen der Trompeten, und einem *sebene*-ähnlichen Teil für die Gitarren und Saxophone.

Eine relativ wichtige Band in Uganda war die Cranes Band, benannt nach dem Wappentier der ugandischen Flagge. Gegründet 1965 bestand sie aus mehreren männlichen und später auch weiblichen Mitgliedern. Ihr Sound bestand aus mehreren Gitarren, davon eine typisch kongolesische Leadgitarre mit viel Hall; Bass, Schlagzeug, diverse Perkussion, und Saxophonen. In manchen Stücken wird auch eine gevampfte Gitarre gespielt. Sie singen meistens mehrstimmig, und es gibt mitunter ausgiebige instrumentale Zwischenspiele. Manchmal kann man auch nordamerikanische Soulelemente wahrnehmen, z.B. bei dem Song *Aisha*. Ein Song, *Twawona okufa*, kritisiert den staatlichen Terror während der ersten Amtszeit Milton Obotes und verherrlicht Idi Amin. Begleitet wird der Song von einem Rumbarythmus inklusive Clave, mit mehrstimmigem Gesang, Call-and-Response Gesang, und einer *sebene*-Sektion. Ihre Songs präsentieren einen relativ prominenten Bass und vergleichsweise wenig Einsatz der Blasinstrumente. Man kann deutlich einen kongolesischen Einfluss heraushören, vor allem bei den späteren Stücken, Mitte der 1970iger Jahre. Die Stücke sind dann auch bis zu ca. 8 Minuten lang, mit *sebene*-Teil. Anscheinend haben Zaiko Langa Langa aus Zaire und *soukous* bereits ihren Eindruck hinterlassen. Die Band Peacock tauchte Mitte der 70iger Jahre in der Musikszene auf und fällt durch zweistimmigen männlich-weiblichen Gesang auf. Hier hört man schon den sehr beliebten Kickdrum Sound mit den durchgetretenen Vierteln, die relativ prominent im Mix sind. Dieser Sound war nicht nur im Kongo sondern auch Kenia und anderen Ländern sehr beliebt. Auch Synthesizer sind vertreten, neben Gitarren, Bass und Perkussion. Der Sound klingt viel voller und hat mehr Tiefe. Die Leadgitarre bleibt jedoch typisch in Begleitung von Rhythmusgitarren, beide gezupft mit Interlocking.

Eine andere wichtige Band erwähnen Cooke und Kasule, mit Namen The Ebonies (gegründet 1977), die einen starken kirchlichen Hintergrund haben, manche auch mit Abschluss an der Royal Music School in London (1999). Sie sind eigentlich eine musikalische Vortragsgruppe, die didaktische mini-Dramen zwischen Gesang und Tanz aufführen (Kasule 1998: 46). Sie waren, und sind noch, sehr populär in Uganda und ihre Konzerte wurden zahlreich besucht, aber ihre Kassetten wurden mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Ihre Musik baut auf westliche Musikformen und Instrumente. Gelegentlich schrieben und adaptierten sie auch traditionelle Lieder, mit Hilfe von traditionellen Musikern wie Evaristo Muyinda, der die Ebonies dann auch auf der Bühne mit seinem traditionellen Instrument begleitete (ebd.). Aber generell habe ihre Musik keinen traditionellen Einschlag, so Cooke und Kasule (1999). Dafür wurden sie aber auch kritisiert, dass sie ihre Songs nicht auf traditionellen Formen und Stilen basieren (ebd.). Anfangs kommentierten die Ebonies über Liebe, Hass, Eifersucht und Betrug, aber später beschäftigten sie sich mit dem Thema AIDS. Sie predigten die Vorzüge von ehrlicher Liebe, Ehe, und traditionellen konservativen Werten als Waffen gegen vorehelichen Sex, Untreue, Prostitution und AIDS (Kasule 1998: 48).

Ein wichtiges Genre in Kampala ist *kadongo kamu*, basierend auf Gitarren-Musik, welches originär aus Uganda kommt. Auch dieses ist ein Beispiel der gegenseitigen Befruchtung von westlichen und traditionellen ugandischen Aufführungsstilen. Während meiner Recherche bin ich auf einen weiteren Stil gestoßen, der auf Gitarren basiert und im Osten Ugandas gespielt wird, mit dem Namen *samia*. Da ich aber nichts weiteres darüber herausfinden konnte, werde ich nicht näher darauf eingehen. Ich wollte es nur erwähnt haben, weil es dazu anscheinend noch Forschungsbedarf gibt.

3.3. Kadongo kamu

Kadongo kamu hat seine Wurzeln bei den reisenden traditionellen Musikanten, die umherreisten und für ein bisschen Geld ihre Lieder darboten. *Kadongo kamu* heißt frei übersetzt „eine kleine Gitarre“. Der Name erinnert dabei nicht nur an das Instrument, sondern auch an den Spieler, der alleine unterwegs ist und die Menschen unterhält (Pier 2016: 360).

Die Verbindung der traditionellen Tanzrhythmen mit der Rolle des Barden, der eine alte Kiganda-Tradition von Leier- und Harfenspielern wiederholt, gibt *kadongo kamu* den

symbolischen Wert von traditioneller Musik, obwohl es nicht dazu gezählt wird (Pier 2016: 360). Aus persönlicher Korrespondenz mit Albert Bisaso Ssempeke habe ich erfahren, dass er der Meinung ist, *kadongo kamu* sei aus der traditionellen Musik Ugandas entstanden, mit möglichem Bezug zur Leier *endongo* (19.03.17). In Wahrheit liegt das Genre irgendwo zwischen Tradition und Pop. Man kann es als Genre bezeichnen, weil es sich über die Jahre entwickelt hat, und nicht mehr nur ein Stil ist, der eine bestimmte Spielweise darstellt. Das Genre entwickelt sich immer noch weiter, und unterliegt Einflüssen der populären Kultur, wie andere Arten der populären Musik auch. Obwohl es mit modernen (zeitgenössischen) Instrumenten, elektrischen und digitalen, gespielt oder aufgenommen wird, und auch multimediale Vermarktung und Verbreitung beabsichtigt wird, wird das Genre als Alternative zum modernen, multimedialen Pop betrachtet. Auch mit modernen, aktuellen Themen, ist es eine Musik für bardische Live-Darbietung und fürs Theater geblieben. Diese Musik illustriere, mehr als andere Genres, die Interaktion zwischen ugandischer Musik und westlicher Popmusik, und sei trotzdem einzigartig, so Cooke und Kasule (1999: 14). Die Interpreten kombinieren alle Aspekte der afrikanischen und afro-karibischen vokalen Formen mit populären westlichen Stilen (ebd.). Heutzutage ist von der „kleinen Gitarre“ nicht mehr viel übrig, sie wurde teilweise durch Keyboards oder andere Instrumente ersetzt.

3.3.1. Die Geschichte von *kadongo kamu*

Bevor ich die Geschichte von *kadongo kamu* darlege, muss ich vorher die Bedeutung der Solo-Musiker erklären, weil sich das Genre aus ihnen weiterentwickelt hat.

Eine wichtige Form der traditionellen Unterhaltung war der reisende Musiker. Sie reisten mit ein oder zwei TänzerInnen überall im Land umher, um als Ensemble aufzutreten. Man trug auffällige Kostüme und versuchte das Publikum mit Tanzeinlagen zum Lachen zu bringen. Ihr Gegenstück waren die Hofmusiker, die im Palast spielten. Die manchmal auch allein reisenden Musiker spielten häufig in Bier-Bars und auf Märkten. Ihre Verse, manchmal unterlegt mit mimischen Einlagen, erzählten von der Geschichte ihrer Gemeinschaft oder waren Satiren über ihre Gesellschaft. Ihr Lebenswandel hielt sie immer am Puls des Geschehens und sie erhielten Einblick in die Gesellschaft und ihre einzelnen Charaktere (Kasule 1998: 43). Von der Gesellschaft im

allgemeinen wurde jedoch auf sie herabgesehen und sie waren nicht gut angesehen. Aber sie nutzten die ethnischen Sprachen um verborgene Kritik an den Politikern bzw. Tyrannen zu üben. Es wurden bekannte Lieder mit anderen Texten versehen und so erzeugte man ein intimes Verhältnis zum Publikum, da man vielleicht zur selben ethnischen Gruppe gehörte und so die Bedeutung des Textes verstanden wurde (ebd., S. 44).

Ein etablierter Musiker in Buganda lässt sich regelrecht bitten und „bestechen“. In einem rituellen Hin und Her provoziert er das Publikum, um die Spannung zu erhöhen, mit nur kurzen musikalischen Einwüfen, oder ein paar Akkorden auf dem Instrument, um dann eine perfekte Darbietung eines Songs zu bringen, typischerweise begleitet von Spenden von Bier und Geld aus dem Publikum. Sehr beliebt ist es auch wenn der Musiker mit lustigen Possen oder dem Karikieren von Tieren die Zuschauer unterhält. Wenn er das gut kann und macht und so die Leute in Begeisterung versetzen kann, hat er eine gute Verbindung zum Publikum geschaffen und gilt als brillanter Vortragskünstler. Selbstpreisung wird ebenfalls stilistisch eingesetzt um mehr Gelächter und Trinkgeld aus den Leuten hervorzulocken. Wenn die Zuschauer sich nicht gut unterhalten fühlen, können auch Buh-Rufe passieren und er kann auch „von der Bühne“ verwiesen werden, um einem anderen Künstler den Weg freizumachen. Für Belustigung kann ein Künstler auch durch zynische Bemerkungen oder mit dem Verlangen nach Applaus, bzw. mit dem Befehl, das Publikum solle sich beruhigen, sorgen. Am Besten, wenn das Publikum außer Rand und Band ist, dann kann der Künstler seine Darbietung unterbrechen und seinen Preis für eine Wiederholung nennen (ebd., S. 46). Diese Art der Musikdarbietung ist sozusagen die Vorstufe des *kadongo kamu*, und vieles davon wird von den Künstlern immer noch so gehandhabt. Deswegen meine Erläuterungen, weil unter anderem, aus diesen Traditionen *kadongo kamu* entstanden ist. Eine weiterer Prototyp von *kadongo kamu* waren die Solo-Musiker mit Saiteninstrumenten, die bei Hofe und bei traditionellen sozialen Zusammenkünften auftraten und kommunikative Funktionen mit ihrer Musik ausführten, wie Ratgeber, Lehrer, Propheten, Unterhalter usw. Ihre Kunst war etwas formeller als die des reisenden Künstlers, der nicht die Adligen sondern das gemeine Volk unterhielt. Die Funktion der beiden war aber dieselbe. Manche nannten diese Musikform schon *kadongo kamu*, aber um diese soll es nicht gehen sondern um die moderne Form (vgl. Kamya Namutebi Sozi 1999).

Ähnlich wie bei der Entstehung des Katanga Stiles im Kongo oder der Gitarrenmusik in Kenia, waren auch bei diesem Stil mehrere grundsätzliche Faktoren notwendig. Erstens der Kolonialismus, der die Kirche, neue Musikinstrumente, Stromversorgung usw. mit sich brachte, die für die Modernisierung der Musik Ugandas wichtig waren. Zweitens die Entwicklung Kampalas zum urbanen, multiethnischen Zentrum, das Musik und ihre Musikanten anzog. Und drittens, die Verwendung der Musik als Vehikel für die Verbreitung von Buganda-Nationalismus (Otiso 2006). Der Ursprung des Genres wird in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen. Eines der ersten Stücke, das mit *kadongo kamu* in Verbindung gebracht wird ist die Nationalhymne von Buganda, *Ekitiibwa kya Buganda*, geschrieben 1939 von Reverend Polycarp Kakooza (archive.li). Es war die A-Seite einer Schallplatte und wurde vom Königreich Buganda wegen seines passenden Textes angenommen (ebd.). Fördernd für die Entwicklung waren interkulturelle Beziehungen und grenzüberschreitender Verkehr zwischen Uganda und dem Kongo, als auch Uganda mit Kenia, vereinfacht durch die East Africa Railways. Ein anderer Faktor ist die Entwicklung des Radios in Uganda.

Warum waren diese Faktoren hilfreich für die Entwicklung dieses Musikstiles? *Kadongo kamu* ist zwar aus typischen Elementen der Kiganda-Kultur zusammengesetzt, unterlag aber auch Einflüssen von außen, die durch die Beziehungen Ugandas mit seinen Nachbarstaaten und indirekt durch Kolonialismus zustande kamen. Die interkulturellen Beziehungen brachten eventuell die Idee, dass man traditionelle Musik auch mit der Gitarre nachahmen könnte, und die Spieltechnik, wie man das tut. Auch die moderne Gitarrenmusik ist aus den beiden Ländern Kongo und Kenia nach Uganda gekommen, in diesen Ländern passierte die eigentliche Entwicklung der Gitarrenmusik in dieser Region Afrikas. Was in Uganda passierte, war die lokale Adaption auf lokale Bedürfnisse. Der Kolonialismus brachte die Infrastruktur, die zur Verbreitung der Musik notwendig war, bzw. die Güter. Auf die eigentliche Entwicklung des Stils hatten der Kolonialismus und die Beziehungen zum Kongo und Kenia keinen direkten Einfluss. Aber *kadongo kamu* gab es eigentlich schon vorher (siehe oben), nur nicht mit Gitarre und im traditionellen Sinne. Das „ndongo“ aus dem Namen wurde abwechselnd verwendet, um die Lyra, die Fidel und später die Rhythmus- und Bassgitarren zu bezeichnen (ebd.). Der Name wurde eingeführt, um diese Musik von der sehr populären Band-Musik in den 1950iger Jahren zu unterscheiden. In diesem Zeitraum begann es

sich auch als eigenes Genre zu etablieren (Kamya Namutebi Sozi 1999: 4). Zu Beginn war die instrumentale Begleitung für die Lieder spärlich, was den gesungenen Text in den Vordergrund brachte. In den 1950iger und 60iger Jahren kam der Einfluss der „Jazz“-Bands aus Kinshasa, angespornt durch Grand Kalle und Franco. Sie brachten die Sologitarre und das Saxophon, die später Einzug ins Genre hielten. *Kadongo kamu* ist laut Pier in den 50iger Jahren entstanden, als Teil des Nachkriegsbooms von Gitarrenmusik in Zentral- und Ost-Afrika (2016: 360). Pier spekuliert, dass der Calypso auf den flow des *kadongo kamu* Einfluss gehabt hat, der zur Entstehungszeit des Genres in Uganda sehr beliebt war (2016: 369). Die beiden haben gemeinsam, dass sie Nachrichten übermitteln, bzw. kommunizieren und dass man versucht, viel Information in kurzem Zeitrahmen zu vermitteln. Beide Genres seien unter kolonialer Herrschaft entstanden, in denen einheimische Sprachen und Kulturen abgewertet wurden oder davon gefährdet waren, und beide wandten trickreiche Taktiken an und zeigten dabei sprachliche Gewandtheit in einer kolonial untergeordneten Sprache (ebd., S. 378). Das Genre wurde von einem Mann begründet, so hingegen Cooke und Kasule, und wurde mit der Unterstützung von Radio Ugandas jährlichem Festival zum einflussreichsten populären Musikgenre in Kampala und darüber hinaus (1999: 14). Die sozialen und aktuellen Themen, der Humor und die Songs sicherten die Popularität des Genres, verbunden mit der Erhältlichkeit auf Kassetten (Cooke und Kasule 1999: 14). Radio und Kassetten waren somit essentiell für die Popularisierung des Genres (Kasule 1998: 55). Dieser vorher genannte „eine Mann“ könnte **Christopher Ssebaduka** sein, der „Großvater“ von *kadongo kamu*. Laut Pier war in den späten 1950iger Jahren Christopher Ssebaduka (geb. 1929) der erste, der schwere deep Luganda (zum Begriff deep Luganda siehe weiter unten) Lieder für Schallplatten und fürs Radio komponierte, und wird von vielen als Vater des Genres bezeichnet (2016). Kamya Namutebi Sozi bestätigt das auch, und nennt Ssebaduka als ersten, der eine Aufnahme von *kadongo kamu* machte, und zwar 1954 mit *Omukazi Malayaa* bei Tam-Tam Records (1999: 68). Der erste der jedoch *baakisimba* Rhythmen auf der Gitarre nachspielte, war Elly Wamala, 1959 (Pier 2016: 365). *Baakisimba* ist eine perkussive Tradition aus Buganda, die einen Rhythmus und einen Tanz benennt. Der Rhythmus, der für afrikanische populäre Musik ausschlaggebend ist, hat auch wesentlich zu Popularität des Genres beigetragen. Wie ihre Vorgänger, die reisenden Musikanten, spielten Ssebaduka und

seine Kollegen auf Märkten, Handelszentren, Straßen, Bus- und Taxihalttestellen, sich selbst mit der akustischen Gitarre begleitend (Kasule 1998: 52). Die Leute reagierten auf die Darbietungen mit Lachen, Klatschen, Kommentaren über den Vortrag und Geldspenden (ebd.). Mit den schon oben erwähnten kolonialen Entwicklungen und der Verbreitung von Nachtclubs wie White Nile und Suzanne, wurden die *kadongo kamu* Künstler dazu motiviert, ihre Kunst auf eine professionellere Ebene zu bringen (archive.li). Christopher Ssebaduka und Elly Wamalla waren dabei wichtige Figuren, so hat Ssebaduka als erster eine *kadongo kamu* Gruppe gegründet, und versucht, die Urheberrechte seiner Musik zu schützen. In den Clubs wurden zuerst hauptsächlich Covers für die kolonialen Einwanderer gespielt, und diese Covers gaben den kreativen Anstoß (ebd.) Das noch junge Radio Uganda beeinflusste die Auswahl an Musik, die in Geschäften erhältlich war, und auch was in den Nachtclubs für das lokale Publikum gespielt wurde (ebd.). Davon wiederum wurden die Musiker dazu inspiriert, mehr eigene Musik aufzunehmen, um möglicherweise im Radio gespielt zu werden. Dabei war *kadongo kamu* der anerkannte Popstil und förderte die Weiterentwicklung des Genres. Anfang der 1960iger Jahre wurde Ssebaduka schon von vielen kopiert (Kamya Namutebi Sozi 1999: 69). Weil es in Buganda, bzw. Kampala zwar viele Möglichkeiten für Live-Musik, aber nur wenige Aufnahmemöglichkeiten gab, sind viele nach Nairobi gegangen, um dort aufzunehmen, wo es schon eine etablierte Musikindustrie gab. Es wurde z.B. im Equator Sounds Studio aufgenommen. Wie Stanley Kamparo berichtete, nahm er Anfang der 70iger Jahre in Kampala auf, bei Uganda Sound Productions (Interview 1, SK, S. 102). Die physische Plattenproduktion fand jedoch in Nairobi statt. Nairobi bot zudem Möglichkeiten, Auftritte zu absolvieren, weil dort regelmäßig viele Leute kamen, um Musiker spielen zu sehen, und diese davon leben konnten. Die Auftrittsorte wechselten sich zwischen ländlichen Lokaltäten und urbanen Theatern ab. Manchmal schlossen sich Künstler in einer Art Kooperative zusammen, um gemeinsame Shows in verschiedenen Orten zu veranstalten (archive.li). Das führte auch zu einer Theaterbewegung in den 60iger bis 80igern, aber dazu weiter unten.

Das Genre wurde im Regime von Amin sehr populär. Idi Amin förderte das Interesse der Ugander an der eigenen Kultur und deswegen gäbe es einen Markt für gut aufgenommene ugandische Musik, ob traditionell oder populär, im Land so Cooke und Kasule (1999). Der eigentliche Grund für die ansteigende Popularität des Genres in der

Zeit der Regime ist die Abschaffung der Königreiche und des Feudalsystems 1967 mit der Konsequenz, dass *kadongo kamu* die Rolle der traditionellen Instrumente übernahm, nachdem diese inklusive ihrer Musiker „arbeitslos“ wurden. Von da an gewann *kadongo kamu* an Beliebtheit. 1973 war das Jahr als *kadongo kamu* die Instrumentation vergrößerte, als Ssebaduka auf Befehl Amins bei einem kulturellen Austauschprogramm alleine auftrat und die Gäste langweilte, die den Text nicht verstanden. Der Regisseur und Choreograph schlug vor, alles beizubehalten, aber mit mehr Instrumenten zu bereichern (Kamya Namutebi Sozi 1999: 75). Zuerst fügte man eine Sologitarre hinzu, dann noch den Bass (ebd.). Ssebaduka, unter anderen, musste jedoch aus Uganda fliehen, da Amin seine kritische Texte missbilligte. Auch Stanley Kamparo, ein Sänger aus dem Westen, musste vor Amin flüchten (vgl. Interview 1, SK, S. 105-106). Ssebaduka kehrte 1979 mit einer Gruppe, den Kadongo Kamu Super Singers zurück.

Die 70iger und 80iger waren generell für die Bevölkerung und auch die Musiker eine Zeit der Entbehrung, durch Instabilität und niedrige Wirtschaftstätigkeit. Die Unterdrückung der Bevölkerung traf auch die Kunst. Die Künstler traten zwar noch auf, aber vor mattem Publikum. Erst Ende der 1980iger Jahre, nachdem so etwas wie Stabilität aufkam, fing das Genre wieder an, künstlerisch zu blühen. Bis in die 90iger hinein gab es ein paar Schlüsselfiguren, die für Aufnahmen von *kadongo kamu* in verschiedenen Studios in Kampala ausschlaggebend waren: Tony Sego, ehem. Afrigo Band, Hope Mukasa, ehem. Mixed Talents und Tim Kizito, ehem. The Ebonies (archive.li). *Kadongo kamu* war immer noch in der Stadt und am Land beliebt, zumindest bei den Baganda, aber allmählich griff es auch auf den Rest des Landes über. Erst Mitte der 1990iger Jahre wurde *kadongo kamu* als „mainstream“ anerkannt. Nämlich nachdem die elektronischen Medien 1992 liberalisiert wurden, und 1996 das Königreich Buganda seinen eigenen Radiosender eröffnete, Central Broadcasting Agency (CBS). CBS gab *kadongo kamu* eigene Sendezeit und danach ging es für das Genre in Richtung mainstream. Auch Radio Simba, eröffnet 1998, fokussierte auf lokale Musik. Über die Zusammenarbeit mit Djs schaffte es *kadongo kamu* dann auch in die Clubs.

Durch neue Produzenten wurde das Genre 1999 modernisiert und mit zeitgemäßem Sound versehen. Es gab eine Fusion aus Hip Hop, Reaggae, einen Hauch von *soukous*, inklusive Gitarren-Sektion (archive.li). Die Musiker nahmen die Neuerungen

bereitwillig an, aber die Fans waren kritisch gegenüber den Veränderungen. Aber die Beibehaltung des Vortrags und der lyrischen Traditionen überzeugten die Kritiker. Der neue Sound schaffte es auch ein jüngeres Publikum zu begeistern, wo das Genre vorher eine ältere Personenschicht ansprach. In der Folge wurde *kadongo kamu* sehr radiotauglich, mit kürzeren Songs von dreieinhalb Minuten (ebd.). Das gab es allerdings schon vorher, da es auch Schallplatten mit *kadongo kamu* Musik gab, die ja bekanntlich auch zeitlich begrenzt sind. Bei Kassetten ist die Dauer der Songs natürlich nicht so relevant. Davor wurden im Radio Live-Übertragungen gemacht, wobei die Dauer des Songs auch eher nicht wichtig war. Die Praxis in den 60iger und 70igern war, einen Interpreten im Radio auftreten zu lassen, um einen Song zu präsentieren, dann die Zuhörerschaft zu befragen, und wenn die Zuhörer Interesse hatten, wurde der Song professionell produziert (siehe Interview 1, SK, S. 109-110).

Heutzutage gibt es in Uganda keine wirklichen Labels, es funktioniert alles über Agenten, die auch das copyright gegen eine Geldsumme bekommen. Sie verbreiten die Musik dann über andere Agenten und deren Netzwerk und die Musik wird vermarktet. Anscheinend hat der Künstler nie selbst das copyright, wenn er aufnimmt. Auch Produzenten behalten es. In Kenia war dieselbe Praxis üblich. Das copyright geht später an den Künstler zurück, wenn der Produzent nicht mehr tätig ist. Stanley Kamparo erwähnte das in einem Interview 2015:

But eventually the one who was recording those songs [...], when he retired from recording he brought back the copyright [...] so I retained my copyright, I retained it again.
(Interview 2, SK, S. 123).

Das Medium sind CDs und Kassetten, die vervielfältigt werden. In der Zwischenzeit absolvieren die Künstler ihre Auftritte. Dabei bevorzugen die Künstler ihre Konzerte selbst zu organisieren, da dabei mehr Profit für sie herauskommt (archive.li). Musiker des *kadongo kamu* gehörten (ca. 2000-2010) demnach zu den erfolgreichsten (ebd.).

Einer der beliebtesten Interpreten des *kadongo kamu* war Paul Kafeero (1979-2007), der besonders tiefgehende Texte schrieb (Pier 2016). Kafeero war eine Art berühmter Repräsentant für den Teil der Bevölkerung im Existenzkampf, der über persönliche und soziale Probleme, wie exzessiven Alkoholkonsum, sang (ebd., S 365). Er repräsentierte den Durchschnittsbürger, wurde aber als eine Art mystischer Barde angesehen, der in Verbindung mit den tiefsten Mysterien der menschlichen Existenz und Moral steht

(ebd.). Einige andere wichtige Interpreten sind Bernard Kabanda, Herman Basudde, Fred Sebatta, Dan Magula und Matiya Luyima. Bernard Kabanda konnte sein einziges Album international bei World Records veröffentlichen. Paulo Kafeero und Fred Sebatta treten beide mit Gruppen auf, gehören also dem moderneren Zweig an. Außer Bernard Kabanda hat keiner der *kadongo kamu* Künstler außerhalb Ugandas inklusive der Diaspora Erfolg haben können. Ein Grund dafür ist der spezielle Gebrauch der einheimischen Sprache und ihrer lyrischen Komplexität. Kabanda starb 1999, und ist fast in Vergessenheit geraten, weil er ein Straßenmusikant war und kein Radiostar. Jedoch nennt Pier einige, die der Meinung sind, dass sein Einfluss bei Straßenmusikanten und auch auf Stars beträchtlich ist (ebd., S. 366).

3.3.2. Was macht *kadongo kamu* aus?

Ich möchte meine Analyse des Genres mit einem Zitat beginnen, weil man es nicht treffender zusammenfassen könnte:

Thus, although *Kadongo-kamu* is patterned after traditional Ganda music, it contains new elements as well. For instance, modern *Kadongo-kamu* guitar playing imitates traditional Ganda *ndongo* (lyre) playing; uses *baakisimba* drum rhythms on the bass guitar; gives prominence to the lyrics in a manner reminiscent of traditional Ganda music; and uses hidden language when addressing sensitive or potentially offensive subjects (Otiso 2006: 139).

Der Name soll sich auf den Akt beziehen, die verzahnten Rhythmen der traditionellen Kiganda *baakisimba*-Ensemble Trommeln auf ein einzelnes Instrument zu übertragen (Nannyonga-Tamasuza 2002, zit. n. Pier 2016: 360). Cooke und Kasule nennen die Gitarre mit Stahlsaiten, traditionelle Trommeln, westliches Drum-kit, traditionelle Saiteninstrumente und das Mikrofon als gängige Instrumente (1999: 14). Das Mikrofon wird aufgrund der Effekte, die damit möglich sind, in diesem Fall so genannt. Die Lieder selbst sind in der Tradition verwurzelt und haben verschiedene Themen (Cooke und Sandahl 2006: 431). Es kann um zwischenmenschliche Beziehungen gehen; um politische oder lokale Ereignisse; es wird mitunter auch das Publikum veralbert; es werden Ratschläge gegeben; moralische Geschichten erzählt; das Publikum belehrt, usw. Wenngleich der Name auf das Spiel der Gitarre hindeutet, ist das wichtigste, was die Identität des Genres ausmacht, die Narrative³, das Geschichtenerzählen, so Pier (2016: 361). In einem Text wird sehr treffend eine „Edutainment-Ethic“ genannt, eine

3 Mit „Narrative“ meine ich hier und in der Folge eine pointierte Geschichte, oder Erzählung.

Mischung aus Education und Entertainment (archive.li). Durch lange Erzählungen, von 10 bis 20 Minuten, ergibt sich zum Schluss eine „Moral der Geschichte“. Es wird als Musik zum Zuhören angesehen, nicht als Tanzmusik. Wie Kamya Namutebi Sozi so schön schrieb: „The beauty of 'kadongo-kamu' music is embedded mainly in the meaning of the words, rather than the techniques of playing the instrument“ (1999: 34). Bei Konzerten und Aufführungen sitzt das Publikum und sieht konzentriert zu. In Bars spielen die Straßenmusikanten bei den Tischen derer, die ihnen ein paar Shillings für ein paar Songs geben (ebd.). Im Radio und Fernsehen wird *kadongo kamu* zu den ruhigeren Zeiten ausgestrahlt, z.B. Sonntag Nachmittag. Der Rhythmus, abgeleitet von *baakisimba* ist eigentlich tanzbar, aber die Fans ziehen es vor ruhig zu sitzen, um nichts vom Text zu verpassen, der relativ schnell und ohne Wiederholung dargebracht wird (Pier 2016: 361). Als ideal gilt es, ein Stück zu präsentieren, ohne ein Wort zu wiederholen (ebd.). In seinem Artikel stellt Pier dar, wie im *kadongo kamu* der Sprachrhythmus und der musikalische Rhythmus in Beziehung stehen (2016). Er bezeichnet das als „flow“, wenn ein Künstler Verse in einen einfachen, relativ unvariablen, rhythmischen Container setzt (ebd.). Und Luganda, die Sprache, die in Buganda gesprochen wird, ist ideal für diesen flow:

The language's presumed potential for profound poetic expression is demonstrated not just in the artists' erudite choices of words and phrases but in the specific ways those words and phrases are made to muscially flow. [...] Kadongo kamu fans appreciate the genre for the 'education' it provides them about their language, in its 'depth' or 'richness' (Pier 2016: 361.)

Baganda, die Einwohner von Buganda, die Luganda sprechen, machen 17% der Gesamtbevölkerung Ugandas aus. Sie sind stolz darauf, dass man in Luganda Dinge auf viele verschiedene Weisen ausdrücken kann. Durch verschiedene Praktiken, inklusive der Produktion und Konsumation von *kadongo kamu*, will man beweisen, dass Luganda eine besondere Tiefe hat, welche in der Tradition verwurzelt ist (ebd., S. 362). Pier bezeichnet diese Form der Sprache als „deep Luganda“ (2016). Dabei ist es erstrebenswert, besonders alte und selten benutzte Wörter zu verwenden, um der Sprache Tiefe zu verleihen. Diese Wörter sind nicht selten „traditionell“. Dazu zählen auch Sprichwörter, Weisheiten und Metaphern, Symbolismus und dgl. Im Allgemeinen, kann man sagen, dass „deep Luganda“ besonders poetisches Luganda bedeutet. Auch in der stattfindenden Konstruktion einer ethnischen Identität spielt deep Luganda eine wichtige Rolle. Sogar im Fernsehen wird über die tiefsinnige Bedeutung von

Sprichwörtern und dgl. diskutiert, bzw. bei Quiz-Shows Fragen darüber gestellt. Auch traditionelle Gesangsstile, bei öffentlichen Zeremonien und Festivals dargeboten, verwenden deep Luganda. Die Künstler des *kadongo kamu* wollen Leute nicht nur unterhalten sondern auch bilden, und die Sprache ist ein Teil dieser angebotenen Bildung (Pier 2016: 363). Deep Luganda war auch ein Vehikel für versteckte Kritik in Zeiten der tyrannischen Regime von Amin und Obote. Diese Zeit war eine schwere für das Genre, wegen der Zensur, die solche Regime immer mit sich bringen und natürlich wegen der Verfolgung von Regimekritikern. Viele Sänger beschränkten sich darauf, nurmehr über die Liebe zu singen. Aber auch heutzutage hat *kadongo kamu* ein rebellisches Image:

Since 1986, under the Museveni regime, kadongo kamu has continued to articulate a resistant, fugitive identity – not just for Baganda, but also for a class-rather than ethnicity-based imagined community of economically struggling Ugandans (Kasule 1998, zit. n. Pier 2016: 365).

Kadongo kamu spricht über die richtige Welt mit ihren Problemen und Armut, und die Musikvideos spielen oft in ganz normalen urbanen oder ruralen Umfeldern, nicht in der stilisierten Welt der Popmusik in der Reichtum nicht in der Sprache wichtig ist, sondern am Konto, bzw. in der Geldbörse. Die Charaktere sind oft lustige Stereotype, die mit dem Leben zurechtkommen wollen. Das Genre zeigt die alltägliche Welt, in der die meisten Ugander leben, „one increasingly ignored by the liberalised media's globalist pop-culture-spectacle“ (Pier 2016: 365). In diesem Sinne bezeichnen die Fans *kadongo kamu* als „lokale“ Musik. Damit ist gemeint, dass das Genre das Leben der „unteren“ einheimischen Klassen realistisch beschreibt, das nicht in den Medien zu sehen ist.

Aber nicht nur die Themen und die Sprache sind wichtig, sondern auch die Technik, um das alles zu vermitteln. In *kadongo kamu* ist das rhythmisch-melodische Gerüst offensichtlich an der Oberfläche und die Verse werden eindeutig diesem angepasst. Dies bringt das Augenmerk auf den flow, bei dem ähnlich wie bei einem Spiel, Wörter und Gedanken in einen vorgefertigten und relativ statischen Behälter „gesetzt“ werden (ebd., S. 369). Gleichzeitig ist es beim *kadongo kamu* möglich, durch geschickten Einsatz des musikalischen flows seichten Versen eine Aura von Tiefe zu verleihen (Pier 2016, S. 370). Pier nimmt als Beispiel einen Song von Bernard Kabanda, *Abakazi b'Ekibuga*, um eine Analyse der Songform, bzw. des Zyklus mit Hilfe von Funktionsstufen zu machen (2016). Der Song basiert auf 24 Pulsen, die zuerst im Gitarrenteil und dann im Gesang

etabliert werden. Ein Zyklus ist oft in zwei Phrasen unterteilt und diejenigen Phrasen die die erste Hälfte mit 12 Pulsen in Anspruch nehmen, enden oft auf die 5. Stufe, während die Phrasen in der zweiten Hälfte sich auf Stufe 1 auflösen, oder auf Stufe 2 landen, die baldige Auflösung auf der Tonika erwartend. Dieses Spannungs- und Auflösungsschema der melodischen Struktur untermauert den 24-Puls-Kreislauf als rhythmischen Behälter in welchen die poetischen Zeilen passen sollen (vgl. ebd., S. 370ff). Pier hat aber auch noch eine weitere Ebene der Unterteilung entdeckt. Nämlich nicht nur, dass pro Zyklus von 24 Pulsen eine Phrase gesungen werden soll, die Wörter selbst unterliegen auch noch einer syllabischen Struktur an die sich der Sänger halten muss (ebd.). Der Sänger muss also genau auswählen, welche Wörter er zu welchem Zeitpunkt in der Struktur unterbringt. Möglichst auch noch ohne sich zu wiederholen. Ein guter Sänger kann folglich auf viele Arten seine Virtuosität zeigen. Erstens mit seinem Gitarrenspiel, das rhythmisch und schnell sein sollte, dann mit möglichst poetischen Versen und ausgefallener Sprache, und drittens mit dem Einpassen der Verse in das rhythmische Raster und auch noch mit dem Zusammenspiel der vorherig genannten Faktoren. Als wäre das noch nicht genug, übernehmen *kadongo kamu* Spieler oft in ihren Vorträgen der Songs noch mehrere Rollen, eine Praxis, die von den reisenden traditionellen Musikern stammt, wie schon früher erwähnt. Dabei wird die Stimme verstellt, um einen anderen Charakter zu imitieren, oft auf humorvolle Weise. In Pier's Beispiel wird das durch ein Verändern des rhythmischen patterns noch unterlegt (2016: 376). Diese Veränderungen sind im *kadongo kamu* von Bedeutung:

Such meaningful rhythmic gestures, at the conjuncture of speech-rhythm and musical pattern, are crucial in Kabanda's style, and in *kadongo kamu* generally. Indeed, they are the soul of the genre, brought into prominence by relatively simple, repetitive musical containers (ebd.).

Dieses Annehmen verschiedener Rollen und das fast unmerkliche Variieren der patterns geben dem Genre noch zusätzlich Tiefe, und das Publikum ist noch mehr beeindruckt und erfreut, wenn der Künstler die Emotionen und die Charaktere noch gut vermitteln kann. Als ich selbst das erste Mal einen Gitarristen sah der *kadongo kamu* spielte, war ich richtig fasziniert, obwohl ich kein Wort von dem Gesungenen verstand und noch gar nichts von dem Genre wusste. Ich verstand trotzdem, dass eine Geschichte erzählt wird, und das Rollen gespielt werden. Man sieht, dass die Kommunikation auch auf einer anderen Ebene als der sprachlichen passiert. Die Musik hatte den gewünschten Effekt:

Many a listener, get fascinated when the plucking of the stringed instrument accompanied by the poetic language of the musician, together with the actions, blend ingeniously, thus bringing out the desired effect on the audience (Kamya Namutebi Sozi 1999: 53).

Sänger nehmen oft eine komische Rolle als Unterhalter an, den singenden und harmlosen Narren, um Sympathien zu wecken, und somit den Zuhörer (auf der Straße oder in der Bar) dazu zu bewegen, Geld zu überreichen. Diese Taktik kommt ebenfalls aus der traditionellen Aufführungspraxis. Es gibt auch eine eigene Gesangstechnik, bzw. einen Gesangsstil, der *ngono* genannt wird:

The vocal style became known as 'Ngono' and whether male or female there was clarity of pitch, intonation and chord progressions vocally which complemented the equally dextrous instrumental sections. The voice would sound like a complainant or someone moaning. This actually drew many more audiences who heard this as an appeal and they paid attention to what these distinct voices had to state (archive.li).

Wie dieses Zitat belegt, ist die Wahl des Gesangsstiles auch absichtlich angepasst worden, um der Narrative zusätzlich Ausdruck zu verleihen. In der Tat kann man viele Songs aufgrund des ähnlichen Gesangsstiles dem Genre *kadongo kamu* zuordnen. Der Stil ist nicht auffällig an sich, aber man kann ihn identifizieren und wiedererkennen.

3.3.3. Die Musik des *kadongo kamu*

Wie schon klar ist, fing die Musik mit der akustischen, oder Box-Gitarre an, die heute noch fürs Komponieren verwendet wird. Die Instrumentation wurde im Laufe der Jahre erweitert, um interessanter und kontemporärer zu bleiben. Es wurden elektrische Gitarren, Bass, Schlagzeug und Keyboard hinzugefügt (Kamya Namutebi Sozi 1999: 85). In den 60iger und 70iger Jahren wurde gelegentlich auch das Saxophon verwendet. Die Gitarre ist das Hauptinstrument, auf dem die Melodie im Fingerstyle gezupft wird, wie auch im Kongo und Kenia. Auf ihr werden auch die Interludes und Preludes gespielt. Manchmal wird die Box-Gitarre verstärkt, oder es wird eine elektrische Gitarre verwendet (ebd.). Die Bassgitarre ist sehr beliebt und ein Bass-Spieler spielt oft in mehreren Gruppen. Der Bass ist wie die Gitarre westlich gestimmt. Er spielt immer in Terzen und Quinten zu der Box-Gitarre und nimmt manchmal auch die Rolle der Trommel ein (ebd., S. 86). Wie im Zitat am Anfang des Kapitels (Was macht *kadongo kamu* aus?) erwähnt, spielt der Bass des öfteren auch die *baakisimba* Rhythmen. Das Keyboard wird oft dazu verwendet, andere Instrumente zu imitieren, wie z.B. Blasinstrumente. Meistens werden am Keyboard einzelne Noten gespielt, aber auch

Akkorde kommen vor (ebd.). Als Schlagzeug wird von den meisten Gruppen ein Jazz-Set verwendet.

The snare (small drum) mainly plays the Bakisimba basic drums, the bass (big drum) keeps the beat, taking on the role of the mpuunyi drum in Bakisiimba [sic], while the cymbal is played to give a signal either to other instruments, to the singer or even the dancers (ebd.).

Man sieht, dass die Rhythmen Bugandas Verwendung finden. Entweder im Bass oder beim Schlagzeug. Durch Einfluss anderer Kulturen, vor allem aus dem Kongo, hat sich die Musik des *kadongo kamu* drastisch verändert, und so weisen manche Songs heute Rhythmen wie *kwasa kwasa* oder ähnliche Tänze auf (ebd., S. 87). Manche Künstler verwenden auch ursprüngliche Instrumente wie die *engalabi*, eine lange Trommel, die *endingidi* Fidel oder *enassi* Rasseln, z.B. Fred Ssebatta (ebd.). Die Rasseln finden generell häufig Verwendung in der Begleitung. Auch eine timeline wird häufig geschlagen. Dabei variiert das Schlaginstrument und es ist nicht immer hörbar, um was es sich handelt, das geschlagen wird. Das liegt teilweise auch an der Qualität des Mediums auf dem die Musik enthalten ist. Was die Begleitmusik angeht, ist sie relativ simpel. Sie besteht aus repetitiven Mustern, ähnlich wie die Musik aus Kenia oder aus Katanga. Es ist sehr gut möglich, dass die Gitarrenmusik aus diesen Ländern bei der Entstehung des Genres abfärbte, aber nicht belegt. Wie schon erwähnt, ist ein Einfluss der *endongo* oder anderer ursprünglicher Instrumente sehr wahrscheinlich, so wie im Kongo die *likembe* und in Kenia die *nyatiti* auf die Spieltechniken und die Klangästhetik der Gitarre abfärbten. Jedenfalls wird auch im Fingerstyle gespielt, mit Daumen und Zeigefinger. Der Einsatz von Kapodaster wurde auch häufig von mir gesehen, z.B. bei Stanley Kamparo. Es gibt zwischen gesungenen Phrasen oft musikalische Zwischenspiele mit Variationen oder bei größerer Instrumentation Solos von, z.B. Gitarre oder Saxophon. Die Sänger schreiben und performen meist ihre Songs selbst. Die Songs werden dann auswendig gelernt, was das Aufführen erleichtert, und auch die Arbeit im Studio, weil man aus dem Gedächtnis spielen kann.

We could compose, first write the song and then practicing it as we sing and as we play and then when it is ready and as it is in the head already, then we could go to the studio. Because in the studio we did not have a chance to look at the papers, as you play the guitar. You could sing from the head and at the same time you sing (Interview 2, SK, S. 127-128).

Über das Komponieren selbst erzählte Kamparo uns, dass er entweder einen Song schreibt, weil er jemanden über etwas aufklären oder belehren möchte, oder er wird

durch etwas inspiriert einen Song zu schreiben, oder es kommt jemand zu ihm und erzählt ihm eine Geschichte, die er dann möglichst als Song verarbeiten soll. In letzterem Fall schreibt er den Song und überlässt das Singen der „AuftraggeberIn“ während er nur begleitet (Interview 2, SK, S. 128).

Die Melodie wird generell monophon, also allein gesungen, um den Text, bzw. die Botschaft hervorzuheben. Die Begleitung und der Text sind voneinander abhängig:

This dependence on the text, most of the time govern the cadences which depend on the intonation of the words that end a particular cadence. So the pattern is not always uniform. Another characteristic is a repetitive melody, but this is subject to the alteration of some intervals of notes or tones as dictated by language intonation and vocal embellishments (eggono) (Kamya Namutebi Sozi 1999: 91).

Egonno wird mit „einer Gesangstechnik ähnlich dem Vibrato“ bezeichnet (Kamya Namutebi Sozi 1999). Weiter oben habe ich diese Technik mit *ngono* beschrieben.

3.3.4. Die Beziehung zwischen *kadongo kamu* und traditioneller Musik

Ich habe mich gefragt, ob *kadongo kamu* sich von der traditionellen Musik unterscheidet. Beim Anhören alter Stücke, ist mir eine starke Ähnlichkeit zu Musik aufgefallen, die ich von Albert Bisaso Ssempeke auf der *endongo* gehört habe. Bei ein oder zwei Stücken konnte ich, glaube ich, sogar die *endongo*, das Instrument heraushören. Ssempeke bestätigt den traditionellen Ursprung in einem Interview:

So and this style comes from the traditional music, what we play, that's where it comes from and it's another adoption of the *endongo*, the lyra I'm playing and the fiddle and at the same time having drums, percussion in it (Interview 2, ABS, S. 133).

Lavoie bestätigt das in seinem Artikel, was aber leider nicht näher belegt ist, indem er schreibt, dass die ersten *kadongo kamu* Spieler ihre Lieder nur mit der *endongo* begleiteten (2008). Auch Pier hatte ähnliche Gedanken, indem er sich fragt, ob und wie *kadongo kamu* sich von den traditionellen bardischen Kiganda Stilen unterscheide (2016). Er ist der Ansicht, dass der flow des *kadongo kamu* sich von dem traditionellen unterscheidet, in dem die rhythmischen Matrizen, in die der Text gezwängt wird, mehr definiert und auf der Oberfläche seien als bei der traditionellen Musik (ebd., S. 368). Ein wesentlicher Unterschied, der eventuell nur Menschen auffallen würde, die der Sprache mächtig sind, ist, dass die Komponisten, bzw. Sänger des *kadongo kamu* versuchen, in einer bestimmten Zeiteinheit eine möglichst reichhaltige Sprache zu

verwenden und sich nicht zu wiederholen, während ein Sänger der Kiganda traditionellen Musik in den Phrasen schwelgen und sie oft wiederholen um ihre Tiefgründigkeit zu transportieren (ebd., S. 377). *Kadongo kamu* kann rhythmisch repetitiv, sogar endlos klingen, eine Qualität, die die gesammelten poetischen Einfälle des Künstlers hervorhebt, als auch die bedeutungsvollen Mikro-varationen vom etablierten pattern (ebd.). Der flow des traditionellen Kiganda-Gesangs hingegen findet über dichte, durchdachte, instrumentale Begleit-patterns statt, welche die zyklische Form eher verbergen als verdeutlichen wollen. Albert Bisaso Ssempeke legt nahe, dass die Ähnlichkeit zwischen traditioneller Musik und des Gitarren *kadongo kamu* beabsichtigt ist:

So when they play the guitar, they try to relate it to the traditional instruments. So if he plays, I can also play what he's playing, with my lyra. 'Cause it's the same, more like pentatonic scale. So that's how they did it, or they are doing it for another audience, in order to earn some money (Interview 2, ABS, S. 134).

Es gibt auch einen Unterschied im Aufführungskontext. Während traditionelle Musiker nur bei traditionellen Gelegenheiten spielen, so können *kadongo kamu* Gitarristen überall spielen, z. B. auf der Straße, was traditionelle Musiker nicht tun würden: „, but we traditional musicians, for us, we don't do that and we feel like no, we can't play in the street. So that's why we wait for the wedding, but with this, it's free“ (Interview 2, ABS, S. 135). All diese Argumente machen deutlich, dass es eine Ähnlichkeit gibt, die auch durchaus erwünscht ist, aber dass es auch Unterschiede gibt, und das *kadongo kamu* nicht als traditionelle Musik angesehen werden kann. Was das außerdem bestätigt, ist, dass *kadongo kamu* Veränderungen unterliegt, die die Veränderungen in der Gesellschaft widerspiegeln. Es gibt auch musikalisch Veränderungen, die wiederum einfach modischen Erscheinungen und interkulturellen Beziehungen zu verdanken sind. Das Genre passt sich seiner Zeit an, was auch ein Merkmal der Popmusik ist.

3.3.5. Kadongo kamu als Theater

Kadongo kamu wurde ungefähr in den 1970iger Jahren auch für das Theater adaptiert. Zur Zeit der Regime waren die Künstler des *kadongo kamu* die einzigen, die ihre Kunst zu den Leuten in den Slums und kleinen Märkten um Kampala brachten, wo sie in verlassenen Bars, Schulen, Vereinen usw., spielten. Es war ein „Guerilla“ Theater, das in schlechten, unsicheren Zeiten operierte, und die wenigen Requisiten und Instrumente

konnten in kürzester Zeit (mit den Spielern) verschwinden, sollte man von nahenden Soldaten hören. Matiya Luyima spielte in den 1980igern eine wichtige Rolle dabei, die *kadongo kamu* Narrativen mit der sehr populären einheimischen Theatertradition zu verbinden. Seit über 30 Jahren schon hat Luyima das Land mit seiner Dramatruppe bereist, den Kadongo Kamu Super Singers, um Ugandas längste und meist geliebte Serie von Musiktheater auszuführen (Pier 2016: 365). Es ist ein zehnteiliges, gesungenes Radiodrama namens *Ssepiriya* oder auch *Nakakawa*. Die komischen Charaktere sind in ganz Buganda bekannt und beliebt. Wie es für das einheimische Theater üblich ist, ist das Publikum eingeladen, als KommentatorInnen und KritikerInnen mitzuwirken und so die Handlung mitzubestimmen (ebd.). Die musikalische Begleitung ist rudimentär, mit der akustischen Gitarre als Hauptinstrument, obwohl auch verstärkte Gitarren verwendet werden. Das Imitieren der *baakisimba* Rhythmen macht die Musik zusätzlich reizvoll und zugänglich (Kasule 1998: 53). Die Gruppen komponierten Lieder, und die heute noch existenten Gruppen tun das noch immer, um sie in ihre Bühnenstücke einzubauen. Die ursprünglichen Gruppen hatten keine Tänzer und Schauspieler, aber zeitgenössische Ausübende haben ihr Repertoire erweitert und traditionelle Tänzer dazugenommen (ebd.). Schauspiel und improvisierter Dialog dienen als verbindendes Element. Der Haupt-Darsteller, meistens der Gründer der Truppe, akzentuiert die Narrative mit improvisierten übertriebenen Gesten und Blödelei, ganz in der Tradition der Solo-Spieler. Die Sprache, die verwendet wird ist lebendig. Luganda und alle möglichen Arten von Kiganda Klischees, Straßenslang oder Redensarten werden verwendet, um jemanden oder etwas zu verspotten, oder zu kritisieren. Davon ist niemand und nichts sicher (ebd., S. 53). Ein zentrales Thema ist soziale Bedürftigkeit (ebd.). Es werden auch Brutalität und Gewalt thematisiert, weil es ein Teil des Lebens geworden ist, und der Umgang damit kann auch ironische Züge haben. Das Publikum versteht das, es ist eine Präsentation von täglichen Erlebnissen der Bevölkerung (ebd., S. 54). Auch politische Führer werden durch Satire, Dialoge und Didaktische Handlungen getadelt. Es gab in der Folge Wechselbeziehungen zwischen der Theaterform und der Musikform. Die Sänger nahmen die Dramatisierung in den Vortrag ihrer Lieder mit auf. Sie schufen Szenen um ihre Songs, um die Botschaft darstellerisch zu vermitteln. Manche Theatergruppen ihrerseits unterhalten auch eine Karriere als Musiker im *kadongo kamu* Genre oder mit

Band-Musik, während *kadongo kamu* Sänger ihre Bands zu Theaterensembles ausbauten, um die Songs szenisch und gesungen darzubieten (archive.li).

3.3.6. Die Rolle von *kadongo kamu*

Pier ist der Meinung, dass *kadongo kamu* ein Genre ist, das einen Nischenplatz in der Kultur Ugandas hat, zwischen der Welt der Tradition, und der dominanten globalisierten, zeitgenössischen Welt (2016: 378). In der Tat nimmt *kadongo kamu* einen eigenen Platz ein. Es ist nicht wirklich Popmusik, aber doch populär und im Laufe der Jahre von damaliger Popmusik, u.a. aus dem Kongo beeinflusst. Es ist ugandische Musik, die in bestimmten Regionen und gewissen Lebensumständen verwurzelt ist.

Kadongo Kamu is a popular cultural genre and this despite being earlier rejected by the elitist post-independence theater-goers and radio listeners. Their narratives are an aggregate of the urban (and rural) poor's shared communal experience of institutional violence, poverty and deprivation (Kasule 1998: 55).

Als Genre hat es sich von Gitarrenmusik, gespielt von einem, oder wenigen Leuten, mit wenigen Instrumenten, zu Bandmusik bzw. sogar zur Theaterform entwickelt. Jedoch fällt all das unter den Mantel des *kadongo kamu*. Die Musik von heute klingt nicht mehr so wie die von früher, ist aber immer noch *kadongo kamu*. Matthew Lavoie definiert *kadongo kamu* über den Lauf der Zeit hinweg so (2008):

Over the last fifty years the genre has gone through many transformations, but has never strayed from its central purpose: communicating traditional wisdom and morals through anecdotes, stories, and social commentary.

Obwohl es das musikalische Erscheinungsbild geändert hat, sind die wichtigsten Eckpfeiler immer dieselben geblieben, nämlich die Narrative und die Darbietung. Die Funktion ist im wesentlichen das Vermitteln von Wissen, die Kommunikation. Natürlich ist *kadongo kamu* dabei immer unterhaltend geblieben, ist ein wichtiger Aspekt doch der Humor. Außer der Stärke der Aussage ist der Humor, was die Aufmerksamkeit der Menschen anhalten lässt (Kamya Namutebi Sozi 1999: 119). Durch den Humor ist der Song auch beim öfteren Anhören noch unterhaltend. Die Schicksale der Charaktere in den Liedern werden durch den humorvollen Umgang für jeden zugänglich und leichter nachvollziehbar. Auch wenn man über die Charaktere lacht, fühlt man mit. Auch die härtesten Wahrheiten werden bei *kadongo kamu* humorvoll aufbereitet. Möglicherweise war das auch ein Grund, warum *kadongo kamu* während des Regimes von Amin und

danach an Popularität zunahm, weil mit der Musik das Schicksal aller auf musikalische Art verarbeitet wurde. Es wurde gelacht und mitgeföhlt und dabei die sozialen Missstände verarbeitet. Die gesamte Bevölkerung war von den Entbehrungen betroffen, und die Musik drückte das aus, was alle dachten und föhlden. Man identifizierte sich mit den Protagonisten. Während der Regime waren die Menschen auch mehr oder weniger von der Außenwelt abgeschlossen, so nahmen die *kadongo kamu* Sänger den Platz der traditionellen reisenden Sänger ein und verbreiteten Nachrichten usw.

To fill the gap that had been created by the political tumoils [sic] and disintegration [sic], some musicians utilised the guitar to develop contemporary 'kadongo-kamu' music. This, now almost took over the role of the traditional 'kadongo-kamu' music of: informing, warning, education, advising, mobilising and entertaining (Kamya Namutebi Sozi 1999: 163).

Kadongo kamu hielt die auseinanderfallende Gesellschaft zusammen (ebd.). Kamya Namutebi Sozi unterscheidet zwischen traditioneller und moderner *kadongo kamu* Musik. Sie unterscheiden sich im Prinzip nur durch die Instrumentation und moderne Organisation. Das könnte sich mit meinem Vergleich von vorher widersprechen. Ich bin der Meinung, dass die traditionelle *kadongo kamu* Musik nicht die vorher erwähnte traditionelle Musik ist, die ich mit modernem *kadongo kamu* verglich. Aber es wäre hier eine tiefergehende Forschung interessant.

Mir fiel im Laufe meiner Recherche auch auf, dass, besonders in den Anfangstagen des Genres, *kadongo kamu* möglicherweise nicht so definiert war wie heute. Was das Genre damals definierte war die einfache Instrumentierung, im Gegensatz zur Band. Ich glaube, ich habe bisher deutlich gemacht, was das Genre ausmacht. Es gibt *kadongo kamu* Musik, die man, wenn man sich ein bisschen ins Genre einhört, sofort als solche erkennen würde, dann welche, die ich nicht dem Genre zuordnen würde, allein die Instrumentation weist auf *kadongo kamu* hin. Die Musik von Stanley Kamparo wäre so ein Fall. Jedoch bezeichnet er seine Musik als *kadongo kamu*. Folglich muss es auch *kadongo kamu* Musik geben, die nicht alle der oben erläuterten Eigenschaften vorweist. Möglicherweise hat man früher alle populäre Musik, die aus Uganda, bzw. Buganda kam und nicht Tanzmusik war, als *kadongo kamu* betrachtet. Ich frage mich ob jeder, der mit einer Gitarre allein Musik macht, eventuell auf Luganda, ein *kadongo kamu* Künstler ist? Ich habe die Vermutung, dass sich erst über die Jahre, ungefähr ab den 1970iger Jahren das Genre deutlicher definierte, so wie ich es oben beschrieb. Mit

Narrative, Verkörperung, Lyrik, eigenem Gesangstil, usw. Jede populäre Musik in Uganda spiegelt mehr oder weniger die Gesellschaft wider und spricht soziale Verhältnisse an, usw. *Kadongo kamu* unterscheidet sich trotzdem von Popmusik, indem es, trotz modernem Sound immer noch traditionell anmutet. Es ist trotz aller Schönheit der Lyrik und durchaus komplizierten Rhythmen eine simple Musik. Aber sie ist auch nicht für die geistige Elite gemacht, sondern bleibt absichtlich am Boden. Laut einem Artikel den ich online bei Centre of African Music fand, wurde *kadongo kamu* bis in die 1990iger Jahre nicht als „mainstream“ angesehen, und wurde erst mit dem Ausstrahlen über CBS ab 1996 zum mainstream (archive.li). Ich kann mir vorstellen, dass es genau das ist, die Bodenständigkeit und die Nähe zur traditionellen Musik, die *kadongo kamu* so populär macht.

3.4. Wichtige Gitarristen

Christopher Ssebaduka:

Der wichtigste Gitarrist in Uganda war wahrscheinlich Christopher Ssebaduka, da er quasi im Alleingang ein Genre geschaffen hat, das heute noch Relevanz hat. Geboren 1929 erlernte er im Selbststudium die Gitarre, und da er keinen Lehrer hatte, erlernte er den Fingerstyle, obgleich er einen ganz eigenen Stil hat, der traditionell geprägt ist. Sein Spiel ist geprägt von einer Melodie aus einzelnen hohen Noten, von einer rhythmischen Basslinie begleitet. Seine Spieltechnik ist die übliche Fingerstyle Technik, mit Daumen und Zeigefinger. Er ist sozusagen für Uganda was Mwenda Jean Bosco und George Mukabi für ihre Länder waren⁴. Er war so beliebt, dass sein Freund, in dessen Wohnung er regelmäßig (ca. 1950) spielte, damit anfangs Eintrittsgeld zu verlangen. Ein Usus der sich daraufhin verbreitete und dazu führte, dass Musiker für ihre Arbeit bezahlt wurden (Kamya Namutebi Sozi 1999: 67). Nachdem er schon ein bewährter Gitarrist und Komponist war, wurde er auch noch ein Experte auf den *engalabi* und *baakisimba* Trommeln, und sang auch traditionelle Lieder. Von der Firma Robina, für die er aufnahm, bekam er eine elektrische Gitarre, die er auch für Aufnahmen verwendete, gespielt wie die Box-Gitarre, mit zusätzlichem Bass. Später wechselte er zum kenianischen Label CSM, für das auch John Mwale und George Mukabi aufnahmen (ebd.). Bei der Eröffnung des Uganda National Theatre spielte er genauso, wie bei den

⁴ Ich hab seine Biographie und Bedeutung schon in den Text an den relevanten Stellen eingearbeitet.

Feierlichkeiten zur Unabhängigkeit Ugandas. Er war auch einer der Ersten, die dafür kämpften, ihre Kunst rechtlich zu organisieren und gründete die Kadongo Kamu Cultural Society, für die er neue Talente rekrutierte und trainierte.

Eva Nanyonga:

Sie ist insofern wichtig, als sie die erste weibliche Gitarristin (geb. 1933) war, die erfolgreich war. Leider sind mir keine Aufnahmen von ihr zugänglich, wenn es überhaupt noch welche gibt. Sie wurde jedenfalls von ihren Fans für ihr Gitarrenspiel verehrt, und wurde „Guitar Wizard“ genannt. Sie spielte ebenfalls am Tag der Unabhängigkeit am 9. Oktober 1962. 1963 erhielt sie eine elektrische Gitarre und gründete 1970 ihre Band Mwalingo (Basude 2012).

Faustino Okello:

Ein wichtiger Gitarrist, zumindest in Kreisen der Ethnomusikologen, die afrikanische Musik erforschen, ist Faustino Okello (geb. 1939), ein Acholi aus Nord-Uganda. Er wurde von Gerhard Kubik 1962 entdeckt, 1967 nochmal aufgefunden und war dann von der Bildfläche verschwunden, bis ihn August Schmidhofer 2008 wiederfand (vgl. Schmidhofer, im Druck). Faustino Okello, wurde nicht durch Schallplatten bekannt, wurde aber vom Ugandan Broadcasting Service aufgenommen (ebd.) und offenbar im Radio ausgestrahlt. Er war aber dennoch lokal bekannt genug, um von August Schmidhofer wieder gefunden zu werden. Sein Spiel ist ein schönes Beispiel der interkulturellen Beeinflussung der Musik Ugandas von den Nachbarländern Kongo und Kenia. Okello vereint beides in seinem Spielstil: Fingerstyle mit Daumen und Zeigefinger, komplett mit Kapodaster, eine typische kubanische/kongolesische Akkordfolge C-F-G-F und später Songs in Kiswahili (Kubik 2009). Er hatte sogar Ambitionen, Songs in der typischen Stilistik der jeweiligen Länder zu komponieren (Schmidhofer, im Druck: 8). Seine Songs in den jeweiligen Stilen basieren auf heptatonischen Skalen und westlicher Tonalität mit Akkordfolgen wie C-F-C-G, C-G-G-C, C-F-G-G7. Gerne verdoppelt er die Gesangslinie mit der Gitarre, oder bei „kenianischen“ Stücken spielt er die Terz zum Gesang (ebd., S. 7). Aber auch ein Einschlag seiner Herkunft ist in seinen Songs hörbar. Seine alten Stücke sind von der Acholi-Musik geprägt. Sie haben einen pentatonischen Charakter (ebd., S. 4). Typisch

sind die prägnanten Basslinien, welche teilweise oktaviert werden, und Synkopierung. Solche Melodischen Muster kommen auch bei dem Acholi-Instrument *nanga* vor (Kubik 2009). Wieder einmal wurde ein traditionelles Instrument auf die Gitarre übertragen. Schmidhofer ist der Meinung, es sei nicht durch gegenseitige Verbindung geschehen, und der Fingerstyle könnte von Acholi-Arbeitern mit nach Nord-Uganda „verschleppt“ worden sein, die in Katanga im Kongo beschäftigt waren. Sein Spiel ist besonders kraftvoll und schnell, und sehr individuell und einzigartig. Er hat mit 15 in der Missionsschule damit begonnen, Gitarre zu spielen, weil diese am modernsten war. Seine erste Gitarre war selbstgemacht und die nächste eine handelsübliche aus Südafrika. Mit 17 spielte er bereits auf Parties mit Freunden seine eigenen Songs. Später arbeitete er in einer Teefabrik in der Nähe von Kampala, wo er manchmal seine Freizeit verbrachte, und das musikalische Leben dort kennenlernte. Im Radio hörte er mit großer Wahrscheinlichkeit Musik aus dem Kongo und Kenia. In der Stadt hatte er die Möglichkeit, Musiker aus diesen Ländern aus erster Hand kennenzulernen. Er besuchte oft den Top-Ten Klub und das National Theatre um neues zu hören und zu lernen (Schmidhofer, im Druck: 6). An beiden Orten trafen sich Musiker, oder angehende Musiker um sich auszutauschen. Im National Theatre traf er einen gewissen Franco, der ihm ein paar kongolesische Stücke beibrachte (ebd., S. 6). Auch die kenianische Musik mochte er, und er hatte ein Stück von John Mwale, *Caterina Bibi Wangu*, in seinem Repertoire (ebd., S. 7). Jedoch beließ er die jeweilige Identität in seinen Songs, er versuchte nicht, mit kongolesischen oder kenianischen Stilmitteln seine Songs zusätzlich zu bereichern (ebd., S. 8). Seine eigenen Songs präsentieren typische Themen wie Selbstpreisung, sein Leben mit der Blindheit, Politik, Verarbeitung von bestimmten Ereignissen, auch politischer Natur usw. Seit er wieder im Augenmerk der Ethnomusikologie steht, hat er wieder zu komponieren angefangen, und seine Thematik hat sich um Gospel songs erweitert. Auf der Blog Seite *Music in Africa* wird er als *kadongo kamu* Künstler genannt (Musinguzi 2016).

4. Die Interviews

Probleme bei der Transkription/Auswertung

Bevor ich die Auswertung angehe, möchte ich kurz erläutern, dass die Interviews

teilweise schwer verständlich sind und sich das auch auf das Transkript auswirkte. Die Verständlichkeit wird durch verschiedene Faktoren beeinträchtigt: Die Interviewten sprechen schon recht gut Englisch, aber mit sehr starkem Akzent und nicht sehr flüssig. Englisch ist für alle Beteiligten auch eine Fremdsprache und man hört auch, dass man sich nicht so gut ausdrücken kann, wie man möchte. Der Gebrauch der Sprache selbst ist auch nicht so, wie man es von Engländern oder Amerikanern usw. kennt. Oft wurden Sätze angefangen, aber dann verändert oder neu begonnen und ergeben manchmal nicht sehr viel Sinn im grammatikalischen Sinne, bzw. sind unzusammenhängend. Darüber hinaus sprachen manchmal mehrere Personen gleichzeitig, was die Sprachverständlichkeit natürlich enorm beeinträchtigt, außerdem gab es viele „Zwischenrufe“ und Unterbrechungen wenn jemand sprach, zumindest in Interview 1. Ich habe auch bei mehrmaligem Hören manche Wörter einfach nicht verstehen können, man möge mir verzeihen. Selbstverständlich kommen auch noch Namen und Eigennamen vor die ich oft nicht kenne und vielleicht falsch geschrieben habe, man möge auch das verzeihen. Auch war ich selbst nur bei Interview 2 anwesend und konnte deswegen nur das was ich hörte verarbeiten. Bei der Ausarbeitung versuchte ich Eigennamen und Namen, bzw. auch Orte, zu recherchieren und zu bestätigen, bei allen ist es mir jedoch nicht gelungen. Es fiel mir auch auf, dass es einige Widersprüche was Aussagen betrifft, gibt.

Biographie bzw. Auswertung der Interviews

Es fanden zwei Interviews mit Stanley Kamparo und John Kabagambe statt: 2012 und 2015 in Kampala. Als Begleiter und Kontaktmann und Übersetzer half Albert Bisaso Ssempeke.

4.1. Stanley Kamparo

Alle folgenden Informationen sind aus den Interviews im Anhang, Interview 1 von 2012, und Interview 2 von 2015, und aus wenigen anderen Quellen, siehe Quellenverzeichnis. Man kann sich natürlich fragen, warum man diesen Mann interviewt hat, bzw. warum ich ihm ein Kapitel widme. Erstens liegt es für MusikwissenschaftlerInnen auf der Hand, warum man MusikerInnen in Afrika interviewt und aufnimmt, deswegen brauche ich da, glaube ich, nichts weiter erläutern.

Im Laufe meiner Recherche bin ich aber erfreulicherweise auf den Wert dieser Aufnahmen und Interviews gestoßen, bzw. bekam ihn bestätigt. Zuerst kurz, die Informationen die ich über ihn im Voraus finden konnte:

Stanley Kamparo wird in einer Quelle als der einzige etablierte *kadongo kamu*-Musiker aus Ankole bezeichnet. Sein Song *Irida* vereint drei Sprachen: Runyoro, Rukiga und Luganda (Basude 2012).

In einer Umfrage (23. Feb., 2013) von High People (HiPipo), einer Art Agentur/Technologiefirma, mit der Frage: „Who is the best Musician from Western Uganda ever?“, wurde Stanley Kamparo an die dritte Stelle gewählt (Facebook/HiPipolive, letzter Zugriff: 24.03.2017). Natürlich kann man sagen, dass Facebook keine Quelle wäre, trotzdem kann man in diesem Fall eine konkrete Aussage daraus ziehen. Man kann zumindest sagen, dass man sich im Jahr 2013 an Stanley Kamparo erinnerte, er ist bekannt. Interessanterweise wurden außerdem am 1. März 2017, 12 Songs von Stanley Kamparo auf Youtube von einem gewissen Jason de Boer veröffentlicht. Es muss sich um Kopien der Schallplatten handeln, man kann deutlich das Kratzen der Platte hören. Im Vergleich mit den Aufnahmen von den genannten Interviews, die das Institut für Musikwissenschaft besitzt, habe ich eine Übereinstimmung bei 2 Liedern festgestellt, die Kamparo beim Interview gespielt hat, die in Originalaufnahme auch auf Youtube zu finden sind. Das ist für mich Beweis genug, dass es sich auf Youtube wirklich um Originalaufnahmen von Stanley Kamparo handelt.

Stanley Kamparo wurde am 25.5.1941 in dem Dorf Kanyondo, County Buhunga, Distrikt Rukungiri, geboren, und gehört der Ethnie der Bakiga an. Hier haben wir gleich einen Widerspruch: So sagt er einmal, er sein ein Ankole, ein anderes Mal sagt Kamparo er gehöre zu den Bakiga. Es sind dies zwar Ethnien aus der selben Gegend, aber sofern ich herausgefunden habe, zwei verschiedene Völker (vgl. Interview 2, S. 125, und Interview 1 S. 103 u. 107).

Er verlor seinen Vater mit 3 Jahren, und seine Mutter mit 21 Jahren. Er sagte, dass er ca. 1964 nach Kampala kam, um eine Arbeit zu finden, sich aber entschloss Gitarre zu lernen, um eventuell dem Beruf Musiker nachzugehen, weil er selbst Interesse an Musik hatte - „[...] my name should be among those who are counted singing in the country“

(Interview 2, SK, S. 125). Da könnte es eine kleine Verwechslung der Jahreszahlen geben, weil er im ersten Interview von 2012 sagte von George Mukabi Unterricht erhalten zu haben. Er muss spätestens 1963 in Kampala Gitarrenunterricht von George Mukabi erhalten haben, der anscheinend dort lebte oder ein Gastspiel hatte, oder ähnliches. 1963 ist George Mukabi gestorben, deswegen kann man den Zeitraum eingrenzen. Es sei denn, es war nicht der George Mukabi, der berühmte Sänger aus Kenia. Er wurde von ihm separat unterrichtet, weil er lieber lernen wollte, wie man singt und sich gleichzeitig auf der Gitarre begleitet (Interview 1, SK, S. 98). Es gab dort augenscheinlich noch andere Gitarristen, die aber alle im kongolesischen Stil spielten, an dem Kamparo aber nicht interessiert war. Hat George Mukabi vielleicht mit einer Band aus kongolesischen Musikern gespielt, oder war er ein Teil einer Show, die aus mehreren Acts bestand? Fakt ist das Kamparo George Mukabi im Top Ten Klub aufsuchte, um Unterricht zu nehmen. Die nächsten Jahre lernte er die Gitarre von einem Freund und eben „dieser Person“ aus Kenia, womit er auch seinen Stil erklärt (Interview 2, SK, S. 125). Über seine Hörgewohnheiten gefragt antwortete Kamparo: „I could listen to the music, most probably the music which are combined like this one I am playing“ (Interview 2, SK, S. 121). Er bestätigt also eine „kombinierte“ Musik zu machen, obwohl man am ehesten einen kenianischen Einfluss hören kann. Die kongolesische Musik sei nicht seine liebste gewesen, so Kamparo, als er direkt danach gefragt wurde (ebd.). Auf Jean Bosco Mwenda angesprochen, kam nicht sehr viel dabei heraus, er dachte Mwenda sei aus Nairobi, bzw. Kenia, kennt aber anscheinend seine Musik (ebd.). Interessant, dass er keine kongolesischen Einflüsse nennt, da er vom äußersten Westen Ugandas herkam, an der Grenze zum Kongo. Im Gegenteil war besonders die kenianische Musik besonders schön für ihn, er und John Kabagambe wollten, wenn sie konnten, den kenianischen Beat lernen. Und sie lernten so wie die Kenianer zu spielen, vor allem aus dem Westen (Interview 2, SK, S. 127). Sie erwähnen besonders Edward Nangwe (ich glaube es ist Edward Nandwa gemeint, in den Aufzeichnungen steht Nangwe) und John Mwale, von denen John Kabagambe jeweils einen Song für uns im Rahmen des Interviews spielte. Die Musik aus Kenia war sehr beliebt bei ihnen und es wurde immer getanzt, wenn jemand eine Platte aus Kenia mitbrachte und sie auf dem Grammophon angehört wurde (Interview 2, SK, S. 132). Man kann daraus schließen, dass die kongolesische Musik keinen direkten Einfluss auf

Kamparo und Kabagambe gehabt hat. Was man in den alten Platten von Stanley Kamparo hört, hat teilweise für mich einen typischen kongolesischen Klang, aber das könnte auch von dem Produzenten so erwünscht gewesen sein. Oder es handelt sich um ein Derivat aus kongolesischer Musik und kenianischer Musik. Definitiv wollten sie ja kenianische Musik machen, die aber ihrerseits stark kongolesisch angehaucht ist. Typisch kenianisch wäre der zweistimmige Gesang, den Kamparo und Kabagambe auf einigen Stücken präsentieren z.B. *Enaku Yomu Town*, was aber für *kadongo kamu* eher untypisch wäre.

1969 traf er den *kadongo kamu* Musiker Christopher Ssebaduka und bekam von ihm weiteren Unterricht. Christopher Ssebaduka war bekanntermaßen ein Lehrer für viele Musiker des *kadongo kamu* und gründete in den 1960iger Jahren die *kadongo kamu Cultural Society* (Basuda 2012). Interessanterweise hat er nichts über einen so wichtigen und großen Mann der Musikszene Ugandas zu berichten, noch nennt er ihn als Einfluss. Im selben Jahr (1969) machte Kamparo seine erste Aufnahme mit dem Titel *Gehena*, ein religiöser Song. Der Titel bedeutet soviel wie „das Ende der Welt“ oder „der jüngste Tag“ (Interview 1, SK, S. 101). Der Song war ein Hit in Uganda und darüber hinaus, so Kamparo (ebd.). Er wurde im Radio gespielt und war auch auf einer 45rpm Schallplatte erhältlich. Produziert wurde der Song von Uganda Sound Production, auch „Kagave“ genannt. Laut Albert Bisaso Ssempeke, war Kagave ein wichtiges Studio oder Label (ebd., S.102). Kagave existiert nicht mehr, näheres über den Namen oder das Studio konnte ich nicht herausfinden. In Nairobi wurde *Gehena* dann vervielfältigt (Interview 2, SK, S. 125-126), jetzt zu finden auf Youtube. Kamparo produzierte viele Lieder danach. Ein Song aus dem Jahr 1970 ist *Enaku Yomu Town*, er ist im Original auf Youtube mit dem Titel *Ennaku ya Town*. Er handelt von seinem ersten Besuch in der Stadt. Dort fand er sich überhaupt nicht zu Recht, und es dauerte 2 Tage, bis er jemanden fand der seine Sprache sprach. Jedenfalls war es ein chaotisches Erlebnis und er war sehr enttäuscht von der Stadt und schrieb darüber einen Song (ebd., S. 115). Kamparo hat ungefähr 120 Songs oder mehr produziert, in seiner Karriere. Viele davon wurden auf Kassetten aufgenommen und verkauft, die lokal produziert wurden, andere auf Vinyl.

Er erzählte ein bisschen von den Gepflogenheiten der Musikindustrie: Seine Songs wurden in Uganda, von Uganda Sound Production aufgenommen, dann in Nairobi

vervielfältigt. Bevor er ins Studio ging, übte er das jeweilige Stück und lernte den Song auswendig, im Studio wurden ihm Musiker zugeteilt, ein Bass-Spieler oder andere Begleitung. Man hatte nur Gitarrenbegleitung damals, also Bass, Rhythmus und Solo (Interview 2, SK, S. 126). Das wäre eine typische Begleitung für *kadongo kamu* zu dieser Zeit. Er selbst spielte auch elektrische Gitarre, obwohl ich glaube, dass es sich um eine normale Gitarre mit aufsetzbaren Pick-up handelte, weil er meint: „You know that electric guitar is the same like this only that according to the power that you fix“ (ebd., S. 126). Das ist keine eindeutige Aussage, aber ich verstehe es so. Und wenn man sich die alten Aufnahmen anhört, klingt die elektrische Gitarre zumindest nach semiakustischer Gitarre, z.B. bei *Nyamunyonyi*.

1970 gründeten er und John Kabagambe eine Gruppe aus Sängern und Tänzern, die Melodians (Interview 1, SK, S. 104). Andere Ankole schlossen sich ihnen an, 16 an der Zahl, und es ihnen wurden darauf von Albert Ssempeke, dem ehemaligen Hofmusiker, Tänze beigebracht. Er war ihr Berater. Sie produzierten „culture songs“, traditionelle Musik, aber ihnen fehlte ein Sponsor und so blieben sie erfolglos. Sie spielten hauptsächlich in Kampala und West-Uganda. Sie lösten sich beim zweiten Uganda-Tansania-Krieg auf. Stanley Kamparo reiste einmal mit einer Gruppe von Evangelisten nach Dar-Es-Salaam und spielte und sang mit ihnen, was sie sehr glücklich machte (ebd., S. 104). Offenbar wurde dort ein Song aufgenommen, er sagt „captured“ dafür. Dieser, oder ein anderer Song wurde zur Zeit der Machtübernahme Idi Amins (1971) im Radio ausgestrahlt. Jedoch schien er dem Regime zu missfallen:

„But when he was about to [be] removed from the power, they played the same song and he was, his spies had told him that that person is collaborating with the rebels from Tanzania. And then that man sent for me“ (ebd., S. 104-105).

So hatte Kamparo ein Aufeinandertreffen mit den Soldaten von Amin aufgrund seiner Musik. Zu dieser Zeit hatte er ein kleines Lebensmittelgeschäft, um sich Arbeit zu verschaffen. Durch eine List konnte er entfliehen, und ließ das Geschäft in der Obhut eines Mitarbeiters. Doch die Soldaten kamen eine Woche später mit einem Lastwagen wieder, stahlen alles und verhafteten den Mitarbeiter. Sein Sohn oder Neffe - das ist nicht ganz klar - wurde auch verhaftet, aber er wurde von einem guten Freund bei der Armee, einem kommandierenden Offizier gerettet und floh ebenfalls. Er floh Anfang 1979 aus dem Land und kam erst nach dem Sturz von Amin wieder ins Land zurück

(ebd., S. 105). „So that song was very powerful [...]“ (ebd.). Nach den Kriegen wurde die Gruppe der Melodians wieder ins Leben gerufen, das war als Albert Ssempeke ihnen half. Mit der Gruppe traten sie am Flughafen auf, wenn Präsidenten aus anderen Ländern ankamen. Albert Bisaso Ssempeke, der Sohn von Albert Ssempeke war auch mit dabei (ebd., S. 107). Die Melodians gibt es jetzt nicht mehr, aber er würde sie gerne wieder aktivieren, er hätte die Idee. Er bräuchte nur mehr das Geld, den Ort für Proben hätte er schon. Er bräuchte noch jemanden, der ihnen junge Leute rekrutiere, die sie ausbilden könnten. Die Anzahl soll auf 8 beschränkt werden, weil sie keine Trommler mehr bräuchten, sondern die Musik vorher aufnehmen würden und dann vom Band abspielen (ebd., S. 107). Heutzutage ist Aufnahmeequipment wesentlich günstiger, man braucht nur mehr einen Computer dafür. Außerdem würde er an Personalkosten sparen, und so könnten sie vielleicht etwas einnehmen. 1996 nahm Kamparo einen Job beim Life Ministry an, wo er bis 2007 arbeitete und dann in Pension ging. Durch seine Arbeit kam er auch mit Kiswahili in Kontakt und kann es auch sprechen. Er trat im Radio Uganda auf, wo er für Leute seiner Ethnie spielte und sang, aber er kann auch in Luganda, Englisch und Swahili komponieren. Er würde gerne ein kleines Studio machen, wenn er das nötige Geld zusammenbekommt. Er hat seine Gitarre, die er von einem Australier geschenkt bekam, und eine Bassgitarre. Außerdem kann er noch Flöte spielen, aber nicht die traditionelle, sondern eine westliche Art. Ob damit West-Uganda gemeint ist, oder der Westen ist nicht ganz klar. Ein neuerer Song, *Eitima Javantu*, von 1987 handelt vom Neid und Eifersucht der Leute, die anderen kein Glück und Erfolg gönnen und versuchen es zu stehlen: „especially in the city when they see you developing, you have built a house you have a shop, you have and they organise and come and steal all your property“ (ebd., S. 102). Er spielte dieses Lied auch in einer Kirche, worauf der Priester meinte, dass alle sich den Text zu Herzen nehmen sollten, da es wahr sei. Dieser Song und viele andere sind in seiner Sprache der Ankole gesungen. Seit einigen Jahren komponiert Kamparo Gospelsongs, die er auch in seiner anglikanischen Kirche singt.

Was mir bei den Interviews aufgefallen ist, ist das Kamparo oft anhand der Regime oder der Kriege einen zeitlichen Bezug herstellt, wann z.B. gewisse Songs geschrieben wurden. Möglicherweise hat er die Erlebnisse in Songs verarbeitet, und so kann er sich genau zeitlich daran erinnern.

4.2. John Kabagambe

John Kabagambe, geb. 1950, im Dorf Rurehe, County Kabira, District Mitooma. Er ist auch ein Ankole und seine Songs sind in seiner Sprache. Er begann mit dem Gitarrenspiel 1974. Inspiriert dazu wurde er von John Mwale, als er ihn 1970 in Nairobi sah. Er hörte oft seine Platten, aber als er Mwale in Person sah, machte ihn das sehr glücklich und er wollte auch Spielen lernen. Er schloss sich seinem Lehrer 1974 an. Den Namen konnte ich leider noch nicht herausfinden. Sein erster eigener Song war *Kitagata*, benannt nach einem Dorf in seiner Region (Interview 2, JK, S. 129). Die anderen Songs, die von Kabagambe gespielt wurden, handelten alle von Frauen, bzw. von der Liebe. Auch er ist Liebhaber der kenianischen Musik. Er hatte zwei Songs kenianischer Sänger in seinem Repertoire.

5. Conclusio

In meiner Arbeit habe ich die verschiedenen Stile und Genres des Kongo, Kenias und Ugandas, die auf der Gitarre basieren, beschrieben und in den gesellschaftlichen Kontext gebracht. Die Aufbruchzeit der Gitarre war nach dem 2. Weltkrieg, als die Gitarre sich sukzessive immer weiter verbreitete und gleichzeitig immer beliebter und in der Musikszene immer tragender wurde. Sie wurde dabei mehr oder weniger gleichzeitig durch verschiedene Agenten von verschiedenen Orten verbreitet. Diese waren Weltkriegsveteranen, Gastarbeiter, Händler, Seeleute, europäische Musiker, usw.. Wichtig für die Entwicklung populärer Musik waren Ballungsräume und urbane Zentren, in denen alle diese vorher genannten, sowie verschiedene Ethnien zusammen kamen. Diese waren z.B. Kinshasa, Brazzaville, Nairobi, Kampala und die Minenzentren in Katanga. Entwicklungen in der Popmusik fanden immer in solchen Ballungszentren statt, wo viele verschiedene Kulturen aufeinander trafen und ein interkultureller Austausch stattfand. In diesen urbanen Räumen gab es auch die notwendige Infrastruktur und Technologie, die in der Folge für die Erzeugung und Verbreitung der Musik essentiell war. Die Gitarre verbreitete sich in solchen Zentren und wurde immer wichtiger für die Musik selbst. Allmählich löste sie andere Instrumente ab, die von den Kolonialisten und anderen eingeführt worden waren. Wo zuerst noch das Akkordeon, Banjo, und andere Instrumente, die eher dem Jazzbereich

oder dem BigBand Sound zugeordnet wurden, beliebt waren, übernahm die Gitarre den obersten Rang. Für alle Länder gleichermaßen waren Faktoren verschiedener Art von Bedeutung für die Entwicklung der populären Musik:

- Der Einfluss der Musik aus Lateinamerika, vor allem der Rumba.
- Die jeweilige eigene ursprüngliche oder traditionelle Musik und deren Instrumente, bzw. deren Spielweisen.
- Verbreitung des Radios und Grammophons.
- Die elektrische Gitarre.

Die Musik aus Lateinamerika hatte große Auswirkungen auf die Musik in Afrika und im besonderen auf den Kongo. Sie wurde auf den sogenannten GV-Records verbreitet und war enorm beliebt. Auf das Gitarrenspiel wirkte sich dieser Einfluss aus, indem man versuchte, lateinamerikanische Musik mit Gitarren nachzuahmen.

Es entwickelten sich auch Stile, die auf eine traditionelle Spielweise anderer, lokaler, Instrumente zurückzuführen waren. Im Kongo war es die *likembe*, in Kenia die *nyatiti*, in Uganda die *endongo*. Auffällig ist, dass man lieber einzelne Töne nacheinander spielte, als Harmonien oder Akkorde. Es wird eine Ästhetik bevorzugt, bei der man die einzelnen Töne miteinander verzahnt. Dabei wird auch auf kontrastierende Töne Wert gelegt, also Bass und treble ineinander verzahnt. Das trifft natürlich nicht auf alle Musik zu, aber man kann sagen, dass es eine Tendenz dazu gibt. Die Spielweise der Gitarre ist in allen drei Ländern die selbe. Wenn die akustische Gitarre gezupft wird, dann geschieht das immer mit Daumen und Zeigefinger, wobei die anderen Finger der rechten Hand meistens auf der Decke der Gitarre platziert werden. Die elektrische Gitarre wird mitunter auch so gespielt, wie z.B. von Franco. Manchmal werden finger-picks verwendet, die man sich auf die Finger setzen kann. Außerdem gibt es noch die Spielweise mit Plektrum, womit auch einzelne Töne gespielt werden können, oder vamping-style, bei dem mehrere Saiten gleichzeitig angeschlagen werden.

Das Radio und Grammophon waren sehr wichtig für die Entstehung eines Marktes für den die Musik produziert wurde. Diese Medien waren auch für die Verbreitung der lateinamerikanischen Musik maßgeblich.

Die elektrische Gitarre war essentiell für die Weiterentwicklung der populären Musik.

Mit ihr konnte man auf gleicher Lautstärke mit Blasinstrumenten und auch Schlagzeug spielen, und man konnte die Techniken, die man auf der akustischen Gitarre erlernte noch verfeinern. Sie machte die rhythmische Verzahnung mehrerer Instrumente möglich. Besonders im Kongo machte man Gebrauch von diesem Arrangement und in der Folge verbreitete sich die Musik aus dem Kongo auch in Kenia und Uganda. So trennten sich die gemeinsamen Einflüsse und der Kongo war zukünftig der größte Einfluss. Die jeweiligen einheimischen Musiker imitierten die kongolesische Musik in Bars und Klubs. Sukzessive wurden eigene ethnische Einflüsse in die Musik eingearbeitet und es entstanden lokale populäre Stile. Mit der Zeit waren in diesen Stilen nur mehr gewisse kongolesische Züge in der Musik hörbar, wie die prägnante Leadgitarre mit viel Hall. Die Rhythmen wurden von jedem Land, bzw. teilweise sogar von jeder Ethnie selbst eingebracht, d.h., dass die Rhythmen nicht imitiert wurden, sondern oft die eigenen, traditionellen, Rhythmen Verwendung in der Popmusik fanden. Das war jedoch nicht ausschließlich der Fall, man spielte in allen drei Ländern weiterhin Rumba und andere lateinamerikanische Rhythmen und Tänze. Auch *soukous* erfreute sich weiterhin großer Beliebtheit.

Um der Situation in ihrem Land zu entfliehen, gingen viele Kongolesen nach Uganda und Kenia, wo es deswegen eine große Anzahl Bands mit kongolesischen Musikern gab, die wiederum Einfluss auf die heimische Musikszene im jeweiligen Land ausübten. Als die Studioindustrie in Kinshasa teilweise bankrott ging, mussten die Musiker nach Nairobi ausweichen, wo inzwischen eine blühende Musikindustrie entstanden war, und dutzende Labels Musik produzierten. Man sieht, dass der Einfluss des Kongo von vielen Seiten geschah, durch das Radio, Musiker aus dem Kongo, imitierte kongolesische Musik und Schallplatten. Gleichzeitig gab es in Kenia und Uganda einheimische Musik, die zwar kongolesische Färbung aufwies, aber dem jeweiligen Land durch Rhythmen und Sprache zurechenbar war.

In Kenia hatte besonders auch westliche Musik starken Einfluss auf die einheimische Musik. Im besonderen Country-Musik aus den USA und später Rock'n'Roll, Soul und Funk. Diese Einflüsse waren dort am stärksten, was wahrscheinlich daran liegt, dass sowohl in Zaire als auch in Uganda in der Zeit der Regime von Mobutu und Amin, westliche Musik teilweise verboten war. Trotzdem wurden diese Einflüsse über Kenia auch nach Uganda importiert. Teilweise ist ein starker Country-Einschlag in der

populären Musik Ugandas zu hören. Es ist möglich, dass Country-Platten auch in Uganda gehört wurden, und so der Einfluss direkter war.

Es gab jedoch auch Gitarristen, die von außen weitgehend unbeeinflusst ihre Musik entwickelten. Diese waren, in Kenia, George Mukabi, und in Uganda Christopher Ssebaduka. George Mukabi hatte schon Einflüsse, aber diese kamen aus Malawi. Man kann jedenfalls sagen, er war nicht kongolesisch beeinflusst. Christopher Ssebaduka hingegen erlernte selbst das Gitarrenspiel und wurde anfänglich nur von der traditionellen Musik Ugandas beeinflusst.

Christopher Ssebaduka wird als der Gründervater, oder Großvater, des *kadongo kamu* Genres in Uganda betrachtet. Obwohl *kadongo kamu* sich aus einer alten Tradition heraus entwickelt hat, ist Ssebaduka derjenige, der im besonderen Maße prägend gewirkt hat. Er war es, der die Tradition auf die Gitarre umgelegt hat. Wo vorher die Musiker mit traditionellen Saiteninstrumenten wie der *endogo* ihre Lieder vorgetragen haben, hat er das mit der Gitarre gemacht. Mit den Liedern des *kadongo kamu* werden Weisheiten, moralische Geschichten, aktuelle soziale Themen, Redewendungen usw. dargebracht. Ssebaduka war auch einer der ersten, die eine Gruppenbesetzung für *kadongo kamu* einführten, wo die Musik vorher nur mit 1-3 Gitarren inkl Bassgitarre gespielt wurde. Die Spieltechnik der Gitarre im *kadongo kamu* ist die schon vorher genannte Fingerstyle Technik, nur werden auch ugandische *baakisimba*-Rhythmen verarbeitet. Das Genre unterlag auch dem kongolesischen und kenianischen Einfluss, aber nur was den Klang, bzw. das Arrangement betrifft. Es wurde eine Leadgitarre nach kongolesischer, und zum Teil zweistimmiger Gesang, nach kenianischer Manier, verwendet. Aber eines der wichtigsten Merkmale war anscheinend immer die Sprache Luganda, der ugandischen Region Buganda. Stanley Kamparo, ein *kadongo kamu* Sänger aus West-Uganda, verwendete hauptsächlich seine Sprache der Ankole für seine Lieder, aber auch andere Sprachen. Trotzdem zählt er zum Genre des *kadongo kamu* und widerspricht damit Pier und Kamya Namutebi Sozi, die Luganda als spezifisch für das Genre ansehen (2016 / 1999). Hier wäre noch genauere Forschung notwendig, ob *kadongo kamu* im Westen Relevanz hat und wie es dort definiert wird.

Kadongo kamu ist besonders prägnant innerhalb der Musiklandschaft von Uganda. Die Musik mutet traditionell an, ist aber ein Genre der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das

liegt daran, dass es eine Adaptierung einer alten Musiktradition ist, die mit Einflüssen von moderner Musik weiterentwickelt wurde, und später genauer definiert wurde. Es war auch im Kongo und Kenia üblich, dass man traditionelle Rhythmen und Spielweisen adaptiert hat, daraus wurde aber meistens Tanzmusik. Man hat sich Elemente der Tradition ausgeborgt, um etwas Neues zu entwickeln. *Kadongo kamu* aber ist aus einer musikalischen Aufführungstradition entstanden, hat also schon in gewisser Weise vorher existiert. Man hat die Instrumentierung geändert, den Gesang und die Narrative verfeinert und man hat die *baakisimba* Rhythmen übertragen. Aber man hat nicht etwas komplett Neues erfunden. Insofern ist *kadongo kamu* einzigartig in der Musiklandschaft dieser Länder.

Was die Forschung anbelangt, gäbe es in dem Feld von Gitarren-basierter Musik einiges zu tun. In der Demokratischen Republik Kongo hat sich durch die instabile Situation der letzten Jahre nicht viel an Forschung getan und es wäre interessant die Musikszene der Gegenwart zu erkunden. In Kenia wäre eine Forschung über George Mukabi, bzw. seinen Sohn oder andere Nachfolger seines Stiles ein Desideratum. In Uganda habe ich, wie ich schon vorher erwähnt, eine Gitarren-Musik namens *samia* entdeckt, die sehr interessant klingt und jedenfalls eine Forschung wert wäre. Ich denke, dass sie durch die östliche Lage eventuell einen Einschlag von Kenia hat. Außerdem wäre die schon erwähnte nähere Definition, was *kadongo kamu* Musik alles beinhaltet, aufschlussreich. Ist jeder Solo-Gitarrist in Buganda ein *kadongo kamu* Künstler? Es gibt in Buganda immer noch die Tradition des *kadongo kamu* Künstlers, der alleine auf Märkten usw. sein Auskommen findet. Diese zu finden und ihre Kunst zu erforschen, ist möglich. Ich habe herausgefunden, dass sich die Künstler des *kadongo kamu* auch organisiert haben, um z.B. in den Medien mehr Stimme zu haben, oder um ihre Urheberrechte zu schützen u.a. Auch hier könnte man ansetzen. Musikalisch könnte man jetzt, wo Stanley Kamparo wieder hörbar ist, einen Vergleich ansetzen, zwischen den Stilen im Westen und Buganda.

Quellenverzeichnis

- Cooke, Andy und Sandahl, Sten: „Uganda. Strong roots and new shoots“, in: Broughton, Simon / Ellingham, Mark / Lusk, Jon (Hrsg.), *The Rough Guide to World Music, Africa & Middle East*, London / New York: Rough Guides Ltd. 2006 (3rd Edition), S. 430-435.
- Cooke, Peter: „East Africa: an introduction“, in: Stone, Ruth M. (Hrsg.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1 Africa*, New York / London: Garland 1998, S. 598-609.
- Cooke, Peter / Kasule, Sam: „The musical scene in Uganda. Views from without and within“, in: *African Music* 7/4 (1999), S. 6-21.
- Ewens, Graeme: *Luambo Franco and Thirty Years of O. K. Jazz*. London: Off the Record Press, 1986.
- Ewens, Graeme: „Congo. Heart of Danceness“, in: Broughton, Simon / Ellingham, Mark / Lusk, Jon (Hrsg.), *The Rough Guide to World Music, Africa & Middle East*, London / New York: Rough Guides Ltd. 2006 (3rd Edition), S.74-90.
- Eyre, Banning: „Soukous, Chimurenga, Mbaqanga, and More: New Sounds from Africa.“ in: *Guitar Player* 22/10 (1988), S. 80-88.
- Impey, Angela: „Popular Music in Africa“, in: Stone, Ruth M. (Hrsg.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1 Africa*, New York / London: Garland 1998, S. 415-438.
- Kamya Namutebi Sozi, Sarah Justine: *Kadongo-Kamu Music and its Impact on Theatre in Buganda*, Dissertation Makerere University Kampala 1999.

Kasule, Samuel: „Popular performance and the construction of social reality in post-Amin-Uganda“, in: *Journal of Popular Culture* 32/2 (1998), S. 39-58.

Kavyu, Paul N.: „Die Entwicklung der Gitarrenmusik in Kenya“, in: Erlmann, Veit (Hrsg.), *Populäre Musik in Afrika*, Berlin: SMPK 1991, S. 135-142.

Kaye, Andrew L.: „The Guitar in Africa“, in: Stone, Ruth M. (Hrsg.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1 Africa*, New York / London: Garland 1998, S. 350-370.

Kazadi wa Mukuna: „Congo Music: Africa's Favorite Beat“, in: *Africa Report* (1971), S. 31-39

Kazadi wa Mukuna: „The Changing Role of the Guitar in the Urban Music of Zaïre“, in: *The World of Music* 36/2 (1994), S. 62-72.

Kazadi wa Mukuna: „Latin American Musical Influences in Zaïre“ in: Stone, Ruth M. (Hrsg.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1 Africa*, New York / London: Garland 1998, S. 383-388.

Kazadi wa Mukuna: „The evolution of urban music in Democratic Republic of Congo during the 2nd & 3rd decades (1975-1995) of the second republic – Zaïre“ in: *African Music* 7/4 (1999), S. 73-87.

Kubik, Gerhard: „Neo-traditional popular music in East Africa since 1945“, in: *Popular Music* 1 (1981), S. 83-104.

Kubik, Gerhard: *African Guitar. Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo/Zaire, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia. Audio visual field recordings 1966-1993 by Gerhard Kubik*. Sparta, N. Y.: Stefan Grossman's Guitar Workshop, 1995. (Vestapol 13031)

Kubik, Gerhard: *Central African Song Composers: The Second and third Generation. Field recordings 1962-2009 by Gerhard Kubik and associates*. Vienna: Department of Musicology, University of Vienna, 2009. (Vienna Series in Ethnomusicology, 3)

Low, John: *Shaba Diary. A Trip to Rediscover the Katanga Guitar Styles and Songs of the 1950's and 60's*, Wien / Föhrenau: E. Stiglmayr 1982a (Acta Ethnologica et Linguistica Nr. 54).

Low, John: „A History of Kenyan Guitar Music 1945-1980“, in: *African Music* 6/2 (1982b), S. 17-34.

Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World*, New York: Oxford University Press 1988.

Martin, Stephen H.: „Popular music in urban East Africa: from historical perspective to a contemporary hero“, in *BMR Journal* (1991), S. 39-53.

Nannyonga-Tamusuza, Sylvia: „Gender, ethnicity, and politics in Kadongo-Kamu music of Uganda: analysing the song Kayanda“, in: Palmberg, M. / Kirkegaard, A. (Hrsg.), *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet 2002, S. 134–48.

Otiso, Kefa M.: *Culture and Customs of Uganda*, Westport Connecticut / London: Greenwood Press 2006.

Paterson, Doug: „Kenya. The life and times of Kenyan pop“, in: Broughton, Simon / Ellingham, Mark / Lusk, Jon (Hrsg.), *The Rough Guide to World Music, Africa & Middle East*, London / New York: Rough Guides Ltd. 2006 (3rd Edition), S. 171-187.

Pier, David: „Language ideology and kadongo kamu flow“, in: *Popular Music* 35/3 (2016), S. 360-379.

Ranger, Terence O.: *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970. The Beni Ngoma*, London: Heinemann 1975.

Roberts, J.S.: „Popular Music in Kenya“, in: *African Music* 4/2 (1968), S. 53-55

Rycroft, David: „The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco, Part 1“, in: *African Music* 2/4 (1961), S. 81-98.

Schmidhofer, August: „The use of foreign musical idioms by Faustino Okello (Uganda)“, in: *Music traditions, change and creativity in Africa. Past and present. Proceedings of the International Seminar, Rome 27-28 February 2014*. Im Druck.

Schmidt, Cynthia: „The Guitar in Africa: Issues and Research“, in: *The World of Music* 36/2 (1994), S. 3-19.

Stapleton, Chris / May, Chris: *African All-Stars. The Pop Music of a Continent*, London: Quartet Books Limited 1987.

Stapleton, Chris / May, Chris: *African Rock. The Pop Music of a Continent*, New York: Dutton 1990.

Internet-Quellen

Bamuturaki Musinguzi: „The live music scene in Uganda“, in *Music in Africa*, <http://musicinafrica.net/live-music-scene-uganda>, erschienen 5. Feb., 2016, letzter Zugriff: 3. April, 2017.

Basude, Elvis: „We celebrate Uganda's Music legends“, in *New Vision*, http://www.newvision.co.ug/new_vision/news/1308345/celebrate-uganda-music-legends, erschienen 9. Okt., 2012, letzter Zugriff: 24. März, 2017.

Ertekin, Ziya: „A Private Concert“ in <http://www.blueflamingo78.com/my-writings/a->

[private-concert/](#) , Datum unbekannt, letzter Zugriff: 16. März, 2017.

Ewens, Graeme: „Fundi Konde. A legend of East African music“, in: *the guardian*, <https://www.theguardian.com/news/2000/jul/21/guardianobituaries>, erschienen 21. Juli, 2000, letzter Zugriff: 15. März, 2017.

Lavoie, Matthew: „Kadongo Kamu from Uganda“, in: *Music Time in Africa*, <http://blogs.voanews.com/music-time-in-africa/2008/02/05/kadongo-kamu-from-uganda/>, erschienen 5. Feb., 2008. letzter Zugriff: 23. März, 2017.

archive.li: „Kadongo Kamu“, <http://archive.li/AehFi> oder <http://web.archive.org/web/20111231143639/http://centreforafricanmusic.org/kadongokamu.htm> Ursprüngliches Datum des Uploads: 31. 12. 2011, letzter Zugriff: 26. März, 2017.

<https://www.facebook.com/HiPipolive/posts/139530822881681>, letzter Zugriff: 24. März, 2017.

Jason de Boer: https://www.youtube.com/playlist?list=UUOBXRLjY0JGG_OTRUEBcXgg, letzter Zugriff: 03. April 2017.

Kamparo, Stanley: *Gehena*, <https://www.youtube.com/watch?v=hRrTmbCcvQE>, letzter Zugriff: 10. April, 2017.

Kamparo, Stanley: *Ennaku ya Town*, <https://www.youtube.com/watch?v=7d1L0itfLWw>, letzter Zugriff: 10. April, 2017.

Cranes Band: *Aisha*, https://www.youtube.com/watch?v=UWYnbb_inbY, letzter Zugriff: 10. April, 2017.

Cranes Band: *Twawona Okufa*, <https://www.youtube.com/watch?v=3bmJiXWYy2Y>, letzter Zugriff: 10. April, 2017.

Tonträger

Kabanda, Bernard: *Olugendo*, Womad Select, 1999.

Verschiedene: *The Kampala Sound. 1960's Ugandan Dance Music*, LP, USA: Original OMA 109, o. J.

Anhang 1

Interview 1

Ort: Uganda Museum, Kampala, Uganda

Datum: 3. Feb., 2012

Interviewer: August Schmidhofer (AS)

Interviewte: Stanley Kamparo (SK), John Kabagambe (JK), Albert Bisaso Ssempeke (ABS)

AS Could we just repeat the names of your teacher. So you went to the - to this club here

SK There was a man, whose name was called Mukabi George.

AS Mukabi George, and he was from this club here in Kampala.

SK He was staying near by the club. So whenever we went into the club to make practice he could teach me separately. [...] Because those people who were playing the guitar, it was the congolese style. But for me, I wanted this one which you can play and at the same time sing. I took interest in that. He was the only one who know this style.

AS Is there a name for that style? How did you call that style? Is there any name for that?

SK Eh. *Kadongo Kamu*.

AS Is the name of the person?

ABS No. The name of this style of music.

AS This style of music.

ABS It's titled *kadongo kamu*.

AS *Kadongo kamu*.

ABS Which means solo player

JK: Single guitar

AS Single guitar

ABS Soloist

AS In which Language is that?

ABS Luganda

AS This is Luganda, ok. And the club was called?

SK Eh, Top Ten.

AS The Top Ten. And then you also told us about a musician from Kenya?

SK Eh, that one was

AS What is the story about that?

SK That person who was staying near by there and the one who taught me, I think he might have died.

AS He's from, he was from Busia?

SK He was from Busia.

AS In Kenya.

SK There is another person also who taught me. He is a *Muganda* but also died. He was called Ssebaduka Christopher. Those are the people combined together to learn the

AS Yeah, and when was that? Which year?

SK It was 1969.

AS 1969. ok.

SK And it is when I produced my first song.

AS What is the title of this first song?

SK That song which I produced was called *Gehena*, *Gehena* means the doom of the day, the end of the world. That one that you read in the bible-

AS Ah ok. So it's a religious song?

SK Eh. It was a religious song.

AS You know this song still?

SK Yeah i can remember it and even I can play it.

AS That is nice. Johannes nimmst du das auf? Just a moment.

ABS It reminds me [...] guitar player [...] picture [...] Kubik [...] it was a present. It reminds me that photo and that story.

SK spielt Song *Gehena*.

SK Yes. God is calling us.

AS Very nice. In which language was that?

SK It was in

AS The same language

SK Eh. the people from Kigesi

AS Stanley Kamparo, that is your name? And *gehenna* means?

SK *Gehenna*, the doom of the day. That song was very popular even in - those days it would sell all over Uganda and beyond.

AS Ah really? It was also played in the radio?

SK Yah. Even [...] when they played in the radio. I still have it on my cassette.

AS Aha. It was not on a record?

SK Eh. It was on a record by that time.

AS It was on a record? a 45rpm?

SK Eh.

AS And who produced this record? Which company? Which label was that?

SK Kagave.

AS It was a Ugandan label?

SK Uganda sound production, they called Uganda Sound Production Kagave.

ABS In fact that is the same company which produced my father. In those days it's called Kagave. I think there is a record which i saw when alongside where we going after here there is a gentleman who has that record and that name is there Kagave.

AS Is Kagave still existing?

SK No.

AS But at that time they made a lot of production?

ABS Yah, they made a lot. I think that was the major recording company.

AS In Uganda? Ok

SK Eh.

AS Ok, aha. And do, have you produced other records?

SK Many.

AS Many records?

SK Yah. there is another one i produced, after that one I produced another one. It was a *karicho*(?) one, but I was concerning the people who are jealousy. Jealousy people when they like- especially in the city when they see you developing, you have built a house you have a shop, you have and they organise and come and steal all your property. So I sang about that song and it touched many people. It was also in my language.

AS It was also in Ankole language? So this is your people, you are Ankole people?

SK Yeah.

AS Ok, how many records did you produce?

SK [...] I have many, they are more than I think up to 120.

ABS Wow.

SK Yah. some of them I have on Cds, others are still on cassette tapes. They are many.

AS So, in which time was that? From 19-

SK others in 1970, others 19 - after the -Amin's war, 1986.

AS But that was on cassette tape?

SK Eh, it was only cassettes.

ABS Even in the eighties was records on cassettes, by that time cassettes were introduced.

AS Yes, in the beginning, start of the eighties. And the cassettes also were produced locally?

SK MMh.

AS Yes, ok. Can I ask you when were you born? Which year? Mr?

SK Kamparo. Yes, I was born 1941. On the 25th of, of what - May

AS 1941?

SK According to the register of the local there. I found my certificate 1941, in may, 25th.

AS You both, since when did you play together, make music together?

JK We started together.

SK 1970. We started together, we formed a group of singers and dancers.

AS The group is called singers and dancers?

SK The group is called the Melodians.

AS The Melodians, yes. You both or with other people together?

SK Together with him and we invited other people and they joined us. We formed a group called the Melodians and even that group was so - they let Ssempeke,

JK The father of this man.

SK The father of this young guy (Albert Bisaso Ssempeke).

AS Was also with this group?

SK Eh. He had also his group and I had mine also. He went on training us all dances.

Person 2: He was adviser to us.

SK Eh. He was our adviser.

AS I see, I see. And you both with your group you have also made productions?

SK Productions? Yah, we produced some of the culture songs.

JK Traditional

SK Some of them we have on our cd, ah in our cassette tapes. Some of them are still existing, they are still there. Only what we were lacking is sponsorship. Once you see this great musicians in this nation they are being sponsored by other people, big people, they sponsor their music so they become popular. But for us we didn't have some people to lift us up.

AS And did you also travel with - as a musician? Where did you perform? Only here in Kampala?

JK In Kampala and especially in [...]

SK Sometimes we performed

AS And in the west?

SK In the west, yah.

AS But you didn't go abroad to other countries?

SK No. Only me alone I went with a group of evangelists who were going to Dar-es-Salaam, I happened to go with them with my single guitar and when I reached there I introduced myself and I sang with them and they were so happy. That song which we have captured here, is that song when Idi Amin was coming to power, the radio in Uganda used to play it. But when he was about to be removed from the power, they played the same song and he was, his spies had told him that that person is collaborating with

the rebels from Tanzania. And then that man sent for me. They came on their jeep, I had a shop somewhere beyond there, by that time I was trying to employ myself, and they came they found I was there with my wife. But God kept me safe, they could not take me. I tried to persuade them I said, because those soldiers, some of them wanted, they were thirsty, they wanted to drink some sodas and whatever, so I said 'You are welcome you want, take your sodas and after taking you will find me here. My wife is there, my shop is there, I can't escape.' So they trusted me. When I saw they came from behind because they came to take me and take my head. Because those time of Amin you could not escape even if they sent for one soldier who'd apprehend you, once you tried to escape you're shot instantly and you die. So God kept me safe save and alive in that way, when they went there to take some soda I escaped. And when I escaped they went and tried to come another time, but when I escaped I went for good and my wife. We left the shop with a worker. And when they came the next time, like two, like a week, they came, they found that person who was working in my shop they arrested him, they took everything, they came with a tipa, this is like a lorry, they took everything, the sodas, the whatever in the shop, everything that was existing in the shop they took away together with my son(?), it was my nephew and when they took him there, there was another person who was a great friend of mine, he was an army commander, he was a commanding officer, so he went there with his convoy also, he rescued my son, and my son disappeared also, thats how we- they looted everything. Only we, we survived.

So that song was really very powerful even some ugandans I know that, even i took [.....] with my passport, i crossed the border because i had one time I knew Chigari (?), one time we went to Chigari for performance, I was performing in a [.....] So in 1976 my first time I went to Chigari for performance and then I came back. And when this men of Amin run after me it was in 1979, in those early months of 79 , so I also escaped there, I stayed there until he was removed from the power and then I came back afterwards.

AS When did you start with your cultural group?

SK With the cultural group - the first cultural group we had, it was 1973.

AS So you collected people here in Kampala for the cultural group?

SK Eh. Especially those that came from our side.

AS Yeah, Ankole people.

SK They came to get employment in here, I tried [...] join, and since we know our dances let us make our dances known and they joined me. So I stay in that group even when I went, when I run away. When after this wars, the Idi Amin war, and even the Obote one and two, when I came back I re-instated the group. The same melodians and thats when the same group that I introduced to my musei [...] it was a great friend of mine, the late father of my son(?) here, he the one who was our adviser, he could advise now to this.

AS Ssempeke?

SK Eh, Ssempeke. He the one who even introduced me to the minister of culture, we would go the airport. We welcome visitors from other countries like presidents who came for visiting here. I used to work together with my son here.

AS And this culutural group still exists?

SK No.

AS And the melodians? Do not exist now?

SK I have the idea at least, supposed I get some money, I have the idea to lift it again. Because I have already got the place, a good place for training. Only what I need is manpower. People to mobilize young ones for me I will [...] the young ones and advising them. We have good dance the *chigusi* dance, it's a dance that those which jump jump and stamp down. And I know those old dances *chetago oro*, *chigachi sinu*,

all of that, we used to do it here.

AS But the Melodians, that was not a cultural group, that was your songs?

SK It was both cultural and song-singers. Yes, it was both cultural and singers.

AS Ok, so how many members were there?

SK There were sixteen.

AS Really, so it was a big group?

SK Big group. But now we are trying to form a group of 8. So that we can reduce the number and they can - because there were some people to beat the drums and other kind of things. But now we shall record the music and put it on the machine and dance as you will come from somewhere, they dance.

AS When did the melodians stop to exist?

SK Especially it stop during the - the first ones stop during the war.

AS Which war?

SK That first of all Amin's, that one which removed

AS Yes, with the Tanzanians.

SK Eh. And that has completely vanished at the - when removing Obote too.

AS I see,

SK And then after Liberation of NRA we came one by one from villages to find one

another 'Are you still alive -Yes I'm still alive'.

AS I wanted to ask you about the - In the sixties and seventies about this club? How was such a club? Was it for dancing? People went there, I - could you, tell me a bit about this clubs at that time.

SK Like ours?

AS Yes. The Melodians'

ABS The Top Ten

SK Top Ten?

AS Yes.

SK Top Ten, they had a - which they call. For them, they had a band.

AS They had a band?

SK They have a band. And whenever they want to perform, they could go into the clubs, those who enter they pay, they enter into the club and they start dancing while others, while those ones are entertaining them.

AS Ok. Was that only weekends?

SK During weekends especially. Saturday and Sundays. That was the Top Ten. But for us - who - those of us who were interested in this *kadongo kamu*, we could do our separate business learning after learning after we have come expert, then we go, we book for Radio Uganda. We take our song there for listening, they listen then they produce. First they produce during the radio, they ask the public 'Are you interested in Song?' - The public also responds, they say 'Ah, it's ok.', and then they give us

permission to record it on the record. There could be only two songs, by that time they could record only two songs.

AS So this was in your language, Ankole language? So in the Radio Uganda they had radio shows in different languages?

JK Yes.

AS In different Ugandan languages?

SK Eh, they had.

AS Ok, I see. So your songs were played especially for people from your region?

JK Yes

SK And also, even from the central region here, people were interested in my songs. Because I could compose in Luganda, Swahili, English,

AS You speak Swahili too?

SK Yah, I speak. The [...] of Uganda is somehow a cake, but - according to the way I interact with the people, especially with the people in Tansania [...] the people from Tansania have been working together with the people from Tanzania, in [...] Ministry Uganda, the company I've been working for but now I am retired. The people from Tanzania used to speak Kiswahili and we could interact with each other. That company was for the [...], but they working in here, the group was called Life Ministry and that company is from the USA, they are trying to [...] people within Uganda and East Africa, so I happened to work with those people, that's why I experienced some Kiswahili.

AS Ok. When was that?

SK From 1996, that is when I started in Life Ministry until 2007, when I retired. Their company is still existing here in Kampala. But it has branches in Tanzania, Dar-Es-Salaam, Ethiopia, Kenya. Even when I went to Dar-Es-Salaam, it is the group which sponsored me to go to sing from there.

AS That means you could, you were a professional musician, just making music, no other job?

SK Yes, Yah. It is like that. It is my work in fact. Suppose I get any -enough equipment of instruments I could make my own small studio. I have my guitar, I also can play, as I have a bass guitar and this one also, someone gave it - an Australian man, he visited us when I was still at the Life Ministry. When he saw me reading the music(?), I had a very small guitar and he asked me -'Is it the only instrument you have' - I said 'Yes, it is the only one', he said 'I will send you a very nice one, better than this' , I said 'Thank you'.

AS And that is this one now.

SK Yes, this is the one, I think it is from Australia.

AS Do you also play other instruments like traditional Ankole?

SK There is a flute, a traditional flute, not this one. This one I can play within my music, but the other one of the culture. It has only four holes. This man (Ssempeke) can play it, he knows it. The one he plays is the one i can't play.

AS Yes, the *Ndere*.

SK *Endere*, yes.

AS *Ndere* it's called here, but I think it's called Ankole is another..

JK: *Kumukuri*.

AS Aha, ok. But it's the same as an *Ndere*?

ABS Yes, it's the same.

AS Same type?

ABS Same type.

SK Only when they are playing the music it comes the different, because you can play the Kiganda music

ABS Kiganda way.

SK And I play *kiankori* music.

ABS Western

AS I see. And other instruments you can also play or is it the guitar and this flute?

SK The flute, the drums of all kind as in *kiankore*.

AS Aha, drums.

SK Yes, I can play. Maybe something else. And also dances.

AS You know the dances. Ankole dances.

SK Eh. Ankole dances [.....] (zählt Tänze auf)

AS And your parents also had to do with music?

SK My parents, yah. They [.....] dance this music I was telling. That one of jumpi.
Kisino.

AS I see. And what about you sir , you also lived with music, you could, your were also?

JK: Yes. I can play guitar and drums.

AS Drums.

JK: Yes. For traditional dances.

AS Also Ankole.

JK: Yes.

ABS In addition, these people - to me they are like the ambassadors of the - that western part of their culture, because i saw them for quite a long time and actually when I started learning music way back in the 1990ies, I happened to see them here dancing and intermarrying guitar with traditional and.

AS Thats when your father advised them and introduced them to

SK Culture Officers (?)

AS Ok, to the minister of culture. Ok.

SK Yes.

AS Would you play another song?

Songaufnahme wird vorbereitet

Stanley Kampara sagt Ssempeke, welcher Shakerrhythmus gespielt werden sollte.

AS Is this an Ankole Rattle?

ABS Yes. Yeah, it's an Ankolean *Banjolo*.

AS What's the name of it?

ABS *Kotebinjeke*.

SK In Ankole they are called *Enschenbaschebe* (?). (Alle lachen)

Das Mikrofon wird angepasst, bzw. umpositioniert um einen ausgewogeneren Sound zu bekommen.

SK My Voice is weak now. I should eat *Bogoja*, to be strong.

SK This song is mainly about jealousy of the people. People who not want us to evolve.

So the song goes..

SK That when we pray, God will hear and bless you.

AS What is the name of that one?

SK The name of this one? It is Eitima. Jealousy of the people.

AS This is in Ankole Language?

SK Mmh. One time I played it in the church and the bishop told the congregation:
'Please contribute for this man, what he is telling us is real. We don't want other people

to develop'.

AS When did you compose that song?

SK It was after

JK: It was in 1987.

SK 87?

JK: Yes.

SK I think so. Because it was in this Regime of [.....] (Museveni)

AS It also was played on the radio?

SK Yes.

AS And was it also produced on tape ?

SK Eh

JK: It was on a tape

AS It was on a tape?

SK On a tape yah. We want to reproduce it to make it on the video.

AS That one?

SK Eh. All the songs of culture.

AS Ok. What did I want to ask you. We would perhaps like to record one more piece.

SK Ok. Those ones of long ago?

ABS Yes.

SK This one is entitled *Enaku yomutown*. Which means [...] Problems in the town. It was produced in 1970.

SK on the bus back. to take me where he was sleeping. To look for me the job. What happened when I came to the bus back, that time there was no communication of phones and whatever. It was only by writing the letter and then I get a writing from him: 'Wait for me on the bus back. I am coming on such a day.' And he would [...] 'Yes i will do it'.

AS That is the content of the song?

SK Of the song. But when I reached on the bus back, I could find the man. And I didn't know the city. I became stranded looking everywhere my eye where weary. Staying there like two days. Staying there, sleeping at the bus park, until I found someone who could speak my language and I asked him if he could take me to the place called Nakaua. That person was sleeping in Nakaua. And that person took me by hand and I could not cross - when I was going to cross I would want to run. And he said: 'You are going to be hit by a car, this is not the way you should be crossing in the city.' It was story of my first time to come to the city and I was disappointed in such a way.

AS So it is your own history?

SK Eh.

AS Ok. This song once more. Please

AS Can you write the title of that song? Here. Song number 4.

It is also in Ankole?

SK Yes.

AS I think we can stop now. I have your name. And you Mr. Kabagande, you have also composed songs?

JK: My first composition is that one.

AS That one, that we have?

JK: No,no.

AS The first one that we recorded, yes ok. *Adrine*. And when did you start to compose?

JK: 1970

AS Already in 1970.

JK: 69

AS 69 ok. Thank you very much. It was very interesting.

SK For the gospel songs I have all in english, but that one you will see on the other.

AS Yes, on the video. That is gospel. So, gospel you are

SK I'm the composer.

AS You are composing things. Since when did you compose gospel songs?

SK It was - I composed it like 3 years ago. it was 2000 and whatever.

AS And you also perform at the Anglican church? Where you are a member?

SK Eh.

AS I would like to sponsor you with an amount of 150 (000). Is that ok?

SK God bless you.

AS Is that your composition? What is the title?

SK Oh Lord my God, how excellent you are.

AS I wanted to ask you, so I will pay this amount to one of you. So I have put your name here, and what is the adress? Kampala.

SK The name is Kamparo. The adress for me? In the city or in the village?

AS In the city.

Anhang 2

Interview 2

Ort: Uganda Museum, Kampala, Uganda.

Datum: 08. Feb., 2015

Interviewte: Stanley Kamparo (SK), John Kabagambe (JK),

Interviewer: August Schmidhofer (AS), Moya Malamusi (MM), Studierende
Übersetzer, Berater: Albert Bisaso Ssempeke (ABS)

Interview mit Stanley Kamparo:

SK This one is regarding the jealousy of the people, like someone can't see good things and is a bias against you and whatever you are doing he is just behind you to disturb what you are trying to do. Most probably found in villages and other communities. So here it goes

SK That was *Eitima ryabantu*.

SK This one that I'm about to sing is about a local drink which the Bakiga used to drink, it is like the other one in South Africa who sang *Mugombote* - do you remember that song?

ABS I don't know

SK Eh, there is somebody in South Africa sang about - I think it was *chaka chaka* that sang, the one who sang a song in South Africa called *Mugombote*, but mine here is called *Omuramba* - the song. *Omuramba*.

I will remove the key so that I sing it in the low tune. This song *Omuramba* is a local drink, and the *bakiga* like it very much, they gather together, they put to some which like a pot they just - when they brew it, they - in that big pot and each one brings his cup and makes his own juice(?) and goes and sits somewhere and drinks it when they are seated

there and he enjoy the drink with others.

Student Is it an alcoholic drink?

SK It is - there is not much alcohol in that drink, but when you take too much it can - Hahaha. Ok.

AS Can you explain, what does the song tell, what is the story of the song?

SK The story of the song. That, aah, when they were making this *muramba*, that local beer, they call some people to gather around to take that drink. And they consume that drink quickly and they keep demanding: 'Is there any other drink *muramba*?', they keep demanding, until those the brewers could go to other places to look for the *muramba*, which is still going on, so that they can bring and feed the community. It was demand - whenever they take the *muramba* they don't get satisfied, they keep drinking and drinking until it is consumed and even going somewhere else to find the other place where they may find it.

AS From when is that song, when did you? From when the Seventies, or?

SK That one is like - even up to now they are still enjoying that. The Bakiga, those tribe of Bakiga. They enjoy it very much, especially in their village.

AS But when did you compose this song?

SK I composed it - like - it is now like ten years ago.

AS Ten years ago, so it's not so old. And the first one that you performed, the first song?

SK The first song, *Eitima ryabantu*. That one is a bit - it is like - that one is like 5 years time.

This one, it is a song that was trying to make the family - like - to stabilize the family. Sister would want to divorce from the husband and I was trying to tell here 'Please make

things right and go back and reconcile with your husband'. So, that was this song. You know, our culture always goes together - there are even other traditional culture songs which people sing to make their family reconcile with each other. So this one is also about telling my sister

AS In the same language?

SK Eh, in the same language.

MM So I want just to know something, When you were young, when you were studying to learn the music, what kind of music from the records did you listen to?

SK I could listen to the music, most probably the music which are combined like this one I am playing. You know there is this orchestra like whereby you find someone playing and playing solo and as a ryhthm and as a bass.

MM Music from Congo?

SK That one of Congo? No I could not, that one was not my favorite.

MM How about the music of Mwenda Jean Bosco? Did you listen to that kind of music?

SK That one Jean Bosco? Of Nairobi?

MM Of Nairobi yes, but from Congo.

JK From Congo then through(?) Zambia?

MM Yes, Nairobi, yes. You could listen to those?

SK Eh, yah. Those are the songs. Eh

MM So you can also play some of those songs?

SK Yeah, we can. There are some of the Kenyan Songs, see.

ABS Perhaps we go inside the hall of the museum and continue there.

SK Ok.

SK This one is concerning about the girlfriend. During our time we had many friends, most probably girls and you could go tell something to someone while you go to the other one then you do tell her another story, not the same like the other one you have told some. So I composed a song about those ladies. Someone got annoyed and said 'Aa-a, it seems you are not trustworthy. You told me this and this and then I found out that have told someone' haha. So I was trying to apologize. That song about - it is like of long ago, but it is still on my cd. That's why I just. Let me put my glasses first, because when I put them I fear my eyes cannot - aha.

Can I start?

AS Yes.

SK That is the *Okutereeza Amaka*.

AS From when was this song? When did you compose that song?

SK I composed it in 19 -, it was 1980. I remember in Uganda things were not yet stable. That 1980 others went - national election, that was when I composed that song.

AS It was recorded in a studio?

SK Eh. It was recorded in a studio.

AS And was it published on a cassette, tape?

SK It was established. It was recorded and it was produced in a cassette.

AS And which was the company?

SK The company was - there was a company which was recording our songs here. Those days songs were in crisis, so the one who could record, from the studio could take the music to where - could take it to Nairobi for

AS For copying.

SK Eh, and then bring back the -what- the cds.

AS The cassettes

SK Cassettes.

AS And the cassettes were sold here?

SK Eh, they were sold here. But the company is no longer there.

AS What's the name of the company?

SK The company was called Uganda Sound Productions. But eventually the one who was recording those songs he brought back - when he retired from recording he brought back the copyright, even he wrote, he gave me the whole - what - so I retained my copyright , I retained it again.

AS So all this songs are registered with the copyright society?

SK No they are not registered. We don't have any registration for copyright.

AS Or author's rights?

SK Eh.

AS So, one from old times, could you play one of these from the seventies? One of your first pieces.

SK I have those ones of seventies and these ones I bring about, they are - like the latest ones. But I have also those for - in the sixties, because my first recording started in 1969. That is when I recorded my first song.

AS Could you play that first song?

SK That song was called *Gehena*. I don't know whether I played it the other time when you came here. The tune was like this

SK *Gehena*. I was trying to tell people, that when I read in the bible, I found that at the end of someone's life from this life of the one there is where he will go - that place is called *Gehena*. To meet the head of there. So I was trying to advise the people that 'Please turn from your ways and follow the word of god'. So that when you leave this world next you may meet the eternal peace in heaven, other than going to hell and get distraction of the death.

MM So why did you decide to record this one as a first item in your life? Why?

SK This one - and I was really - when I wrote, I read in the bible. It was in Mathew Chapter 24, verse 3. Then I read the story, said 'Ooh, then if someone really lived the life of this world, and his soul goes straight to the devil and be dumped into that [...] of fire'. Really [...] of fire is forever, is for life. For the second life there. So I said I was a bit afraid and I say - by that time I was still young and I was trying to own my fellow youth and other congregations to read more about what is the lord is telling about, the word of god in the bible.

And that song became very popular almost in the whole country here.

AS In which language is it?

SK That was 1975.

AS And the language?

SK That was Likiga. Because for us [.....] but person as I come from Bakiga there, it is our tribe Bakiga. That was in Likiga. but it is understood by everyone even here in the central, the Bakiga [.....] The Baganda understand each other with us.

MM But you didn't tell us how you began to learn your?

SK To learn plucking the guitar?

MM Yes.

SK Yes. I first learned, let me see, I came to Kampala in 1964 from the village and then I looked for a job, but the job that I was looking for was not that job really, because I dropped from the school. As I think back of my lifestyle - I was fatherless in 3 years when I was born, then I lost my mum when I was 21, that [...] i had finished my junior level, then I started to look for the whatever - to look for the job. Then when I came into the city I was interested in music and I said: 'If I get the job I must learn to play the guitar and then I can - so that I can play the guitar and I become a popular singer or whatever but my name should be among those who are counted singing in the country'. I tried after coming in the city 64, 65, 66, I was about learning the guitar. I had a friend of mine, he had a guitar, I learned from his and that person - the reason why you see me just playing like this, he was from Kenya and he was playing this - the lifestyle of playing - it was like this. So he was the one who taught me playing the guitar and I, when I caught up, then I went to be tested in the studio somewhere with my song *Gehena*. In fact it was the song I took there. So I think I started learning the guitar 1965, 66, 67, 68 and then '69 that's when I recorded this song *Gehena*. I recorded it, someone

would take it to Nairobi. They could take only two songs. By that they were using records, there were no longer cds. They could record here and the other side. That was my first record. And when it came in the nation, all people from western(?) - those people in the charge, they would here about it and even cleric man, reverends and whatever, they could say : ' This song that this young man has sung is really meaningful to the church. You must buy this song and play it on - whatever.' So everyone was looking for it. So only that I could have expanded my talent, but there are some - whatever - reasons why, because we find ourselves sometimes, we are poor we are whatever.

MM Did you not play in a big band?

SK Yeah, only I could play when they have functions, but in a big band those big band like the big band I could not play. I didn't want to join those bands, according to there, when you have joined that band like which they call orchestra you have to obey their rules. For me, after playing my guitar I could go to look for a job. And when there is time for recording, I go and record my song, I do my practice on the guitar here, when I get there and then they mix up with - like someone, you get someone to pick the bass for you and even someone to accompany you. By that time, when we produced that music we didn't even have keyboard players, we could play from the guitar, only guitars, the bass, rhythm and solo. But mine I used some solo and bass. Other songs I could play without solo but accompaniment of the bass.

MM How would you call your tuning that you are using? What is the name of the tuning?

SK The tune here is C that I am holding it. It is in Bflat.

AS And you did not play electric guitar? Only this kind of guitar?

SK Electric we play. You know that electric guitar is the same like this only that according to the power that you fix. But we also play them. Even I have the cd which I

have recently captured on the tv- on the what - on the video. And I have been using those instruments of the electric ones.

MM Thank you very much.

Student I have another question, a small one. You told us that you learned from a Kenyan, a guitarist, in the beginning, you know, and was it also western Kenya like, was it?

SK Eh, it was I think western Kenya. This type used to be played by those people from western Kenya. They are whatever - Baruia, because they are the one - we know many tunes that they played, even some of them we can play.

Student Were you interested also in popular western Kenyan style like *benga*, or did you know Misiani?

SK For me i am not popular there, but whenever we could hear their music, their music was very very wonderful to us. So whenever we could - we wanted to learn their beat. The way they do and we could learn it, and the way they are playing it we could also play the way they play.

JK My last song is from Kenya. From western Kenya, by Eward Nangwe (Nandwa?).

Studentin How did you compose? Like text or the melody? How did you compose first?

SK Songs of which kind?

Studentin For example the song you played for us. How was the composition of the song? You had the text before, or the melody?

SK By the way I composed them. We could compose, first write the song and then

practising it as we sing and as we play and then when it is ready and it is in the head already, then we could go to studio. Because in the studio we did not have a chance to look at the papers, as you play the guitar. You could sing from the head and at the same time you sing. But right now, of now we can - because the way we record our song, we have modern studios, there is where you go in the studio and you sing while you look at the - at your music, so you don't miss any writing of your songs. First we record the track, after recording the track and then we go in the studio, we sing, we mix the song, then we mix other instruments like flutes, whatever. Some of those songs I have but some of them that I have recently about two years ago, I have all of them. Some of the CDs I have, I captured them from the video. But I have if you like to. I don't know how long you are still with us, I shall give you one and go and look at it. When you are there.

ABS What structure do you use?

SK I start from the - first of all before I start singing or composing, there is many ways someone pass through to sing. There is a song for educating someone like when you want to educate about illiteracy, there are some villages where someone cannot read and write and whatever, so that you try to persuade him or her to learn to read or whatever. That is point number one, and then as me I used to compose according to the situation. When the situation touches me I just let me find a song for it. And someone may tell me a story, come and tell me a story that 'I was born in such a way and I was frustrated and the edge of this, and so I would like you to make a song for me so that I will sing and you will put in instrument'. I will say 'ok'. Then I teach him the way he could sing and for me I just back with the musical instrument and he sings a beautiful song and he produces, they produce that person. That is the structure I used to. I sing according to the situation.

Thank you very much for ...

Interview mit John Kabagambe:

JK This Song is called *Korugyendo*. *Korugyendo* is the name of the girl, who - she was wanting to abortion, so I was advised - I advised her not to make abortion because if

you make abortion, that is a sin from the god. God means that. And their father and mother wanted to take me to court, but we solved the problem as a family.

MM So, in which language are you singing?

JK I'm singing in Ankole

MM And you composed it yourself?

JK Myself.

MM After seeing something happening in the village.

JK It was done very very [.....]

MM And then you composed it.

JK Yes.

AS When was it? Which year?

JK It was 1979. I started this guitar when I was in Nairobi in 1970, I found the man called John Mwale, the late John Mwale. But when I was young I was listening the records of John Mwale in Uganda, but when I go to Kenya I saw him physically, so when I saw him I was very happy and I wanted to know what that man create - is this the one? And I listenend to his songs and I tried to learn the guitar but the time I was there I was at the school, but when I was from Kenya, I joinded this man [.....], because I saw the man called John Mwale and I was very very, I liked his music, so that is why I joined that man to - started sticking with the guitar, it was in 1974, but this man [.....] in 1965, but I joined him 1974. Then my first song was *Kitagata*, that *Kitagata* is a village in our country there. there was also a girl called Dina. Also that song I am going to do now, is called *Nkaza Kitagata*. That girl was called Ndina, when I find her I

take her to my home, my family was very happy because of her and I married her. But not married her but because of that - to compose.

JK Ah, the third one is called *Driver wa trailer*. A driver of a trailer was taking my wife when I was away. When I came from away I found, bag of charcoal, henns from suroti, sugar from Kenya and i ask her: 'What about [.....], ' this is my brother. That is the song number three.

Student From when was that song? When did you write that song?

JK That song? It was in 1987.

AS It was also published on cassette, tape?

JK Yes, it was on tape with that man. Now the name now is *Adrine*

ABS Do you have any more questions to ask?

Student Yeah, I wanted to ask, what was that song about, the last one that you played?

JK The last one. [.....] my wife. A [.....] taken my wife when I was away, when I came from away I asked her 'what is that?' Because I find charcoal, matoke, food from Kenya, chickens. I ask her what is this coming from. She told me this my brothers', whom he was a friend but actually it was her boyfriend, it was not a brother.

ABS His wife was taken away by a truck driver. So when he came back he found a lot of things like charcoal and matoke, banana and so on, and he ask the wife where all this things come from and she told him that 'my brother', but yet from the boyfriend.

JK That song is called *Adrine*. I composed this song because - she was a girl, beautiful girl. I sung to her because her eyes was like a star. Theeth also was white like

SK Snow.

JK So I tried to take her and the boys, some boys to look for me to kill me because of her. The next song is from Kenya, that I told you for the late Edward Nangwe, from western Kenya. It's in Swahili. It means - he was meaning that when you go to the bar with your wife, someone can take her, because you can [...] and get drunk and someone take your wife. So he was singing that 'don't take your wife to the bar ', it is not good.

Student This is his composition?

JK hmhm.

AS It was your song?

JK It was not mine. It's from Kenya, the late Edward Nangwe, he is the owner of that song, he is a Muduya from western Kenya.

SK That song for them in Kenya, they keep copyright, because for their songs - We could know their song, but we can play them like in the community but we aren't supposed to capture it,

JK To produce it, because of copyright.

SK Here in this nation we have a problem. The singers - you find someone composing his own song and it is taken immediately by someone else and produces it, you have nowhere to go to sue him and so that is the problem we have here, the singers in Uganda here. Everyone sings, even in some of the - there are some songs which are used to listen to like the young stars of ours. We don't find any mean in it, not a song within facto carry any meaning, you find someone dancing, they have learned some - what do they call the? - rapping. A lot of rapping, but in finding the meaning - what is the meaning of this song? If someone listens to it, what does it teach or what does it speak from someone. That in a way. But that song was of long ago in 1960s.

JK 1963.

SK It was there. But, the reason why he picked it, because we liked it and used to dancing whenever they brought some records from Kenya, brought them here in Uganda. We had a machine called gramophone and we used that to make chain(?) and [.....] people started dancing and then we used to dance such a song to that. The one you have heard. It is good and that's why we sing some our culture. We picked that culture from Nairobi, because of their music.

MM Can you play one item from Jean Bosco?

JK I know John Mwale.

JK Writing about Susanna. He wanted to marry her. Susanna wanted to marry John Mwale and Suzanna - Mwale was jealous of that girl Suzanna, then he came for the girl, he found that Suzanna was already married. He was crying because of her. This man was taken to jail, after the prison, when he came, he found that Suzanna was already married.

Student What was the reason why he was in jail?

JK That is the song of the late John Mwale. This record was in 1962. By that time I was twelve. Thank you very much.

ABS The number is titled after the name of 'handkerchief'. What he is saying this song: It's all about love, what he's saying is that all women they are to be loved and be given. So if you give back a handkerchief she will be happy with it. So it's like a - you have to be creative when you're in love, get some very simple, something small to give to your love.

Student It's a pity that we don't understand the language.

ABS It's a big story.

ABS Something to - This Song have a very different structure and this is from the central here. We call it *Kadongo Kamu*, it's one of the oldest guitarstyles of this region. And the compositions - the same structure like other people do, when they're composing songs and we sing according to the environment and what I can say to the last song - what he was trying to sing about. A man who thinks that he's rich and he could have any woman he wants, and he always buzzing around the court and yet he doesn't have money to manage the women. So and people they complain: What can you do? You don't have money to [...] get a woman, than what kind of man are you? So [.....] it's all the same you have to give, you have to learn what the woman needs in general. Because may need money, they need clothes [...] all this. So if you can't afford to do that, haha. This is what he was singing about. It's a big story.

Student What's the name of the song

ABS Center. Like football, field, when you kick, it has to be the center.

ABS This type song is talking about culture.

ABS So I think we call it a day. What I can say about this style of music. This is the style which is also getting less, there used to be many but it's dying out, this type of playing. So and this style comes from the traditional music, what we play that's where it comes from and it's another adoption of the *endongo*, the lyra I'm playing and the fiddle and at the same time having drums, percussion in it. Sometimes we find a guitarist like him and put - like percussion to that, so you can hear the bass, in his line (?) and you can as well hear the rhythm, the melody and so on. There is a lot and that's why I had to bring him so that you see him and you listen to this type as well. But I hope it was good.

MM Perhaps you have some questions?

Student Like you thought, it comes from also traditional instruments, the lyra for example. In western Kenya, the *nyatiti* was similar with *nyatiti* and it went - it came to *benga* then to electric guitar, to drum to bass but you never wanted to have electric guitar, bass and you never wanted to transform the lyra for example to an amplified band?

ABS Yeah, the reason is that we [.....] very few people are playing lyra and I don't think we are more than five people who are playing lyra, so and some of us who are playing this instrument we tend to keep it, let's say original. What I do if I like to amplify it, there is speakers we used to attach.

Student On the lyra?

ABS Yes. So you can amplify in that way. I do that.

Student If you want to play it in dancehalls, like people -like the *benga* beat.

ABS Myself I do it, like when I play with popartists, with bass and drums, I do that.

Student But it's the same beat?

ABS Yeah same beat. That is 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, so it depends to what type of audience I'm playing this music. So what I'm saying, come from the traditional. Most of these people, they come from the roots of the traditional musicians and they try to adapt the modern way of playing music. So when they play the guitar, they try to relate it to the traditional instruments, yeah they try to put it together, I mean a little bit closer to the traditional instruments. So if he plays, I can also play what he's playing, with my lyra. 'Cause it's the same, more like pentatonic scale. So that's how - they did it, or they are doing it for another audience, in order to earn some money. Because with traditional you have to wait for a wedding or a party, but with this one, you usually move with any guitar, street to street, you know and village to village, they play and people contribute. It's like he can stand in one village for, like an hour. Then people get like small money

then like per song, like 2000 per song. Then he plays then he move to another, but we traditional musicians, for us we don't do that and we feel like no, we can't play in the street. So that's why we wait for the wedding, but with this it's free.

Student In Kampala at night, the dancehalls, the clubs, you also hear this structure again?

ABS It's only that it's very hard to hear this structure in the dancehalls, especially the special concerts which they usually put, like in different communities, they can spend like a programm, they move from different region to another region and spend like a couple of month in here, then go to another, they spend like 3 months. They can never spend a full year working back home. So playing, playing, playing all through the country.

Abstract

In dieser Arbeit behandle ich die Gitarre im ost- und zentralafrikanischen Raum, mit besonderer Berücksichtigung des Genres *kadongo kamu* in Uganda. Die Arbeit ist in drei Teile aufgebaut, in denen die Gitarren-basierte Musik der Demokratischen Republik Kongo, Kenias und Ugandas behandelt wird. In jedem Teil erläutere ich die Geschichte der Gitarre in Zusammenhang mit der populären Musik des Landes. Ein Augenmerk liegt auch auf dem interkulturellen Austausch zwischen den genannten Ländern. Ein Großteil der Arbeit befasst sich mit dem Genre des *kadongo kamu* in Uganda. *Kadongo kamu* ist narrative Musik, die eine gewisse Nähe zur traditionellen Musik und auch zur Popmusik Ugandas vorweist. *Kadongo kamu* ist in einem Zeitraum von ca. 40 Jahren von einem Musikstil zu einem Genre angewachsen. Die Musik basiert dabei auf der Gitarre und hat im Laufe der Jahre immer konkretere Formen angenommen, die ich erläutere. Ich behandle die Entstehung, die Beziehung zur traditionellen Musik Ugandas, die Eigenschaften, verschiedene Formen, und die Beziehung von *kadongo kamu* mit der Musik aus den Ländern Kongo und Kenia. Dabei berufe ich mich teilweise auf Interviews mit zwei Musikern, Stanley Kamparo und John Kabagambe, deren Auswertung auch einen Teil der Arbeit einnimmt.