Anja Brunner

Die Anfänge des Mbalax

Zur Entstehung einer senegalesischen Popularmusik

VIENNA SERIES IN ETHNOMUSICOLOGY

Die Anfänge des Mbalax

VIENNA SERIES IN ETHNOMUSICOLOGY, 4

Anja Brunner

Die Anfänge des Mbalax

Zur Entstehung einer senegalesischen Popularmusik

Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien

Satz: August Schmidhofer
Korrektorat: Sonja Rigo
Umschlaggestaltung: Anja Brunner & Philine Kowalski
Fotos: Anja Brunner & Rupert Krieger

Gedruckt mit Unterstützung durch:

Studienvertretung Musikwissenschaft an der Universität Wien
Studienvertretung Doktorat Philosophie an der Universität Wien
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien

© 2010 by Anja Brunner

ISSN 2077-3315
ISBN 978-3-9502866-1-8

Vienna Series in Ethnomusicology
Institut für Musikwissenschaft
Universität Wien
vse.musikwissenschaft@univie.ac.at

Inhalt

Vorbemerkung und Danksagung 5
Remerciements 6
Anmerkungen zum Text 7

Einleitung 9

Musik der Wolof und *musiques* in Senegal 21
Griots und Griottes der Wolof 21
Instrumente und musikalische Konzepte 23
Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne 28
Musique traditionnelle und *musique moderne* in Senegal 30

Kuba, Nachtclubs, *Négritude* – *Musique moderne* bis Ende der 1960er-Jahre 34
Kubanische Musik in Senegal 35
Senghor, *Négritude* und *Francité* – Die Rolle der Kultur im Staat 39
Premier Festival Mondial des Arts Nègres 43
Musik der Nachtclubs 45
Wolof als Liedsprache und traditionelles Repertoire 48
Rock, Pop, Soul – Musik der Jugend 52

Covers, Salsa und „recherches musicales" – Musik in den 1970er-Jahren 54
Senegalesische Kopien und unerwünschte Folklore 54
Orchestre du Baobab 58
Politische Öffnung, Zensur und Tourismus 60
„Musique authentiquement sénégalaise"? 64
„Autopsie d'une musique" 67
Die Tama in der *musique moderne* 68
Afro-Sounds 72

Musikbetrieb der modernen Musik ……..…… 77
Neue Generation zwischen Tradition und Moderne ……..... 82
Kritik der Jugend – Der Film *Xala* als Beispiel …….. 86

Die Etablierung von Mbalax in Dakar ……..……....…….. 91
Xalam II ……...…… 91
Number One ……. 94
Super Diamono ……...…….. 95
Étoile de Dakar, Youssou Ndour und *Super Étoile* ……. 97
Rund um Mbalax ……. 99
Musikalische Veränderungen …… 101
Neues Selbstbewusstsein, Imagewandel und Generationenwechsel 106
Sabar-Tanz in den Diskotheken – eine kleine Revolution ……. 110
Politischer Wechsel ……... 112
Musikindustrie und Piraterie …… 116
Radio und Fernsehen …… 121
Il faut mbalaxer tout? – Erfolgsmusik Mbalax ……..... 124

Resümee: Mbalax als Musik der Wolof ……...……. 128

Quellenverzeichnis ……... 131
Literatur ……... 131
Tageszeitungen ……. 138
Interviews ……. 143
Audio- und Videoquellen ……. 143

Zeittafel ……...…… 145
Index ……... 147

Vorbemerkung und Danksagung

Dieses Buch ist eine Überarbeitung meiner Diplomarbeit „Die Anfänge des Mbalax. Zur Entstehung einer sengalesischen Popularmusik“, die ich 2006 am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien abgeschlossen habe. Den zahlreichen Menschen, die in der einen oder anderen Form zur Entstehung dieser Arbeit und des Buches beigetragen haben, möchte ich aufrichtig danken, auch wenn eine namentliche Nennung hier nur von wenigen möglich ist.

Mein Dank gilt meinem Kollegen Rupert Krieger, der mir während der Feldforschungen und darüber hinaus ein überaus wichtiger Diskussionspartner und Kritiker, aber auch Freund und Unterstützer war.

Herzlich gedankt sei weiters August Schmidhofer für die Betreuung, die inhaltlichen Hinweise und die unkomplizierte Hilfe bei vielen bürokratischen Hürden sowie für die Ermunterung zur Publikation und deren Durchführung.

Dem *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* gebührt aufrichtiger Dank für die unkomplizierte Bereitstellung technischer Geräte und die freundliche Einladung zur Präsentation der Arbeit.

Stephan Kurz möchte ich für die zahlreichen Anmerkungen inhaltlicher und typografischer Art danken, nicht zu vergessen die wertvolle persönliche Unterstützung. Weiters danke ich Michael Parzer, der mir in so manchem Gespräch wichtige Impulse und Ideen mitgegeben hat.

Großer Dank gilt meinen Eltern, die durch ihr Vertrauen in meine Entscheidungen und meinen Weg diese Arbeit ermöglicht haben.

Remerciements

Pendant mon séjour à Dakar, beaucoup de personnes ont contribué à l'avancement de mes recherches. Je tiens à remercier en premier lieu ceux qui ont été prêts de me communiquer leurs expériences et de me donner une interview : Baïla Diagne, Ousmane Diallo, Batch Diallo, Aly Diène, Souleymane Faye, Rudy Gomis, Kabou Guèye, Boubacar Guiro, Ousmane Sow Huchard et Thione Seck. Je vous suis très reconnaissante de m'avoir aidé avec des informations très valables.

J'étais bien soutenue par le personnel des *Archives Nationales* à Dakar, en particulier M. Le Directeur Papa Momar Diop, soyez convaincus de ma profonde reconnaissance.

Au *Bureau Sénégalais de Droits d'Auteur*, c'était M. Aly Bathily qui m'a aidé d'établir des contacts avec les musiciens. Je l'adresse un grand merci.

Je remercie encore les responsables à l'*École des Arts* de m'avoir permis de consulter la bibliothèque et pour l'organisation d'une séance des tam-tam.

Je suis très reconnaissante à la *Radio Télévision Sénégalaise* qui nous a permis de faire des recherches aux archives de bandes magnétiques.

Claudia Hrubesch m'a aidé à surmonter les petits problèmes quotidiens. Je la remercie beaucoup !

À toutes les autres personnes qui m'ont aidé d'une manière ou d'une autre j'adresse un grand „jërëfëf".

Anmerkungen zum Text

Orthografie des Wolof

Obwohl bereits seit den 1970er-Jahren die Schreibweise der Sprache Wolof standardisiert ist, bleibt bis heute eine gewisse Uneinheitlichkeit in der Orthographie bestehen, sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch in Zeitungen und Veröffentlichungen im Senegal. So wird der Endlaut im Wort „Mbalax" (ach-Laut) teilweise *-x*, teilweise *-kh* („Mbalakh") geschrieben, ebenso kommt der Laut [u] als *-u* oder (dem Französischen angelehnt) als *-ou* vor, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Im Folgenden wird die Schreibweise übernommen, die Jean-Léopold Diouf in seinem 2003 erschienen „Dictionnaire wolof–français et français–wolof" verwendet. Bei Eigennamen, Personennamen, Lied- und Albumtiteln und Ähnlichem wird die jeweils gebräuchlichste Form beibehalten, in direkten Zitaten die jeweils verwendete Form.

In der Transkription des Wolof von Diouf werden viele Buchstaben so verwendet, wie sie auch im Deutschen ausgesprochen werden. Zusätzlich bzw. abweichend vom Deutschen werden unter anderem folgende Zeichen verwendet:

ë: kurzes ö, ähnlich dem französischen e in „demain"
c: tsch-Laut, ähnlich dem italienischen „ciao"
j: am Wortanfang dsch- bzw. dj-Laut,
ñ: nj-Laut, wie im spanischen „Señor"
x: ach-Laut
q: gutturales k
ŋ: ng, wie im englischen „parking" (wird in diesem Buch nicht übernommen, sondern als „ng" geschrieben)

Die Sprache Wolof ist charakterisiert durch Lang- und Kurzvokale bzw. hart oder weich gesprochene Konsonanten, die oft einen Bedeutungsunterschied der Worte markieren, so zum Beispiel *nit* (Mensch), *nitt* (zwanzig) und *niit* (Fackel, Taschenlampe). Lang gesprochene Vokale werden gewöhnlich als Doppelvokale notiert, hart gesprochene Konsonanten als Doppelkonsonanten. Häufig auftretende Buchstabenkombinationen am Wortanfang sind *mb*, *nd*, *ng* und *nj*, die nicht getrennt, sondern wie ein Laut gesprochen werden.

Im Folgenden sind einige Varianten aufgelistet, die von der verwendeten Orthografie abweichen und im Text vorkommen. Kursiv gesetzt ist die verwendete Schreibweise.

Ifang Bondi: Ifangbondi, Fambondi, Ifangbondy
Jol: djol, col
Kasset: Kassé
Mbalax: mbalakh, m'balakh
Mbëng-mbëng: mbeung-mbeung, mbung-mbung
Ndour: N'Dour
Orchestre du Baobab: Orchestre du Bawobab, Orchestre Baobab
Super Diamono: Super Jamono
Waatoo Sita: Waato-Sita
Xalam: Khalam; Varianten beim Zusatz: *Xalam II*, Xalam 2, Khalam II, Khalam 2

Zitate und Quellenverzeichnis

In diesem Buch werden Kurzzitate in folgender Form verwendet: (AutorIn Jahr: Seite). Artikel aus Tageszeitungen werden samt dem jeweiligen Datum angeführt: (AutorIn Datum: Seite). Bei Schallplatten wird die jeweilige Plattennummer angegeben.

Im Quellenverzeichnis werden die Artikel aus Tageszeitungen im Anschluss an die verwendete Literatur extra angeführt, um einfacheres Nachschlagen und einen besseren Überblick zu ermöglichen. Angeführt wird nicht das gesamte ausgewertete Korpus, sondern jene Zeitungsartikel und Literatur, die in der Arbeit direkt oder indirekt zitiert werden.

Zeitungsartikel ab dem Jahr 1988 werden in den *Archives Nationales* in Dakar ausgeschnitten in einem Ordner archiviert. Dies bringt in einigen Fällen mit sich, dass AutorIn, Seitenzahl oder im Extremfall auch die jeweilige Zeitung nicht mehr rekonstruierbar ist, dies erscheint im Quellenverzeichnis als „Anonym" bzw. „o.S.". Zeitungsartikel aus den Jahren 1975 bis 1982 erscheinen als „Anonym", wenn keine Angabe zum/zur AutorIn vorhanden war.

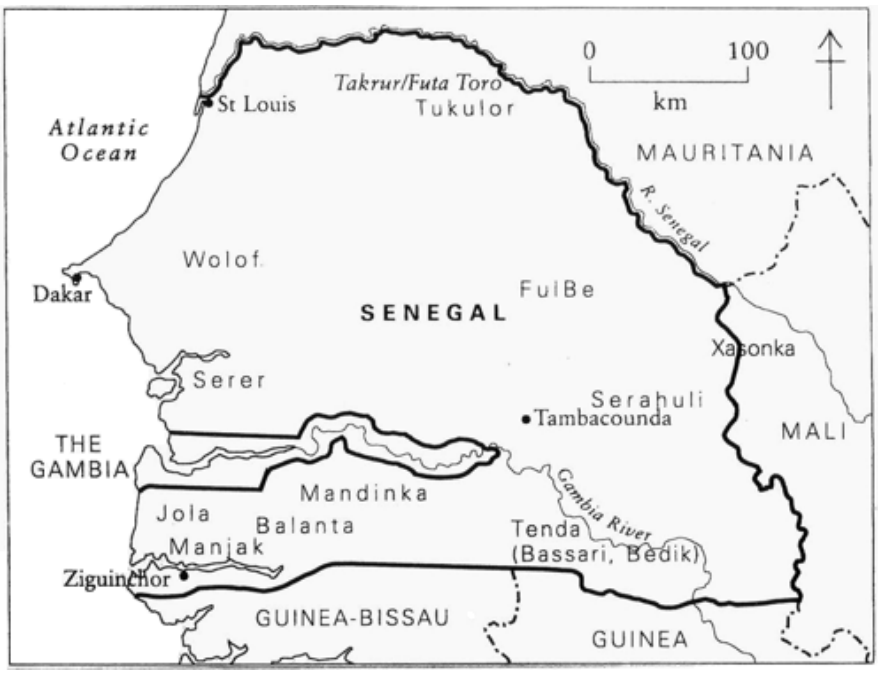
Einleitung

Mit einem Hurrikan vergleicht der Sänger Rudy Gomis das Aufkommen des Mbalax in Dakar im westafrikanischen Senegal. Als Sänger des in den 1970er-Jahren aktiven Tanzorchesters *Orchestre du Baobab* gehört Rudy Gomis jener Musikergeneration an, die mit lateinamerikanischer Tanzmusik bekannt geworden ist. Er wählt mit dem Hurrikan eine für ihn passende Metapher für die rasche und gewaltige Veränderung der Musikszene Dakars: Mbalax löst innerhalb von ein paar Jahren Anfang der 1980er-Jahre die vorherige Mode des Salsa ab und läutet eine neue (tanz-)musikalische Ära ein. Ähnlich beschreibt Harrev das Aufkommen von Mbalax in der Musikszene Dakars: „What makes it so special is that it came so late compared to the rest of French-speaking West Africa and the dramatic speed with which the change took place" (Harrev 1992: 240).

Mbalax ist ein Popularmusikgenre, das ab den 1970er-Jahren in den Nachtclubs Dakars entwickelt und als erste „senegalesische" Popularmusik angesehen wird (vgl. Harrev 1992: 239f., Hudson et. al. 1999: 619). Diese Musik ist bis heute in den Straßen und Diskotheken Dakars zu hören und durch den Weltmusik-Star Youssou Ndour, der auch als „Begründer" des Mbalax gilt, auch internationalem Publikum nicht unbekannt. Verbunden ist diese Musik mit der ethnischen Gruppe der Wolof. Es sind rhythmisch-musikalische Elemente von Wolof-Perkussion, die in die vorhandene Tanzmusik integriert werden und in der Entwicklung von Mbalax als Popularmusikgenre eine zentrale Rolle spielen.

Die Wolof sind in Senegal die zahlenmäßig größte ethnische Gruppe und politisch und sprachlich dominant. Vor allem im Raum Dakar und in den übrigen Städten ist die Hegemonie des Wolof gegenüber den anderen Sprachen sehr ausgeprägt, der SprecherInnenanteil liegt hier bei fast 100 Prozent (vgl. Gahlen/Geisel 1999: 68). Die Konstruktion und Unbeständigkeit von ethnischen Identitäten zeigt sich dabei auch an der Gruppe der Wolof: „Es gibt kein Wolof-Volk, Wolof ist nur eine Sprache" wird von sich den Wolof zugehörig fühlenden Menschen oft geäußert (vgl. Coolen 1983: 481, Tang 2007: 7). Vor allem im urbanen Raum übernehmen Menschen, die mit anderen Sprachen und ethnischen Identitäten aufgewachsen sind, Wolof als Hauptsprache und definieren sich in Folge auch als Wolof.

Bekanntestes Beispiel dieses als „Wolofisierung“ bezeichneten Phänomens (vgl. McLaughlin 2001) im Bereich der Musik ist der Mbalax-Sänger Youssou Ndour, dessen Mutter aus einer Familie der ethnischen Gruppe der Pulaar kommt, der sich selbst aber sprachlich und musikalisch der Wolof-Tradition zuordnet. Weitere große ethnische Gruppen in Senegal sind Pulaar, Serer, Diola und Mande-Völker, deren Sprachen, ebenso wie Wolof, in Senegal offiziell anerkannt sind (Schicho 2001: 285). Als ehemaliges Kolonialgebiet von Frankreich gilt Französisch als Amtssprache, daneben ist Wolof im ganzen Land die wichtigste Verkehrssprache.



Karte der Republik Senegal

Das Gebiet der *République du Sénégal* grenzt im Norden und Osten an Mauretanien und Mali, im Süden an Guinea und Guinea-Bissau und im Westen an den Atlantischen Ozean. Das Gebiet des Staates *The Gambia* durchbricht das senegalesische Staatsgebiet entlang des Flusses *Gambie* von der Atlantikküste bis ins Hinterland, wodurch die gesamte Region auch „Senegambia“ genannt wird. In Senegal leben auf 196.000 Quadrat-

kilometern 9,7 Millionen Menschen, davon 2,4 Millionen in der Hauptstadt Dakar, 62 Prozent in ländlichen Gebieten (Zahlen 2001, Schicho 2001: 285). Senegal erlangt 1960 die Unabhängigkeit von Frankreich und Léopold Sédar Senghor wird der erste Präsident. Bis zum Jahr 2000 bleibt Senghors Partei *Parti Socialiste* an der Macht, der Wechsel erfolgt friedlich bei den Wahlen im Jahr 2000. Seitdem stellt die Partei *Parti Démocratique Sénégalais* den derzeitigen Präsidenten Abdoulaye Wade, der 2007 im Amt bestätigt wird. Hinsichtlich Religion ist das Leben in Senegal stark vom Islam geprägt, dem die Mehrheit der Bevölkerung angehört. Die Zahlen hierzu variieren zwischen Angaben von 80 bis zu über 90 Prozent (vgl. z.B. Schicho 2001: 205, Charry 2001: 74), der Rest der Bevölkerung ist christlich oder bekennt sich zu keiner Schriftreligion. Die meisten Muslime in Senegal fühlen sich einer islamischen Bruderschaft zugehörig, die größten sind die Mouriden und die Tidjiane. Deren religiöse Gelehrte und Geistliche („Marabouts") fungieren als Ratgeber und spirituelle Macht. Durch die große Anerkennung von Seiten der Bevölkerung haben die Marabouts großen Einfluss in politischen und gesellschaftlichen Angelegenheiten (vgl. Schicho 2001, Hesseling 1985).

Politisches und wirtschaftliches Zentrum des Senegal ist die Hauptstadt Dakar. Die Stadt liegt auf der Halbinsel *Cap-Vert*, die nur durch einen schmalen Streifen mit dem Festland verbunden ist und den westlichsten Punkt des Kontinents Afrika bildet. Bevölkert wird diese Halbinsel vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts durch Immigration aus dem Hinterland. Für Naguschewski ist Dakar „das Resultat einer bewußten kolonialen Stadtplanung, es war im engeren Sinn niemals eine ‚afrikanische' Stadt, sondern immer schon ein hybrider Ort, an dem sich Afrikanisches mit Europäischem mischte" (Naguschewski 2005: 293).

Dakar löst 1902 die Stadt St. Louis im Norden des heutigen senegalesischen Gebiets als Hauptstadt des kolonialen Staatenbundes *Afrique Occidentale Française* (AOF) ab und wird zum Zentrum der französischen Kolonialpolitik. Die bewusste Stadtplanung und die zahlreichen Investitionen unter französischer Herrschaft sind am *Plateau*, dem Regierungs- und Geschäftsviertel, noch erkennbar, zum Beispiel an den nahezu rechtwinkelig angelegten Straßenzügen rund um den *Place de la République* und an den noch erhaltenen Kolonialbauten. An das *Plateau* schließen die „afrikanischen" Viertel an, wie z.B. *Médina* und *Geule Tapée*, mit niedrigeren Wohnhäusern,

kleinen Märkten und zahlreichen kleinen Handwerksbetrieben. Die *Cabarets* (Nachtclubs mit Live-Musik) und Diskotheken befinden sich hauptsächlich außerhalb des Zentrums Dakars in den an das Plateau anschließenden Vierteln. Diese sind auch bekannt für den hohen Anteil an dort lebenden MusikerInnen. Die Stadt Dakar ist jener Ort, in der Mbalax als Popularmusikgenre entwickelt wird, in den Cabarets und Nachtclubs. Wie auch bei anderen Popularmusikformen in Subsahara-Afrika und anderswo, finden die kreativen Prozesse, die zu einem neuen musikalischen Phänomen führen, meist im urbanen Raum statt. Diese Untersuchung der Anfänge des Mbalax widmet sich daher hauptsächlich den Entwicklungen in der Hauptstadt.

Die Halbinsel *Cap-Vert*, auf der die Hauptstadt Dakar liegt

Urbane Musikformen in Afrika wurden in der ethnomusikologischen Forschung bis in die späten 1970er-Jahre als möglicher Untersuchungsgegenstand weitgehend ignoriert. Im Fokus standen jene Musikformen, die als authentisch afrikanisch, „ursprünglich" oder traditionell bezeichnet und mit

den üblichen ethnographischen Methoden erforscht werden konnten: „[…] academic protocol and a long-standing fascination with ethnographies of old music had rendered popular music avoidable for anyone attempting a survey at the time“ (Agawu 2003: 117, vgl. Bender 2007: 8). Von wenigen Ausnahmen abgesehen – z.B. Gerhard Kubik (z.B. 1969) oder John Storm Roberts (1972) – wurden jene afrikanischen Musikformen, die spätestens mit der Einführung des Radios weite Teile der Bevölkerung erreichten und regen Zuspruch fanden, als „verwestlicht“ und unauthentisch wahrgenommen und in den ethnomusikologischen Forschungen weitgehend ausgeblendet.

Erst ab den 1980er-Jahren rückten afrikanische Popularmusik bzw. urbane Musikpraktiken verstärkt in den Blick der Ethnomusikologie. Vor allem das wachsende Interesse an populären Musikformen in den USA und Europa in der entstehenden Popularmusikforschung verschob den Fokus weg von einzelnen Musikkulturen hin zu Fragestellungen rund um kulturelle Beziehungen, Austausch, Einflüsse und Hybridität aufgrund von Migration, Urbanisierung, Globalisierung und massenmedialer Verbreitung (Feld 2000: 148). Neben Überblickswerken zu populärer Musik in Afrika von Graham (1989 [1988], 1992), Bender (2000 [1985]) und Collins (1992) erschienen monographische ethnographische Untersuchungen zu spezifischen Musikstilen oder populären Musikkulturen. Coplan und Erlmann widmeten sich modernen Musikpraktiken in Südafrika (Coplan 1985, Erlmann 1991b), Ballantine untersuchte südafrikanischen Jazz (1993) und Waterman legte eine Sozialgeschichte der Musik Jùjú in Nigeria vor (1990).

Mit dem Text „Popular Arts in Africa“ verfasste Karin Barber eine viel beachtete und umfassende Bestandsaufnahme (1987), in der sie vorhandene Konzepte und Überlegungen zu populärer Kultur in Afrika problematisierte, wie z.B. die Triade traditionell–populär–elitär und die damit verbundene Analyse von populären Musikformen als synkretistisch und hybrid. Seither hat, auch vor dem Hintergrund der wachsenden internationalen Vermarktung von afrikanischer Popularmusik in der Marktkategorie *World Music*,[1] das Interesse von EthnomusikologInnen an populären Musikpraktiken stetig

[1] Die Kategorie *World Music* wird Ende der 1980er-Jahre am europäisch-amerikanischen Musikmarkt eingeführt; unter diesem Label wird in Folge jegliche Musik aus dem außereuropäischen Raum, vor allem afrikanische und süd-amerikanische, präsentiert. Zu Kritik und Debatten rund um *World Music* siehe z.B. Feld (2000), Frith (2000), Taylor (1997).

zugenommen. Polak stellt fest, dass die Studien zu afrikanischer Popularmusik der wissenschaftlichen Forschung zu Afrika genützt und unter anderem „Vielfalt und Bedeutung kreativer kultureller Umgangsweisen mit der Erfahrung des Kolonialismus im 20. Jahrhundert ins Blickfeld der (Musik-) Ethnologie“ gerückt haben (Polak 2004: 312). Aktuelle interdisziplinäre Ansätze wie Globalisierungstheorien und postkoloniale Theorien (Agawu 2003) oder Überlegungen zu Cosmopolitanism (Turino 2000) werden aufgegriffen und für eine afrikanische Musikforschung nutzbar gemacht. Mallet beschreibt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit populären Musikstilen in Afrika vier thematische Ansatzpunkte, die das Forschungsfeld dominieren: die Untersuchung der Entstehungsbedingungen, die Frage der Autonomie, die handelnden und ausführenden Personen sowie Identitätskonstruktionen bzw. Verbindungen zwischen Kultur und Politik (Mallet 2004: 477). Selten werden diese Blickpunkte allerdings strikt getrennt, so auch nicht in dieser Untersuchung der Entstehung des Mbalax in Senegal.

Mbalax als Popularmusikgenre wurde in der ethnomusikologischen Forschung bislang noch wenig beachtet. Die bisherigen Auseinandersetzungen mit Mbalax beschränken sich auf wenige Lexikoneinträge und Erwähnungen in Überblickswerken zu (west-)afrikanischer Popularmusik, mit Ausnahme der Arbeit „Mbalax Mi: Musikszene Senegals“ von Cornelia Panzacchi (1996). Den Fokus auf Musik der Wolof legen Isabelle Leymarie mit dem französischsprachigen Werk „Les griots wolof du Sénégal“ (1999) und die ethnographische Studie von Patricia Tang zu Wolof-MusikerInnen in Dakar (2007). Darüber hinaus sind zu senegalesischer Popularmusik einige Artikel in der britischen *World Music*-Zeitschrift *froots* zu finden, von denen sich einige auch speziell mit Mbalax bzw. Mbalax-Musikern auseinandersetzen (vgl. z.B. Duran 1999, Skelton 2006).

An diese Arbeiten anschließend steht im Zentrum dieses Buches die Musikszene Dakars ab den 1960er-Jahren bis zur Entwicklung und Etablierung von Mbalax als Popularmusikgenre. Erste Tendenzen der musikalischen Veränderung Richtung Mbalax sind ab ca. Mitte der 1970er-Jahre zu beobachten. Ab den frühen 1980er-Jahren ist Mbalax als Popularmusikgenre in Senegal bekannt und etabliert, das heißt, dass Mbalax von MusikerInnen, Medien und anderen AkteurInnen (u.a. auch HörerInnen) als eigenes Musikgenre

bzw. eigener Musikstil[2] wahrgenommen und als distinktes musikalisches Phänomen mit seinen eigenen Praktiken und Ästhetiken im (musikalischen bzw. journalistischen) Diskurs auf diese Weise behandelt wird.

Als (Popular-)Musikgenre bzw. Musikstil verstehe ich im Sinne von Fabbri „a set of musical events […] whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" (Fabbri 1981: 52). Diese sozialen Regelungen – in seltenen Fällen dezidiert benannt – beinhalten neben bestimmten musikinhärenten Charakteristika auch z.B. ideologische Vorstellungen, soziale Verhaltenscodes, bestimmte Produktionsprozesse, Aufführungskontexte, Organisationsstrukturen und Ähnliches (vgl. Fabbri 1981, Coplan 1982). Die Entstehung eines Popularmusikgenres ist somit ein komplexer sozialer und kreativer Vorgang, an dem bei weitem nicht nur MusikerInnen beteiligt sind, sondern ebenso HörerInnen, Fans, Medien, Musikindustrie und gesellschaftliche Prozesse. Soziale und politische Veränderungen können in unterschiedlichem Ausmaß ebenso eine Rolle spielen wie rechtliche Rahmenbedingungen oder technologische Erneuerungen (vgl. Peterson/ Anand 2004). Ein weiterer Aspekt der Konstituierung eines Popularmusikgenres ist dessen spezifische Benennung, den Waterman als „declaration of cultural consolidation" beschreibt (1990: 8), und die dadurch hergestellte Abgrenzung von anderen, bereits vorhandenen Musikgenres. Darüber hinaus sind Genre-Bezeichnungen und die damit hergestellte und selten eindeutige „Ordnung" eine wichtige Komponente in der Vermarktung von Musik (vgl. Frith 1996b: 75ff.).

Die Entstehung und Etablierung eines neuen Genres ordnet sich dabei immer in ein bereits bestehendes (musikalisches) Feld ein: „A new genre is not born in an empty space but in a musical system that is already structured. Therefore a considerable part of the rules that define it are common to other genres already existing within the system, those that individualize the new genre being relatively few" (Fabbri 1981: 60). Diese Erneuerungen können langsam und schleichend vor sich gehen, aber auch bewusste Brüche mit jenen Regeln und Konventionen sein, die für andere Musikgenres gelten. Im Hinblick auf Mbalax ist hierbei speziell der Umgang mit der Tradition afrokubanischer Tanzmusik in Senegal relevant, die dem Mbalax vorangeht.

---

[2] Die beiden Termini *Genre* und *Stil* werden hier synonym verwendet, eine etwaige hierarchische Unterscheidung ist im Kontext dieser Untersuchung nicht relevant. Zu den diversen Verwendungsvarianten siehe Moore (2001).

In der Rekonstruktion der Entwicklung von Mbalax hin zu einem national und international anerkannten und bekannten afrikanischen bzw. senegalesischen Popularmusikgenre werden im Folgenden diese Veränderungen im Feld der Popularmusik oder „modernen Musik" verortet. Vor dem Hintergrund, dass ein Genre speziell auch über außermusikalische Faktoren konstituiert wird, werden die musikalischen Veränderungen im Kontext der politischen und sozialen Umbrüche Anfang der 1980er-Jahre beschrieben sowie die musiktechnologischen Erneuerungen und mediale Verbreitung mit einbezogen. Ziel ist es, ein umfassendes Bild des musikalischen Wandels in der Popularmusik Senegals von den 1960er- bis in die frühen 1980er-Jahre zu geben, mit dem Fokus auf jenen Prozessen, die zur Etablierung von Mbalax führen. Behandelt werden dabei die Rolle der einzelnen AkteurInnen bzw. Musikgruppen und der elitär-journalistische Diskurs rund um Popularmusik in Dakar sowie Aspekte der Musikproduktion und -vermarktung, politische Einflüsse und soziale Veränderungen hinsichtlich des Nachtclubpublikums.

Aufgrund des historischen Blickwinkels und hinsichtlich der möglichen Quellen erschienen drei Varianten der Datenerhebung sinnvoll: Archiv- und Bibliotheksarbeit mit Schwerpunkt auf Tageszeitungsberichten, leitfadengestützte Experteninterviews mit Personen aus dem musikalischen Leben in Dakar der betreffenden Zeit und das Auswerten von musikalischen Quellen aus den 1970er- und Anfang 1980er-Jahren. Die Lokalisierung und Sichtung dieser Quellen führte ich im Rahmen einer Feldforschung von September bis Dezember 2005 in Senegal durch. Erste Vorarbeiten konnte ich während eines ersten Aufenthaltes in Dakar von Februar bis August 2004 machen.

Zentral für diese Aufarbeitung der Anfänge des Mbalax sind Zeitungsartikel, die zur damaligen Zeit zu Musik im Allgemeinen und zu Popularmusik Senegals im Speziellen erschienen sind. In diversen Bibliotheken und vor allem in den *Archives Nationales du Sénégal* habe ich die Jahrgänge 1975 bis 1982 der zur damaligen Zeit einzigen und staatlichen Tageszeitung *Le Soleil* durchgesehen und alle Beiträge zu Popularmusik ausgewertet. Dabei wurde berücksichtigt, dass *Le Soleil* zur betreffenden Zeit nicht weit verbreitet und gelesen war, sondern im Gegensatz zum Radio ein „elitäres" Medium war. Nach eigenen Angaben hatte *Le Soleil* 1976 eine Auflage von 47.000 Exemplaren bei ca. 800.000 EinwohnerInnen in Dakar (*Le Soleil* vom 14.12.1976, Titelseite).

Einschätzungen, Erzählungen und Analysen von Menschen, die in den 1970er- und/oder 1980er-Jahren aktiv am Musikleben in Dakar teilhatten und/oder darüber qualifiziert Auskunft geben konnten, sind eine weitere wichtige Quelle. Neben zahlreichen informellen Gesprächen habe ich formalisierte, leitfadengestützte Experteninterviews geführt. Als „ExpertInnen" wurden im Sinne von Gläser/Laudel (1994) Personen angesehen, die nicht notwendigerweise einen „besonderen sozialen Status" haben, sondern die aufgrund ihrer Beteiligung über spezielles Wissen, so genanntes Expertenwissen, verfügen. Die Kontakte zu den Interviewpartnern wurden mir entweder über Bekannte oder das *Bureau Sénégalais de Droits d'Auteur* vermittelt oder persönlich bei Auftritten hergestellt. Folgende elf Personen mit unterschiedlichen Backgrounds im Musikleben Dakars wurden zu ihrem jeweiligen Bereich interviewt (in alphabetischer Reihenfolge):

- Baïla DIAGNE: Gründer, Financier und teilweise Musiker bei den Gruppen *Kadd Orchestra* und *Super Diamono* (1970er-Jahre)
- Ousmane DIALLO, genannt Ouza: Musiker seit Ende der 1960er-Jahre, Leiter von diversen Musikgruppen, u.a. *Ouza et les Ouzettes*; bei diesem Interview waren weiters Batch DIALLO und Mbacké Badiane anwesend, Aussagen von ersterem wurden mitberücksichtigt.
- Aly DIÈNE: Mitarbeiter eines der ersten Tonstudios in Dakar (*Studio 2000*) seit der Gründung 1980
- Souleymane FAYE: Musiker und Sänger bei diversen Gruppen in den 1970er-Jahren, Sänger bei *Xalam II* in den 1980er-Jahren, heute Sänger mit regelmäßigen Auftritten in Dakar
- Kabou GUÈYE: Bassist und Gründungsmitglied der Gruppe *Étoile de Dakar* Ende der 1970er-Jahre, Bassist bei *Super Étoile*, heute Arrangeur und Texter, u.a. für Youssou Ndour
- Boubacar GUIRO: Dramaturg, Musiker und Choreograph beim *Théâtre National Daniel Sorano* seit Ende der 1960er-Jahre
- Rudolpho GOMIS, genannt Rudy: Sänger beim *Orchestre du Baobab* ab 1970 (mit Unterbrechung in den 1970er-Jahren)
- Ousmane Sow HUCHARD: Musikethnologe, Mitglied der Gruppe *Waatoo Sita* in den 1960er/1970er-Jahren
- Moustapha NDIAYE ROSE, genannt Tapha: Perkussionist aus einer bekannten Griot-Familie

- Thione SECK: Sänger seiner eigenen Gruppe *Raam Daan* seit Anfang der 1980er-Jahre, vorher bei unterschiedlichen Musikgruppen
- Thierno SOW: Organisator des Jazz-Festivals Dakar-Gorée

Sowohl Zeitungsartikel als auch Interviews wurden nach Nennung von Daten, Fakten und historischen Abläufen gesichtet und thematisch hinsichtlich Meinungen, Interpretationen und Analysen ausgewertet.

Die musikalischen Quellen für diese Arbeit sind hauptsächlich Schallplatten aus der Zeit von Ende der 1970er- bis in die 1980er-Jahre, die ich in Dakar während meiner Forschungen bei einzelnen Händlern erwerben konnte. Musikkassetten sind aufgrund ihrer relativ geringen Lebensdauer so gut wie nicht erhalten. Relevante Aufnahmen, die im Archiv der nationalen Rundfunkstation *Radio Télévision Sénégalais* zu finden sind, werden nur am Rande miteinbezogen, da der Zugang auf ein einmaliges Anhören beschränkt bleiben musste. Die Musik wird in dieser Arbeit in ihren groben Entwicklungslinien und ihren wechselseitigen Beeinflussungen bzw. Veränderungen betrachtet. Eine umfassende Analyse von Liedtexten musste aufgrund mangelnder Kenntnisse der vorherrschenden Liedsprache Wolof und damit in Zusammenhang auch aus zeitlichen und finanziellen Gründen unterbleiben. Es wäre wünschenswert, wenn dieser Aspekt in Zukunft aufgegriffen und bearbeitet werden würde, da dies unzweifelhaft zur Erweiterung des Verständnisses der Musik in Senegal, vor allem auch der Popularmusik, beitragen kann.

Der Aufbau des Buches folgt weitgehend der Chronologie der Ereignisse. Im ersten Kapitel wird in die Musik der Wolof und die musikalischen Quellen des Mbalax eingeführt. Weiters wird die Konzeption rund um *musique moderne* und *musique traditionnelle*, die im Kontext des Musikgeschehens in Senegal relevant ist, problematisiert. Ein Verständnis der Musiklandschaft in Senegal nach der Unabhängigkeit 1960 setzt eine kurze Beschreibung von Musikszene und politischen Umständen während der Kolonialzeit voraus, was im zweiten Kapitel geschieht, in dem dann weiters die Musikszene Dakars bis ungefähr 1970 verfolgt wird. Zentral sind in dieser Zeit die Etablierung des staatlichen Kulturkonzepts der *Négritude* rund um den Präsidenten Léopold Sédar Senghor, das in Folge die Kulturszene in Senegal stark prägt, und dessen *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*. Das

Vorherrschen von kubanischer und lateinamerikanischer Musik in der Tanzlokalszene und deren Veränderungen bzw. beginnende „Afrikanisierung“ vor allem in der Liedsprache im Laufe der 1960er-Jahre werden ebenso behandelt wie die wachsende Begeisterung der Jugend für nordamerikanische Musikstile wie Rock und Soul.

Die 1970er-Jahre in Dakar (Kapitel 3) werden vom *Orchestre du Baobab* beherrscht, das gewissermaßen die „senegalesischen Kopien“ von kubanischer und lateinamerikanischer Musik perfektioniert und als Paradeorchester für diese Zeit gelten kann. Die verstärkt geäußerten Forderungen nach „Senegalisierung“ in dieser Zeit finden ihren Niederschlag unter anderem in der Einbindung von afrikanischen Instrumenten in die Nachtclubmusik und in weiterer Folge der Veränderung der Musik selbst. Neben den verschiedenen Musikgruppen werden in diesem Kapitel auch die ökonomischen Bedingungen und das politische Umfeld thematisiert, bis hin zur Veränderung des Images von MusikerInnen in der Öffentlichkeit, das direkt mit dem Erfolg des Mbalax verbunden werden kann.

Am Beginn des Kapitel 4 steht die Beschreibung jener jungen Musikgruppen, mit denen die Kreation des Mbalax verbunden wird, allen voran der Gruppe *Étoile de Dakar*. Das Auftreten dieser neuen Generation von Musikern und deren musikalische Erneuerungen bewirken nicht nur eine Veränderung des gesellschaftlichen Images von Musikern, sondern gehen auch mit der weitgehenden Ablösung von Musikgruppen der Salsa-Generation einher. Unterstützt wird das rasche Bekanntwerden dieser neuen Popularmusik durch die Einführung der neuen Technologie der Musikkassetten und die massenmediale Beachtung durch Radio und Fernsehen. Weiters macht politischer Wechsel neue Möglichkeiten bzw. Freiheiten hinsichtlich musikalischer Unterhaltung denkbar, die sich im Kontext von Mbalax unter anderem in der Einführung von traditionellen Tanzstilen in den Nachtclubs ausdrücken. Neben den politischen, medialen und technologischen Umbrüchen, die als Faktoren in der Etablierung von Mbalax ausgemacht werden können, erlangt Mbalax so vor allem aufgrund der aktiven Neu-Verortung von Wolof-Traditionen Bedeutung. Die erfolgreiche Etablierung von Mbalax als neues Popularmusikgenre steht in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Prozessen, in denen neue Varianten von urbanen, jungen (Wolof-)Identitäten verhandelt werden.

Historische Entwicklungen zu untersuchen stellt ForscherInnen nicht nur vor die Schwierigkeit der adäquaten und umfassenden Quellen, sondern birgt auch die Gefahr, diese vom heutigen Standpunkt aus zu interpretieren und aus ihrer Zeit zu heben. Solche Fehlinterpretationen suchte ich durch umfassendes Wissen um die betreffende Zeitspanne und kontinuierliche Gegenkontrollen mit anderen Quellen in einem zyklischen Prozess der Datenerhebung und -interpretation zu vermeiden. Darüber hinaus hat meine Position als kulturelle Outsiderin – weiß, Europäerin, Frau – und mein akademischer Background nicht nur die gestellten Fragen im Rahmen der Feldforschungen geprägt, sondern auch das nun vorliegende Buch. Unbewusste Vorannahmen, Vorurteile und Meinungen beeinflussen immer Entscheidungen im Forschungsablauf und hinsichtlich der schriftlichen Darstellung. Um dieser Problematik zu begegnen, bleibe ich in dieser Aufarbeitung und Beschreibung der Abläufe, Ereignisse, AkteurInnen und Medienberichte bzw. in den Interpretationen so nahe wie möglich an den Quellen. Inwiefern mir dies gelungen ist, darüber wird die Leserin oder der Leser befinden. Ich hoffe, dass diese Aufarbeitung der Geschichte der Popularmusik in Senegal einen Beitrag zu einem besseren Verständnis des postkolonialen Senegal im Allgemeinen und des dortigen Musiklebens im Speziellen leisten kann, ganz im Sinne Benders, der feststellt, dass „ohne die adäquate Kenntnis der populären Kultur in Afrika die dortigen sozio-kulturellen und politischen Verhältnisse unverstanden bleiben“ (Bender 2007: 2).

Musik der Wolof und *musiques* in Senegal

Der senegalesische Musikproduzent Aziz Dieng beschreibt die moderne Musik Mbalax in einem Interview wie folgt: „Le ‚m'balax' est une musique particulière à la Sénégambie. Elle est basée sur des rythmes wolof avec la couleur d'une percussion spécifique qui n'existe qu'en Sénégambie, le ‚sabar'…" (Dieng, zit. n. Bachelier 1999: 222). Mbalax wird hier der ethnischen Gruppe der Wolof zugeschrieben, aus deren musikalischen Praktiken sich die musikalischen Ergänzungen und Veränderungen speisen, die zu Mbalax als Popularmusikgenre führen.

In der Gesellschaft der Wolof war bzw. ist Musikausübung einer bestimmten Gruppe von Menschen vorbehalten: den Griots und Griottes, auf Wolof *géwél*. Die Gesellschaftsordnung der Wolof beruht auf einem hierarchischen, kastenähnlichen System, das die Gemeinschaft in zwei große Gruppen einteilt: die *géer* und die *ñeeño* (Diop 1981: 33).[3] Für die einzelnen Gruppen gelten Endogamie und spezielle Verhaltens- und Berufsregeln, die Nahrungsverbote, Siedlungsbestimmungen, Bestattungsregeln und Ähnliches umfassen. Wenn auch durch Kolonialisierung, Islamisierung und Globalisierung der Gesellschaft die Grenzen zwischen den einzelnen Kasten aufgeweicht wurden und deren Bedeutung vermindert und verändert wurde, wirkt diese Gesellschaftsordnung bis in die heutige Zeit weiter und beeinflusst das Leben der Menschen in allen Bereichen, so auch in der Musik.

Griots und Griottes der Wolof

Die *géer* formen die höchste Stufe der sozialen Hierarchie und machen auch die Mehrheit der Wolof aus (Leymarie 1999: 53). Die Grenzen zu den *ñeeño* sind negativ gezogen: die *géer* dürfen jeder Tätigkeit nachgehen, außer dem Handwerk und der Kunst (Diop 1981: 34).[4] Die *ñeeño* bilden die Kaste der

[3] Oft wird noch eine dritte Gruppe – die Sklaven – angeführt, nach Diop kann diese Gruppe aber nicht als Kaste gesehen werden, sondern gehört zu dem parallelen System von Ständehierarchie, das bei den Wolof neben dem Kastensystem existiert (vgl. Diop 1981).

[4] *Géer* wird oft mit „Edle" übersetzt, was Diop jedoch zurückweist, da er diese Kategorie der des Standes zuteilt (Diop 1981: 34).

HandwerkerInnen und KünstlerInnen. Diese Gruppe unterteilt sich nach beruflicher Tätigkeit in die Untergruppen der Schreiner, Schmiede, Schuster und Gerber, Weber und *géwél*.[5]

Die *géwél* formen nach Panzacchi die „Untergruppe der Musiker, Genealogen, Tänzer und Akrobaten" (1996: 20). Hale führt für die Griots der Mande-Völker fünfzehn gesellschaftliche „Funktionen" an, die auch für die *géwél* der Wolof gelten können: Genealogie, Historie, Ratgeben, Sprechen („spokesperson"), Diplomatie, Mediation, Deutung („interpreter") und Dolmetschen, Musik, Komposition, Lehre, „Ermahnung" („exhorter"), Krieg, Zeugentätigkeit, Preisgesang und Teilnehmen an Zeremonien (Hale 1998: 19ff.). Auch wenn diese Einteilung aufgrund der vermeintlichen Trennung der einzelnen Bereiche fraglich ist, zeigt sie die Vielfältigkeit der möglichen Aufgabengebiete von Griot(te)s. Üblicherweise kommt es zu Spezialisierungen auf bestimmte Bereiche. Dies kann das Instrumentalspiel ebenso sein wie der Gesang oder auch die Vermittlung in Streitsituationen oder Leitung von Zeremonien, wozu es besonderer rhetorischer Fähigkeiten bedarf.

Wie Tang in ihrer ethnographischen Studie der *géwél* der Wolof in Dakar zeigt, ist die Bedeutung von Sprache, die in der Beschreibung von Griot(te)s meist hervorgehoben wird, in der Praxis (heute) nicht in dem Maße relevant: "[The] Wolof griot should not be seen primarily as a verbal artist, but as an *instrumentalist*, and it is his skill as a drummer that maintains and elevates his status. […] Indeed, the Wolof *géwël* percussionists makes his living through drumming, not speech" (Tang 2007: 56).

Musikausübung – Gesang und Instrumentalspiel – sind bei den Wolof traditionellerweise ausschließlich den *géwél* vorbehalten. Hierin ist wiederum das Erlernen des Instrumentalspiels ausschließlich Männern vorbehalten, Frauen treten nur als Sängerinnen auf.[6] Die Fertigkeiten werden innerhalb

[5] Die Literatur zur genauen Einteilung dieser Untergruppen ist widersprüchlich: Diop unterscheidet vier Handwerksgruppen, die Griots und eine weitere Gruppe von Dienern bzw. „Hofnarren", die den Griots nahe steht (Diop 1981: 34). Leymarie hingegen sieht fünf Handwerksgruppen und die Griots (Leymarie 1999: 26). Ebenso ist die interne Hierarchie dieser Gruppen umstritten (vgl. Diop 1981: 35, Leymarie 1999: 55).

[6] Zu erwähnen ist hier eine sehr bekannte Ausnahme: Der Perkussionist Doudou Ndiaye Rose (geb. 1930) hat auch Mädchen und Frauen in seinen Ensembles, die meist Angehörige seiner weitläufigen Familie sind. Sein Ensemble von

der Familie weitergegeben und erlernt. In der Sprache Wolof gibt es kein Wort, das dem der Bedeutung von „Musik" entspricht: „Comme d'autres peuples africains, les Wolof ne possèdent pas de terme général pour désigner la musique, et l'on n'est pas ‚musicien' mais ‚chanteur' ou joueur d'un instrument particulier" (Leymarie 1999: 110). Mittlerweile erlernen auch Angehörige anderer Gesellschaftsgruppen Instrumentalspiel und Gesang, eine wirklich strikte Trennung existiert, wie auch in anderen Bereichen, nicht mehr. Für die traditionellen Instrumente gilt sie noch stärker, für importierte Instrumente wie Gitarre, Keyboard, etc. hat sie nie gegolten, so gehören viele MusikerInnen der Popularmusik nicht der Gruppe der *géwél* an.

Instrumente und musikalische Konzepte

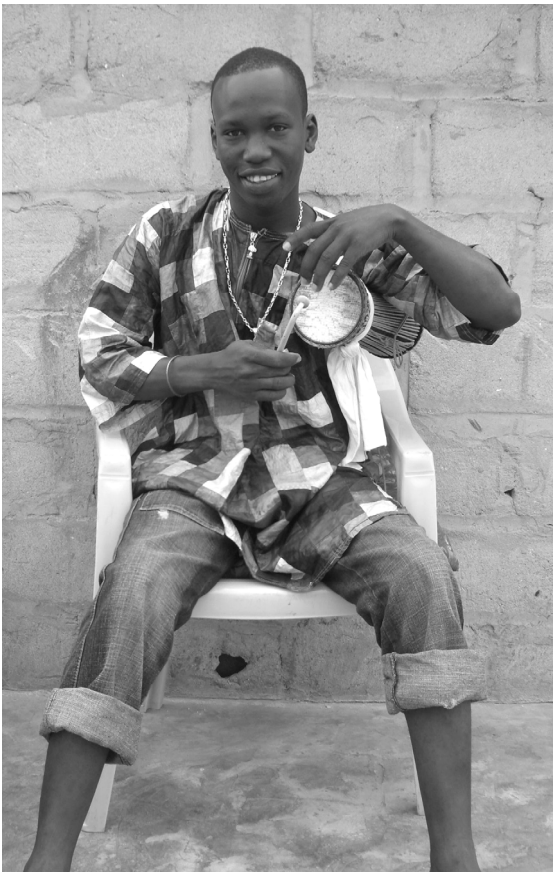
Nach Panzacchi kennen die Wolof ursprünglich keine Saiteninstrumente (Panzacchi 1996: 31), Huchard schreibt den Wolof allerdings die *Riti* zu, eine einsaitige Laute (Huchard 1999: 207). Nach Charry und Coolen ist auch die *Xalam*, ebenfalls eine Laute, ein Instrument der Wolof (Coolen 1983, Charry 2001: 76).[7] Eindeutig den Wolof zugeordnet sind bestimmte Perkussionsinstrumente: die *Sabar* und die *Tama*.

Die Tama ist eine Achseltrommel, ca. 35 cm lang in Sanduhrform, die auf beiden Seiten mit Waranhaut bespannt ist. Die Schnüre, die die Felle spannen, laufen an der Seite der Trommel von einem Ende zum anderen. Die Tama wird unter den linken Oberarm geklemmt und mit der linken Hand und einem an einer Seite gekrümmten kleinen Stock in der rechten gespielt. Beim Spiel werden durch Druck auf die Schnüre die Felle mehr oder weniger gespannt, was eine Tonhöhenveränderung bewirkt. Die Tama begleitet Preisgesänge und Rezitationsgesänge und wird zum Antreiben der TänzerInnen verwendet, die in eine Art „Zwiegespräch" mit der Tama treten. Sie wird auch oft mit Sabar-Ensembles kombiniert.

---

ausschließlich Perkussionistinnen wurde unter dem Namen *Les Rosettes* bekannt (vgl. Panzacchi 1996: 195).

[7] Da diese Instrumente in der Musik des Mbalax nur eine marginale Rolle spielen, werden sie hier nicht näher behandelt. Für weitere Informationen siehe Leymarie (1999), Huchard (1999), Charry (2001), Coolen (1983), Nikiprowetzky (1963).



Der Musiker Yatma Thiam mit einer Tama

„Sabar" kann in Wolof einerseits eine meist im Freien abgehaltene Tanzveranstaltung bezeichnen, bei der zumeist ausschließlich Frauen zu Sabar-Perkussion tanzen. Andererseits ist es auch der Überbegriff für jene Art von Trommeln, die bei den Wolof Verwendung finden. Einzelne Sabar unterscheiden sich in Größe, Form und Funktion und haben jeweils auch spezifische Namen. Grob können sie in zwei Kategorien eingeteilt werden: jene, die unten offen sind, und jene, die unten geschlossen sind. Nach dem Perkussionisten Moustapha Ndiaye Rose gibt es fünf verschiedene Sabar (Interview Ndiaye Rose). Diese sind *Nder*, *Jol* (auch *Làmb* genannt), *Talmbat*, *Mbëng-mbëng* und *Tugune*.[8] Die Trommeln variieren in Größe und

[8] Im Interview nennt Moustapha Ndiaye Rose als fünfte Sabar die *Gorong mbabass*, die von seinem Vater Doudou Ndiaye Rose erfunden wurde. Aufgrund mehrerer

Form, sie sind alle mit Ziegenfell bespannt und werden alle mit der linken Hand und einem Stöckchen („baguette“) in der rechten Hand geschlagen.

Jeder dieser Trommeln ist im Ensemble ein bestimmter Rhythmuspart zugeordnet, diese Rhythmusparts gemeinsam ergeben einen vollständigen Rhythmus: „[Si] tu apprends maintenant les rythmes traditionnels, il faut apprendre cinq différents rythmes, cinq différents instruments, et le tout, ça te donne un rythme qui s'appelle *ceebujén*, ou *farujar*, ou *sabar*“ (Interview Ndiaye Rose, vgl. Tang 2007: 38). Da ein Sabar-Ensemble in der Regel bei großen Tanzveranstaltungen aus zehn bis zwölf Spielern besteht, übernehmen oft mehrere Musiker die gleichen Parts im Zusammenspiel zu einem komplexen Polyrhythmus. Patricia Tang hat in ihrer Studie zu den Wolof-Griots im Detail diese Rhythmen untersucht. Als Grundlage der rhythmischen Struktur nennt sie die Parts *mbalax* als Grundbegleitung und *tulli* und *talmbat* als Bassparts. Diese halten den kontinuierlichen, nicht immer von außen wahrnehmbaren Beat und definieren den jeweiligen Rhythmus (Tang 2007: 10, 98).

Sabar-Trommeln

Aussagen anderer Perkussionisten und der Aufstellung von Tang (2007: 36ff.) nehme ich allerdings an, dass eher die *Tugune* zum Standard-Ensemble gehört. In Tangs Beschreibung wird die *Gorong mbabass* zusätzlich angeführt, darüber hinaus auch eine weitere *Mbëng-mbëng* namens *Mbëng-mbëng ball.*

Nach Tang unterscheiden die Sabar-Spieler zwei rhythmische Konzepte: *rythme* und *bàkk* (Tang 2007: 97). Unter *rythme*[9] werden jene Rhythmen verstanden, die als Standard-Repertoire gelten können, wie z.B. die bereits erwähnten *ceebujén* oder *farujar*. Es sind kurze, rhythmische Pattern, die kontinuierlich wiederholt werden und denen jeweils ein spezieller Tanz zugeordnet wird. Diese Tänze sind allgemein bekannt und können von den meisten Wolof getanzt werden. Die *rythmes* sind musikalisches Allgemeingut und standardisiert, sie können von jedem Sabar-Ensemble gespielt werden. Im Gegensatz dazu gehören *bàkks* oft speziellen *géwél*-Familien. Ein *bàkk* ist eine längere, komponierte Phrase:

> The *bàkks* are the sites of *géwël* creativity. Some *bàkks* represent verbal text; some are dedicated to particular families; others are simply creative compositions or examples of virtuosity. *Bàkks* can be handed down from generation to generation, some unchanged, others modified over time; and every day, new *bàkks* are created, whether by an individual or a sabar group as a whole. Although *bàkks* can be played by an entire sabar troupe in unison, they are typically overlaid on the *rythmes* of *Kaolack* or *lëmbël* […] (Tang 2007: 97)

Für die *géwél* sind die *bàkks* von besonderer Bedeutung, da sie die Perkussionisten bzw. *géwél*-Familien untereinander unterscheiden. Jede Familie entwickelt ihr eigenes Repertoire; *bàkks* werden so zu Identitätsmarkern für Familien oder Individuen (Tang 2007: 98). *Bàkks* werden nicht getanzt, und ihre Bedeutung scheint sich in den letzten Jahrzehnten verändert zu haben. Für die jüngere Generation an Wolof-Griots sind *bàkks* hauptsächlich musikalisch-rhythmische Phrasen, eigentlich waren diese aber „rhythmic representations of spoken word", meist Sprichwörter oder einzelne Sätze (Tang 2007: 113). Wie erwähnt, werden Griots in der Literatur oft als „Meister des Wortes" bezeichnet, verbunden werden sie darüber hinaus vor allem mit Preisgesang. Dabei preisen *géwél* in der Regel Angehörige der Kaste der *géer*, die sie dafür beschenken bzw. bezahlen. Panzacchi beschreibt *bàkk* als einen „Rhythmus, der Preislieder begleitet" (1996: 30), wobei hier möglicherweise die verbale Bedeutung der Phrase eine Rolle spielt. Da *géwél*-Familien in der Tradition bestimmten *géer*-Familien zugeordnet waren/sind,

[9] Diese französische Bezeichnung für „Rhythmus" wurde in das Musikvokabular übernommen, ein Wolof-Terminus ist mir nicht bekannt. Auch Tang erwähnt keinen Begriff in Wolof.

waren spezielle *bàkks* womöglich zum Lob der jeweiligen Familien zu speziellen Anlässen gedacht. Nach Tang hat sich die verbale Bedeutung der *bàkks* aber so gut wie verloren; sehr wohl sind *bàkks* aber noch identitätsstiftend als Marker von Individuen oder Familien (Tang 2007: 114ff.).

In der Popularmusik Mbalax sind *bàkks* in der Anfangszeit noch wenig vorhanden, sehr wohl aber die *rythmes*. Der am häufigsten anzutreffende *rythme* ist *kaolack*, auch *mbalax* oder *ndëc* genannt. Dieser wird auch meist als Grundlage für *bàkks* verwendet. Tang vermutet, dass die dem Rhythmus inhärente Flexibilität und Anpassungsfähigkeit Grund für die weit verbreitete Übernahme in die Popularmusik ist. In diesem Rhythmus ist der begleitende *mbalax*-part auf der *Mbëng-mbëng* das definierende – und in der Popularmusik am meisten eingesetzte – Element (Tang 2007: 107ff., 155). Die Bezeichnung des Popularmusikgenres als „Mbalax" geht auf die Aneignung dieses speziellen Rhythmus bzw. der Übernahme von *mbalax*-Parts in die moderne Tanzmusik zurück.

In der Popularmusik Mbalax werden in der Regel zwei Sabar eingesetzt: die *Jol* und die *Mbëng-mbëng*, denn „ce sont les instruments d'accompagnement de base" (Interview Ndiaye Rose), jene Instrumente, die hauptsächlich Grundbegleitung (*mbalax*) und Bass-Parts übernehmen. Abgesehen von den Sabar bestehen kontemporäre Mbalax-Orchester in der Regel aus Gesangsstimme, Rhythmusgitarre, Sologitarre, Bass, Keyboards, Schlagzeug und Background-Gesang. Oft werden auch Bläser und/oder die Tama eingesetzt. Mit der Aneignung der Sabar-Rhythmen werden auch die einzelnen Parts der Trommeln übernommen und anderen Instrumenten zugeteilt:

> The roles of these instruments in a mbalax band is analogous to the roles of drums within a sabar ensemble, with the lead vocal as *nder* drum, the rhythm guitar as *mbëng-mbëng* drum, the keyboard as *talmbat* (bass drum accompaniment), and the bass guitar as *tulli* (solo bass drum). Thus, a mbalax ensemble, although consisting primarily of modern electric instruments, can be seen as a transformation of the traditional sabar ensemble. (Tang 2007: 154)

Tang beschreibt hier eine typische Mbalax-Band, wie sie ab ca. den 1990er-Jahren besteht. In den späten 1970er- bzw. frühen 1980er-Jahren ist die Besetzung noch etwas anders. Typische Instrumente der lateinamerikanischen Musik (Tumbas/Congas, Timbales, Maracas) sind noch nicht ganz

verschwunden, Keyboards haben noch nicht in dem Ausmaß Einzug gehalten. Blasinstrumente (Saxophon, Posaune, Trompete) sind meist fixer Bestandteil. Sabar werden anfangs noch zögerlich aufgenommen; deren Funktion wird vorerst noch von den Congas übernommen. Nichtsdestotrotz werden die rhythmischen Strukturen übernommen; Sabar-Pattern sind in einigen Stücken der ersten Mbalax-Bands eindeutig auszumachen (vgl. Kap. 4).

Wie bereits erwähnt, hat die Sprache der Wolof kein Wort für „Musik". Sehr wohl aber wurde das französische „musique" in die Sprache integriert, allerdings nicht in einer umfassenden Bedeutung. Tang berichtet, dass ihre Informanten den Terminus „musique" für das Popularmusikgenre Mbalax verwenden, nicht aber für das Sabar-Spiel; der Begriff *mbalax* wird in seiner Bedeutung als „Begleitrhythmus" gebraucht (2007: 108). Reine Perkussion im Stil der *géwél* wird ausdrücklich nicht als „musique" bezeichnet. So beschreibt zum Beispiel der Sänger Souleymane Faye die Musik der Wolof-Griots folgendermaßen: „Ils jouaient les tam-tams. Mais il n'y avait pas de musique dedans. Seulement le mbalax. Seulement le percussion, et les chants, et la danse. Mais il n'y avait pas de musique dedans" (Interview Faye). Diese Abgrenzung von „musique" und Griot-Musikpraktiken verweist auf eine gängige Unterscheidung zwischen jenen Musikstilen, die oft in ihrer Gesamtheit als *musique moderne* bezeichnet werden, und dem Feld einer *musique traditionnelle*.

Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne

Nach Erlmann ist „das Verhältnis von Tradition und Moderne ein bestimmendes Moment in der geschichtlichen Dynamik der afrikanischen Musikkulturen der Gegenwart" (Erlmann 1991a: 12). In Senegal werden, wie aus dem verwendeten Primärmaterial (Zeitungsartikel, tlw. Interviews) hervorgeht, die Kategorien *musique traditionnelle* und *musique moderne* als Abgrenzungen von unterschiedlich wahrgenommenen Musikphänomenen der lokalen Musikszene verwendet, nicht ohne diese auch immer wieder aufzulösen bzw. zu verbinden. Kategorisierungen wie diese, oder auch Genre-Begriffe (vgl. Einleitung), sind zur Orientierung, Distinktion und Kommunikation über Musik vonnöten (vgl. Lena/Peterson 2008), gerade das Begriffspaar modern/traditionell bereitet allerdings in der ethnomusiko-

logischen Forschung meist allgemeines Unbehagen. Die Begrifflichkeit entstammt der Kolonialzeit, und der evolutionistische Beigeschmack, der dem Begriff „Tradition" im Bereich der afrikanischen Kultur immer noch anhängt, macht dessen Verwendung schwierig. Im engeren Sinn meint „Tradition" die Tradierung von Bräuchen, Ritualen und anderen Handlungsweisen von einer Generation zur nächsten, oder, wie Kubik es ausdrückt: „That which is handed down from one generation to the next may be called a ‚tradition'" (Kubik 1986: 53). In diesem Sinne ist Neues nie „Tradition", kann aber durch Weitergabe über Generationen hinweg dazu werden. Dies hat dazu geführt, dass Musik und andere kulturelle Ausdrucksweisen, von denen angenommen wurde, dass sie bereits über lange Zeit hinweg, oft als „präkolonial" datiert, unverändert existieren, als „traditionell" bezeichnet wurden. Diese Annahme einer Stabilität in der Tradierung von kulturellen Formen in Afrika, meist mit dem Zusatz, dass Veränderung dieser erst durch den westlichen Einfluss der Kolonialisierung vonstatten gegangen wäre, hielt sich bis ins 20. Jahrhundert in der Wissenschaft, ist jedoch grundsätzlich falsch. Veränderung, Wechsel, gegenseitige Beeinflussung und Neuerschaffungen haben im kulturellen Feld auch in Afrika immer schon stattgefunden und sind kein „Mitbringsel" der Kolonialherren (vgl. z.B. Kubik 1986, Barber 1987). Zu diesen Schwierigkeiten kommen wertende Assoziationen, die eine neutrale Definition erschweren: „traditionell" wird tendenziell negativ mit „rückständig", „konservativ" und eben wieder „veränderungsunwillig" besetzt, im Gegensatz dazu „modern" im positiven Sinn mit „fortschrittlich", „offen", „progressiv". Die gleiche Problematik weist die versuchte Unterscheidung über die Verbreitung der Musik in ländlichen Gegenden („traditionell") bzw. urbanen Zentren („modern") auf, die nicht aufrechtzuerhalten ist (vgl. z.B. Polak 2004: 312f., Simon 1992).

Im Anschluss an die Auffassung einer „traditionellen", präkolonialen Kultur im Rahmen der Kolonialpolitik hat die Konstruktion von „Tradition" bzw. deren (Neu-)Erfindung im Kontext der Nationalitätenbildung die Kulturpolitik vieler afrikanischer Länder nach den Unabhängigkeiten geprägt (vgl. Agawu 2003: 17ff., Hobsbawn/Ranger 1996 [1983]), so auch in Senegal (vgl. Kap. 2). Die Termini und die damit verbundenen Konzepte wurden übernommen und sind weiter in Verwendung, allerdings mit verändertem Bedeutungsspektrum: „After several decades of increasing interrogation, the concepts of traditional and modern have survived the late twentieth century bruised but intact" (Charry 2000: 24). Erlmann spricht in

diesem Sinne von einem „modifizierten Traditionsbegriff", der als „soziales und kulturelles Konstrukt" verstanden werden muss und den Blick auf „die Art und Weise, wie innerhalb einer Gemeinschaft Gruppenbewußtsein entsteht und eingesetzt wird, wie die sozialen Akteure sich selbst und andere mit Hilfe von Traditionen symbolisch konstruieren" lenkt (Erlmann 1991a: 13). Dabei ist zentral, dass „traditionelle Musik" – im Sinne Kubiks, der vorschlägt, von „musical traditions" mit jeweils eigener Zeitspanne (Kubik 1986: 53) zu sprechen – als *eine* Musiktradition neben anderen zu verstehen ist, für deren Benennung das gleiche Adjektiv herangezogen wird.

Musique traditionnelle und *musique moderne* in Senegal

Als „traditionelle Musik" wird in der Regel in der musikalischen Praxis, aber auch in der Wissenschaft, jene verstanden, die in der Wahrnehmung der jeweiligen Gruppenangehörigen mit speziellen gesellschaftlichen, rituellen oder religiösen Zusammenhängen verbunden wird, dort eigene Funktionen einnimmt und oft nur über einen regional begrenzten Bereich bekannt ist. Dies kann Musik bei Zeremonien, Hochzeiten, Taufen oder Unterhaltungsveranstaltungen sein.[10] Die verwendeten Instrumente werden ebenso oftmals als Kriterium herangezogen: Musik, die ausschließlich auf lokal gefertigten, „afrikanischen" Instrumenten aufgeführt wird, gilt eher als traditionell als jene, die auch oder nur „westliche" Instrumente gebraucht,[11] da damit auch das traditionelle Repertoire verbunden ist. Oftmals wird die so genannte traditionelle Musik in spezifischen, gesellschaftlich definierten Zusammenhängen weitergegeben und erlernt, oft innerhalb von Familienstrukturen (vgl. Nketia 1979).

[10] Nicht bei allen Hochzeiten oder ähnlichen Veranstaltungen in Afrika kommt traditionelle Musik zum Einsatz, sondern auch hier werden andere Unterhaltungsformen verwendet, wie schon in dem Film *Xala* von Ousmane Sembène aus dem Jahr 1975 zu sehen ist (vgl. Kap. 3).

[11] Bender kritisiert diese Begrifflichkeit stark: „Misconceptions often start with the mistake of calling the guitar or other instruments used by modern orchestras in Africa ‚Western' instruments. Are geographical or historical attributes added when talking about the instruments of the symphony orchestras or when describing brass band instruments? Normally not. But in the African case they are. So many of the instruments that are being used in dance bands all over Africa are now an established part of African music, part of local cultures" (Bender 2004: 104).

In Senegal wird dementsprechend unter *musique traditionnelle* jegliche Musik subsumiert, die auf „afrikanischen" Instrumenten gespielt wird, speziellen Tradierungsmechanismen unterliegt und in der Wahrnehmung der ProduzentInnen und RezipientInnen in der jeweiligen Gruppe einem besonderen sozialen, institutionellen Kontext zugeordnet werden kann und dort entsprechende eigene Bedeutung(en) hat, auch wenn sie in anderen Situationen, wie zum Beispiel bei einem Konzert, aufgeführt wird. Dazu kommt, dass *musique traditionnelle* jeweils einer oder mehreren ethnischen Gruppen oder Regionen zugeordnet werden kann. Es gibt keine „senegalesische" traditionelle Musik, sondern traditionelle Musik der Mande, der Diola oder der Serer, denen jeweils bestimmte Instrumente eigen sind, wie die *Kora* der Mande, das *Bugarabu* den Diola, bestimmte Trommeln den Serer. Die Grenzen sind hier nicht immer ethnisch, sondern oft regional bestimmt, und nicht immer eindeutig, aber die Musik selbst wird als traditionell betrachtet. Die Musik der *géwél* wird meist als traditionell eingeordnet: Sie wird über Familienstrukturen weitergegeben und erlernt, bei speziellen Festlichkeiten und Unterhaltungsanlässen der Wolof gespielt und ist mit den Sabar als Wolof-Instrumenten verbunden.

Als Gegenpart zu *musique traditionnelle* ist im afrikanischen Kontext die Musiktradition der modernen Musik – *musique moderne* – zu sehen. Hiermit sind jene Musikstile gemeint, die auch unter Popularmusik subsumiert werden können.[12] Mit *musique moderne* verbunden sind die Verwendung von westlichen – im Sinne von europäischen oder nordamerikanischen, aber auch lateinamerikanischen, und im Laufe des 20. Jahrhunderts importierten – Instrumenten[13] und die Übernahme von ebensolchen musikalischen Konzepten, weiters ein bestimmter Kontext der Aufführungspraxis, der sich radikal von dem traditioneller Musik unterscheidet: *Musique moderne* begründet sich in der Darbietung in Nachtclubs, Bars oder Tanzlokalen und auf Konzerten.

---

[12] In frankophonen Ländern ist „Popularmusik" kein gebräuchlicher Begriff. Wie Mallet ausführt, meint das französische Wort „populaire" nicht das englische „popular" oder das deutsche „populär": „En français le mot ‚populaire' est plutôt appliqué aux musiques traditionnelles non savantes que les Anglo-Américains dénomment *Folk Music*" (Mallet 2004: 477).

[13] Eine ähnliche Beobachtung macht White hinsichtlich Musik in Kongo/Zaire, wo er drei Genres ausmacht: modern, traditionell und religiös, die unter anderem wie in Senegal auch über die Verwendung von bestimmten Instrumenten unterschieden werden (White 2008: 31).

Spätestens hier wird klar, dass *musique moderne* und *musique traditionnelle* nicht als völlig getrennte oder abtrennbare Bereiche und starre Einteilungen gesehen werden können – auch *musique traditionnelle* wird auf die Bühne gebracht und in Konzerten aufgeführt und hat gerade auch in Senegal mittlerweile Einzug in die Nachtclubs gehalten (vgl. Tang 2007: 152f.). In diesem Sinne schreibt Charry: „Traditional and modern worldviews complement each other, meld together, and also remain distinct in late twentieth-century western Africa" (Charry 2000: 26). Die Unterscheidung modern/traditionell ist als (musik-)analytische Kategorie daher nur bedingt anwendbar, im Sprachgebrauch der MusikerInnen und AkteurInnen in Senegal ist sie allerdings vorhanden – wenn auch nicht ohne Brüche, sondern eher im Sinne von Charry als „states of mind":

> Traditional and modern […] do not refer to opposing sides of battle with impenetrable lines, or to blind adherence to colonial lexical categories and mentalities, but rather reflect states of mind that can be fluidly combined and respected in innovative and often humorous ways. (Charry 2000: 24)

Als eine solche fließende Kombination kann die Übernahme von Wolof-Rhythmen in die Nachtclubmusik gelten, die den musikalischen Anfang des Popularmusikgenres Mbalax markiert. Es handelt sich um „a fluid multi-directional relationship" (Tang 2007: 108f.).

Zwei weitere Termini sind in diesem Kontext in Senegal in Gebrauch: *Folklore* und *Variété*. Mit *Folklore* werden, meist im journalistischen Diskurs, traditionelle Musiktraditionen bezeichnet, vor allem wenn sie ihres „ursprünglichen" Kontexts enthoben sind und im urbanen Raum aufgeführt werden, auf Tonträgern erscheinen oder bei Konzerten präsentiert werden. Auch von modernen Orchestern neu arrangierte Stücke aus dem Bereich der *musique traditionnelle* erscheinen oft mit dem Zusatz *Folklore Sénégalais*.

Der Terminus *Variété* geht auf die französische Tradition der Variété-Musik zurück, wurde in seiner Bedeutung aber erweitert. Panzacchi beschreibt die senegalesische Variété-Musik folgendermaßen:

> „Variété" war das, was von einheimischen Musikern unter Zuhilfenahme von elektrischen Gitarren u.a. in Clubs, Diskotheken, und Touristenhotels gespielt wurde; in den Anfängen handelte es sich dabei

> vor allem um nicht selbst komponierte Stücke. Rock'n'Roll, Beat, Chanson, Musical – alles „Moderne" war „Variété". (Panzacchi 1996: 17)

Das *Comité National Sénégalais de la Musique* hat in den 1970er-Jahren neben Sektionen für klassische Musik und traditionelle Musik auch eine für „musique de ‚variétés'" eingerichtet, in der in diesem Sinne jegliche moderne Musiktraditionen subsumiert werden (vgl. Kap. 3).

Musique moderne (oder Variété) und *musique traditionnelle* (oder Folklore) werden in Senegal als eigene Bereiche des Musiklebens wahrgenommen, deren Gestaltung allerdings kontinuierlich veränderbar ist. Es sind durchlässige Abgrenzungen, die eine Grundorientierung im Feld der Musik in Senegal bereitstellen, deren Inhalte aber kontinuierlich auch neu verhandelt, bestätigt oder verworfen werden. Gerade in der Zeit der 1970er- und 1980er-Jahre stellen die Veränderungen hin zu Mbalax als Popularmusikgenre diese Grenzziehungen in Frage, wenn die Musiker der modernen Musik aktiv auf Wolof-Traditionen zurückgreifen und diese in ihre Nachtclubmusik integrieren.

Kuba, Nachtclubs, *Négritude – Musique moderne* bis Ende der 1960er-Jahre

Jene Musiktraditionen, die unter *musique moderne* subsumiert werden können, beginnen in Senegal – wie in anderen afrikanischen Staaten – während der Kolonialzeit. Durch ihre damalige Politik bringt die Kolonialmacht Frankreich in Senegal eine europäisch gebildete afrikanische Elite hervor, die Posten in den unteren Ebenen der Administration oder im wirtschaftlichen Bereich innehat. Diese Elite befindet sich hauptsächlich in den *quatre communes* („Vier Gemeinden"): St. Louis, Dakar, Gorée, Rufisque (Hesseling 1985: 142). In diesen vier Städten betreibt Frankreich ab Ende des 19. Jahrhunderts eine aktive und intensive Assimilationspolitik, die unter anderem in der Gewährung der BürgerInnenrechte für Teile der afrikanischen Bevölkerung Ausdruck findet: „Senegal was the only territory in which the French colonial administration seriously attempted to apply a policy of assimilation through administrative and educational means" (Harney 2004: 34). Ziel dieser Vorgangsweise ist, eine Minderheit an SenegalesInnen „umfassend mit französischen Bildungs- und Kulturinhalten vertraut zu machen und sie ideologisch an Frankreich zu binden" (Gahlen/ Geisel 1999: 55f., Fußnote). Schicho beschreibt dies als eine „Konstruktion eines Mythos vom ‚afrikanischen Frankreich'" (Schicho 2001: 288).

Französischer bzw. westlicher Lebensstil, westliche Bildung und der Zugang zu gesellschaftlichen und kulturellen französischen Ressourcen bleibt so nur einem Bruchteil der senegalesischen Bevölkerung vorbehalten, nämlich den BewohnerInnen der *quatre communes*, die dadurch die Möglichkeit zu politischem Einfluss bekommen. Die senegalesischen Politiker, die in der Kolonialzeit aktiv sind, stellen die Legitimität der Herrschaft von Frankreich nicht in Frage. Dafür haben sie „eine rechtliche, soziale und ökonomische Sonderstellung verglichen mit der Mehrheit der Bevölkerung" (Schicho 2001: 289).

Die Herausbildung einer afrikanischen Elite durch die Kolonialmacht Frankreich führt zu unterschiedlichen Entwicklungen auf dem Land und in der Stadt, vor allem in den *quatre communes*: „demokratische Strukturen in der Stadt – Unterwerfung unter die politische Macht der Marabouts auf dem Land; westliche Bildung und französische Kultureinflüsse in der Stadt –

kulturelle Orientierung an Islam und afrikanischen Traditionen auf dem Land; guter infrastruktureller Ausbau in der Stadt – infrastrukturelle Vernachlässigung der ländlichen Gebiete“ (Gahlen/Geisel 1999: 57, vgl. Hesseling 1985: 149). Die ländliche Bevölkerung wird sowohl von der Kolonialverwaltung als auch von der Politik der afrikanischen Elite wenig beachtet. Infolge der Konzentration der intellektuellen und politischen Macht auf den urbanen Raum ist auch das europäisch geprägte kulturelle und musikalische Leben weitgehend auf die städtischen Regionen beschränkt.

Kubanische Musik in Senegal

Neben St. Louis steigt vor allem Dakar in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum kulturellen und politischen Zentrum Senegals auf (vgl. Eyquem 1974: 69). 1902 löst Dakar die Stadt St. Louis als Hauptstadt des kolonialen Staatenbundes *Afrique Occidentale Française* (AOF) ab. Die veränderte politische Bedeutung Dakars macht sich auch in der stetig wachsenden EinwohnerInnenzahl bemerkbar: Leben im Jahr 1902 erst knapp 9.000 Menschen in Dakar, sind es 1964 ca. 500.000 (Betts 1985, zit. n. Naguschewski 2005: 293ff.)[14]. In der ethnischen Zusammensetzung dominiert ab ca. 1914 die Ethnie der Wolof auf der Halbinsel (Seck 1970: 201).

Als wirtschaftliches und politisches Zentrum erlangt Dakar im Bereich der an Europa orientierten Kultur und Musik die Vorreiterrolle des Landes. In den Nachtclubs, Lokalen und auf Konzerten in Dakar ist das zu hören, was in Europa gerade modern ist. Bis zum Zweiten Weltkrieg bleiben diese kulturellen Angebote in Dakar hauptsächlich den EuropäerInnen (meist Franzosen und Französinnen) im Land vorbehalten und sind an ihnen orientiert. SenegalesInnen – ob Elite oder nicht – sind nicht gern gesehen (vgl. Panzacchi 1996: 45).

[14] Die Zahlen variieren hier je nach Quelle: Eyquem spricht von ca. 350.000 im Jahr 1974 (Eyquem 1974: 69), Seck von ca. 340.000 im Jahr 1961 (Seck 1970: 200). Die unterschiedlichen Zahlen sind auf verschiedene Annahmen der Grenzen Dakars zurückzuführen. Heute zählt Dakar samt den Vororten über zwei Millionen EinwohnerInnen.

Dies ändert sich nach dem Zweiten Weltkrieg. Die in ihre Heimatländer zurückkehrenden Soldaten, die für die jeweilige Kolonialmacht gekämpft hatten, verlangen mehr Selbstbestimmung und Anerkennung durch die Autoritäten. So ist in dieser Zeit auch der Beginn der politischen Unabhängigkeitsbestrebungen anzusetzen (Hesseling 1985: 152, Bender 2004: 97f.). Die Forderung der SenegalesInnen nach Gleichbehandlung mit europäischen BürgerInnen im Land bewirkt auch Änderungen im kulturellen Bereich.

> The Second World War has to be regarded as another important threshold, as many African soldiers experienced music and cultures outside their own environment and returned with new experiences and ideas. (Bender 2004: 97)

In den Jahren nach 1945 entstehen die ersten Tanzlokale, die auch für Schwarze zugänglich sind, anfangs auch hier für einen elitären Kreis (Panzacchi 1996: 45), außerdem werden Blues und Jazz bekannt (Interview Sow). Immer mehr wird zu lateinamerikanischer und kubanischer Musik getanzt: „The Latin boom, with its tropical self-confidence, was symbolic of a new era" (Stapleton/May 1987: 20). Vor allem kubanische Musik erlangt große Bedeutung und Bekanntheit.

Nach Shain beginnt die Geschichte der kubanischen Musik in Senegal mit der Aufnahme des Stücks „El Manisero" von Don Azpiazu und seinem *Havana Casino Orchester*, das 1930 von *RCA* veröffentlicht wird und ab 1931 in Afrika bekannt wird. Der Kontakt und musikalische Austausch zwischen Westafrika bzw. Senegal und Kuba besteht zu diesem Zeitpunkt bereits seit ca. zwei Jahrhunderten. Vor allem durch Seeleute ist in Senegal bereits in den 1920er-Jahren kubanische Musik bekannt (Shain 2002: 84ff.). Der Erfolg des Stücks „El Manisero" bringt die Plattenfirma *HMV (His Masters Voice)* dazu, eine Serie von Platten mit lateinamerikanischer und kubanischer Musik in Afrika zu vermarkten – die berühmte GV-Plattenserie. GV steht dabei für „Grabado en Venezuela" („pressed in Venezuela", Harrev 1992: 235). Die Musik auf diesen Platten wird in Afrika als „afrikanisch" wahrgenommen, was nach Bender auch Grund ihres Erfolges ist:

> [It] was recognized as something vaguely African, or better its Africaness was present in a condensed form. It was African in the true sense of the word; it was not part of any single cultural entity. It was a

> new substrate, a new and independent substance that carried with it numerous African particles in a new synthesis. That is why, when this African-derived music arrived back in Africa on 78 r.p.m. gramophone records, the famous GV Series of HMV, it was recognized as faintly „African". (Bender 2004: 93)

Es handelt sich bei den Stücken auf den Platten um kubanischen *Son*, der in Afrika generell *Rumba* genannt wird (Bender 2004: 93),[15] womöglich auch in Anlehnung an die kongolesische Tanzmusik ab den 1950er-Jahren, die als *Rumba congolaise* Verbreitung findet und auch in Senegal in Mode kommt (vgl. Bender 2004: 95, White 2008,). Zu dieser Musik wird in den 1940er- und 1950er-Jahren in Dakar in Lokalen und Nachtclubs getanzt, zunehmend auch von der afrikanischen Bevölkerung.

Mit der Öffnung der Musikszene für afrikanische BewohnerInnen Senegals nach dem Zweiten Weltkrieg geht die Entstehung von neuen Musikgruppen einher. Wurden bisher im frankophonen Kolonialgebiet fast ausschließlich europäische Musiker engagiert, um europäische Musik zu spielen, beginnt nun langsam eine Öffnung.

> Up to now, there had been little chance for the African and French musicians to mingle, little opportunity for a synthesis to develop. The colonialists assumed the superiority of European culture and, where the British in West Africa had adopted a laissez-faire attitude and helped train local bandsmen, the French and Belgians for the most part had brought in their own musicians. […] Only in the post-war years did matters begin to change. (Stapleton/May 1987: 21)

Tanzorchester mit Congas und Bläsern scheinen sich im frankophonen Afrika erst in den 1940er bis 1950er-Jahren durchzusetzen (Harrev 1992: 212). Einige der ersten Gruppen waren *Star Jazz* (gegründet 1949), *Senegalese Jazzmen*, *Saint-Louisien Jazz, Amical Jazz* und *Lyre Africaine* (Benga 2002: 76). Weiters bekannt wird der nigerianische Saxophonspieler Dexter Johnson, der sich in den 1950er-Jahren in Senegal niederlässt und dort bei der *Guinea Band* spielt (Panzacchi 1996: 185).

---

[15] Vgl. Antoine de Reis: „La musique cubaine rythmait en ce moment-là les matinées dansantes, caractérisées par le „GV" qui signifie, „Grabado en Vénézuéla". Ce qui n'était rien d'autre que le Son (prononcer sonne), […]" (de Reis, zit. n. Niang/ Mbaye 1998: 7)

In Senegal, wie generell im frankophonen Westafrika, besteht zwischen den Musikgruppen und der Kolonialmacht eine Verbindung, die sich vor allem in finanziellen (Un)Möglichkeiten gründet. „In the mid-fifties, only a few bands could afford to pay for instruments of their own, and thus be free from colonial dependence on means for their music making" (Benga 2002: 75f.). In der Regel erhalten Bands Unterstützungen von Politikern, so wird zum Beispiel *Lyre Africaine* vom Bürgermeister von Dakar subventioniert. Die Gegenleistung für diese finanziellen Hilfen ist die Legitimation des kolonialen Regimes: „They were expected to take part in the spectacular dramatisation and praise of the glorious achievements of the metropolitan power" (Benga 2002: 76).[16] Im Musikleben in Dakar wird somit die Kolonialmacht wenig in Frage gestellt, die moderne Musik ist Ausdruck von Urbanität, nicht von Widerstand gegen die Kolonialmacht (Benga 2002: 77f., vgl. Shain 2002).

Für die senegalesische Bevölkerung sind in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Konzerte und Auftritte von Musikgruppen eine Möglichkeit, moderne Musik zu hören und die jeweiligen Gesellschaftstänze zu tanzen. Abgesehen davon wird diese Musik über Schellackplatten, etwa aus der GV-Serie, konsumiert. Der Zugang zu Platten und auch öffentlichen Auftritten ist jedoch aufgrund von fehlenden finanziellen Mitteln einer elitären Minderheit vorbehalten. Erst mit der Einführung des Radios findet moderne Tanzmusik eine größere Verbreitung. Nach Graham hat Ende der 1950er-Jahre der Großteil der afrikanischen Bevölkerung regelmäßig Zugang zu Radio (Graham 1989: 17). In Senegal wird der erste Radiosender *Radio Dakar* 1939 von der französischen Kolonialherrschaft gegründet (Taureg/ Wittmann 2005: 14).[17] Das Programm ist in französischer Sprache gehalten, Hauptfunktion ist Propaganda und offizielle Information. Sozusagen „zwischendurch" wird Unterhaltungsmusik gespielt, vor allem kubanische: „Along with the tangos, boleros, and beguines so popular in Paris during this period, cuban music figured prominently in the station's play list, reflecting the perennial French enthusiasm for Cuban music" (Shain 2002: 86). 1959 wird die Radiostation in *Radio Mali* umbenannt und auf zwei Sender ausgeweitet, *Dakar-Inter* und *Dakar-Afrique*, 1960 erhält das Radio den Namen

[16] Nach Benga gab es aber auch Ausnahmen, die sich nicht dieser ideologischen Bindung unterwarfen, z. B. *Les Déménageurs* (Benga 2002: 76f.).
[17] Der erste Radiosender Afrikas sendet bereits 1924 (Stapleton/May 1987: 19).

Radio Sénégal mit den zwei Programmen *Inter* und *Nationale* (Panzacchi 1996: 40).

Die Musikszene im Dakar der Nachkriegszeit orientiert sich stark an europäischen Maßstäben, die auch von der afrikanischen, französisch gebildeten Minderheit vertreten werden. Sowohl Musikgruppen als auch das Radioprogramm müssen den Geschmack dieser Minderheit bedienen, da diese die nötigen finanziellen Ressourcen verwaltet. Auch wenn Rhythm and Blues, Jazz und Chansons ebenfalls zu hören sind, ist es vor allem kubanische Musik, die Begeisterung auslöst: „Cuban music continued to grow in popularity throughout the 1950s; by the time of independence in 1960, it had become the modern music of choice for many Senegalese" (Shain 2002: 88). Gleichzeitig ist eine Öffnung des Musiklebens – Nachtclubs, weitere Verbreitung des Radios – zu beobachten, die auch mit dem politischen Unabhängigkeitsprozess einhergeht.

Senghor, *Négritude* und *Francité* – Die Rolle der Kultur im Staat

Ab dem Zweiten Weltkrieg beginnen die Unabhängigkeitsbestrebungen in vielen afrikanischen Ländern, so auch in Senegal. Den Beginn der politischen Autonomie setzt Hesseling 1956 an, den Weg in die Unabhängigkeit öffnet die französische Verfassung 1958 (Hesseling 1985: 152). Im gleichen Jahr wird Dakar endgültig Hauptstadt des Senegal, auch der Regierungssitz wird von St. Louis nach Dakar verlegt. Am 20. August 1960 kommt es nach einem kurzen Intermezzo in einer Föderation mit Mali zur Unabhängigkeitserklärung des Senegal. Die Unabhängigkeit Senegals löst das Land allerdings nicht vollständig von der vorherigen Kolonialmacht:

> Senegal's independence in 1960 did not affect a complete separation from France, but rather gave way to the continuation or even the reinforcement of the 300-year-old political and economic relationship. (Mbodji 1991: 119)

Großen Anteil daran hat der erste Präsident Léopold Sédar Senghor, dessen profranzösische Einstellung die Politik des Landes für die folgenden zwanzig

Jahre bestimmen und dessen Philosophie der *Négritude* auch das kulturelle Leben prägen sollte.[18]

Senghor (1906–2001) ist Dichter, Philosoph und Politiker und engagiert sich bereits in den 1930er-Jahren in Paris in der vorerst literarischen Bewegung der *Négritude*, in der schwarze, Französisch sprechende Schriftsteller und Dichter Selbstbewusstsein als Afrikaner und eine Rückbesinnung auf afrikanische Werte und afrikanische Kultur propagieren. Senghor ist eine der führenden Persönlichkeiten dieser literarisch-philosophischen Richtung, gemeinsam mit Aimé Césaire,[19] einem Schriftsteller aus Martinique, die bald auch zu einem ideologisch-politischen Konzept wird.

> Once the process of Negritude had been identified and described by the poets, it was a logical next step that the philosophical thrust of Negritude be used as a basis for political action to confront and defeat restricting power so that there would be opportunity and room to grow – as African people. (Chappelle 1975: 76)

Senghor selbst, der *Négritude* als „l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir" (Senghor 1964: 9) definiert, nützt und forciert das Konzept und die Gedanken der *Négritude* sowohl auf dem Weg des Senegal in die Unabhängigkeit als auch in seiner Politik als erster Präsident des Landes:

> As the first president, Senghor erected an elaborate institutional and ideological framework through which to promote the philosophy of Negritude. He envisioned Negritude not only as a theory of racial belonging for black people worldwide but also as a cultural rallying point with which to begin the crucial postcolonial process of nationalist affirmation. (Harney 2004: 19)

Senghor ist allerdings nicht nur ein Verfechter der *Négritude*, sondern auch der *Frankophonie*. Diese definiert Senghor als „l'ensemble des pays où l'on parle français" (Senghor 1977: 543). Mit der französischen Sprache ist gleichzeitig auch die französische Kultur verbunden: „[Notre] attachement à la langue ne serait pas si tenace s'il ne signifiait pas attachement à la culture

[18] Zum Lebensweg Senghors bis zur Unabhängigkeit siehe Riesz (2006).

[19] Das Wort *Négritude* kommt von Césaire, er gebraucht es das erste Mal 1939 in seiner „(epische[n]) Dichtung" *Cahier d'un Retour au Pays Natal (Rückkehr ins Land der Geburt)* (Riesz 2006: 161).

française“ (Senghor 1967: 124). Die französische Kultur bzw. die französische Zivilisation bezeichnet er als *Francité*, was parallel zum Konzept der *Négritude* „l'ensemble des qualités exprimées par la langue et, d'une façon plus générale, par la culture française“ (Senghor 1977: 544) bezeichnet. Sowohl die *Francité* als auch die französische Sprache lehnt Senghor in seiner Politik nicht ab, sondern fördert sie.

> He saw the language and culture of the colonizer not as a threat but as an advantage that the African should appreciate, referring to the essential French component of African life as *la francité* – a „clarity, order, harmony of ideas“ needed by African students to properly approach scholarship and knowledge. (Harney 2004: 44)

Obwohl in Senegal zum Zeitpunkt der Unabhängigkeit in Folge der elitären Assimilationspolitik Frankreichs nur zwei Prozent der Bevölkerung Französisch sprechen (Gahlen/Geisel 1999: 56), wird die Kolonialsprache anfangs als einzige Staatssprache beibehalten. Senegal war für Senghor eindeutig französisch, und sollte es auch sein.

> Wenn wir überleben wollen, dann sind wir gezwungen uns anzupassen, zu assimilieren. Unsere Umwelt ist nicht mehr nur westafrikanisch, sie ist auch französisch, sie ist international, um es genau zu sagen, sie ist afro-französisch. (Senghor, zit. n. Schicho 2001: 297)

Hier zeigt sich, was Senghor wollte: Er vertrat eine „métissage“, eine Vermischung, eine Verbindung von *Négritude* und *Francité*. Diese „métissage“ gedachte er durch die französische Sprache zu erreichen (vgl. Musanji 1975: 116), sie sollte zu einer „Civilisation de l'Universel“ führen, durch die ein „Humanismus des 20. Jahrhunderts“ möglich sei (Senghor 1967: 41).

Für diesen „Humanismus des 20. Jahrhunderts“ ist für Senghor eine Öffnung („ouverture“) gegenüber dem Anderen Voraussetzung, die mit einer „Verwurzelung“ („enracinement“) im Eigenen einhergeht:

> [La] Négritude n'est pas une fermeture, un ghetto. C'est tout le contraire, car c'est une ouverture *aux* et *sur* les Autres. Mais c'est, d'abord, enracinement dans les vertus des peuples noirs, croissance et floraison, avant d'être ouverture aux pollens fécondants des autres peuples et civilisations. Pour pouvoir *devenir* en s'enrichissant aux

> richesses des Autres, il nous faut auparavant être nous-mêmes, et fortement. (Senghor 1977: 469)

Die Begriffe „enracinement“ und „ouverture“ erlangen im musikalischen Bereich vor allem in der Debatte um eine neue moderne senegalesische Musik in den 1970er-Jahren Bedeutung (vgl. Kap. 3).

Senghor fordert, sich des „Eigenen“ – Afrikanischen – bewusst zu werden und seinen Wert zu erkennen und zu benennen, sich aber auch dem „Anderen“ (Französischen) nicht zu verschließen, sondern es aktiv aufzunehmen und für sich selbst zu nützen. Obwohl Senghor eine „Verwurzelung“ im Eigenen will und das Andere für dieses Eigene nutzen will, besteht wenig Zweifel, dass Senghor die französische Kultur und Sprache als besser, als höherwertiger als die afrikanische Kultur sieht. Dies zeigt sich zum Beispiel an seinen Ausführungen zur Struktur des Französischen im Vergleich zu afrikanischen Sprachen (vgl. Senghor 1964: 358ff., Senghor 1977: 80ff.) oder in seiner Aussage: „La raison européenne est analytique, discursive par utilisation ; la raison négro-africaine, intuitive par participation“ (Senghor 1971: 289).

Als zentral in der Philosophie der *Négritude* und dadurch in Senghors Politik wird Kultur – in der Bedeutung von künstlerischem Ausdruck – gesehen, die „afrikanische“ auf der einen Seite, die „französische“ auf der anderen. Für Senghor ist politischer und wirtschaftlicher Fortschritt eines Landes ohne kulturelle Entwicklungen im Sinne einer „métissage culturel“ der beiden Seiten nicht möglich: „[L]'indépendance de l'esprit, l'indépendance culturelle, est le préalable nécessaire aux autres indépendances : politique, économique et sociale“ (Senghor 1971: 285). Basis bzw. Austragungsmedium der „métissage culturel“ und Mittel für den Weg der „indépendance culturelle“ ist die französische Sprache (vgl. Harney 2004, Djoufack 2003).

Senghor forciert von Beginn an in seiner Funktion als Präsident eine aktive Kulturpolitik, die im Sinne der *Négritude*, als „enracinement“, die „afrikanische“ Kunst fördert. Da er selbst Schriftsteller ist, wird er zu einer Symbolfigur der Kultur in Senegal (vgl. Harney 2004: 46). Die „afrikanische“ Kultur muss sich ihrer eigenen Werte bedienen, muss ihre eigene Kunst auf die Bühne der Welt bringen und so zur „universellen Zivilisation“ beitragen, oder wie Senghor es in seiner Eröffnungsrede des *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* (1966) ausdrückt:

> Être nous-mêmes, en cultivant nos valeurs propres, telles que nous les avons retrouvées aux sources de l'Art nègre : celles-là qui, par-delà l'unité profonde du genre humain, parce que nées de données biologiques, géographiques, historiques, sont la marque de notre originalité dans la pensée, dans le sentiment, dans l'action. Être nous-mêmes, non pas sans emprunts, mais pas par procuration, je dis : par notre effort personnel – collectif en même temps – et pour nous-mêmes. (Senghor 1977: 62)

1960 wird als erster Schritt das senegalesische Nationalballett gegründet, Gründer ist Maurice Sonar Senghor, Neffe des Präsidenten (Green 1998: 548). Bereits sechs Jahre nach der Unabhängigkeit findet das *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* statt, das in Dakar über die Bühne geht und mit dem sowohl die neue Nation Senegal als auch die *Négritude* und die gesamte Kultur der „schwarzen Welt" gefeiert werden.

Premier Festival Mondial des Arts Nègres

Das *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* findet von 1. bis 24. April 1966 in Dakar statt, die offizielle Organisation zählt mehr als 15.000 BesucherInnen. Neben vielen Stadtverschönerungsarbeiten[20] und neuen Hotels entstehen für diesen Anlass auch ein neues Museum und das Nationaltheater *Théâtre National Daniel Sorano* in der Innenstadt, das im Jahr 1965 gebaut wird. Insgesamt 33 Länder, davon 30 afrikanische, nehmen an der Veranstaltung mit künstlerischen Beiträgen teil, die aus den Bereichen Bildende Kunst, Theater, Tanz, Musik und Literatur stammen (vgl. Anonym 1967). Auch ein „Colloque sur l'Art nègre dans la vie du peuple" wird abgehalten (Senghor 1977: 63).

Es ist ein immenses Event, das von Präsident Senghor relativ kurz nach der Unabhängigkeit ins Leben gerufen wird. Dakar wird für kurze Zeit zur Bühne für Kunst, Kultur und Musik aus der gesamten „afrikanischen Welt" (Afrika und Diaspora). Der Initiator Senghor will mit diesem Festival zweierlei erreichen: einerseits der westlichen Welt die Einheit, das Potenzial

[20] Die ganze Stadt wurde „gesäubert": „Senegalese troops cleared the streets of beggars, lepers, and ‚undesirables', cordoned off poverty-stricken areas, and closed down the university to avoid disruptions by student agitators" (Harney 2004: 76).

und den Reichtum der „schwarzen" Welt und die „pan-African renaissance" präsentieren (Harney 2004: 70), andererseits den Menschen dieser „schwarzen" Welt die eigenen Werte näher bringen bzw. ein neues Selbstbewusstsein für die eigene Kultur schaffen, ganz im Sinne der *Négritude*. Nach der offiziellen Dokumentation des Festivals zu schließen, wird dies erreicht:

> Le Festival Mondial des Arts Nègres, dans la forme d'une affirmation solennelle de ses valeurs, a permis de détruire les préjugés à l'extérieur et les complexes à l'intérieur, en prouvant que le monde noir n'est pas seulement „consommateur de civilisations" mais, bel et bien „producteur ". (Anonym 1967: 12)

Jeden Abend während der Festivalzeit treten im *Théâtre National Daniel Sorano* Musikgruppen, SolistInnen, Tanzgruppen, Nationalballetts, Nationalensembles und Theatergruppen aus den teilnehmenden Ländern auf. Die Vielfalt im musikalischen Bereich reicht von großen internationalen Stars wie Duke Ellington, Josephine Baker und Miriam Makeba bis zu den jeweiligen Nationalballetts, die nach den Fotografien in der offiziellen Dokumentation zu schließen hauptsächlich ihre Traditionen präsentieren. Die TänzerInnen und Musiker der nationalen Gruppen sind durchgehend in jeweils repräsentativen afrikanischen Gewändern und mit traditionellen Instrumenten zu sehen (vgl. Bilder in der offiziellen Dokumentation, Anonym 1967).

Einige der Veranstaltungen, die im Nationaltheater stattfinden, werden in einem Stadion für ein größeres, weniger elitäres Publikum wiederholt, so zum Beispiel das Konzert von Duke Ellington. Nichtsdestotrotz bleibt das Festival „by all accounts, an elitist event" (Harney 2004: 76). Nur wenige Menschen außerhalb der Gruppe der gebildeten, an Frankreich gebundenen Intellektuellen und PolitikerInnen können an den Veranstaltungen wirklich teilnehmen. Die Gospelsängerin Marion Williams tritt zum Beispiel vor hauptsächlich europäischem Publikum nur in der Kathedrale auf, wo der Großteil der SenegalesInnen aufgrund ihres muslimischen Glaubens nicht zu finden ist. Ebenso zeigt sich ein elitärer Zugang im Programm von zwei Solokünstlerinnen, die Arien von Verdi und Präludien von Bach zum Besten geben (Fuller 1975: 81). Die trotz Unabhängigkeit andauernde Verbindung Afrikas zu Europa wird hier, möglicherweise unbeabsichtigt, auch kulturell gefestigt.

Nichtsdestotrotz begeistert das Festival TeilnehmerInnen, OrganisatorInnen und die Bevölkerung Dakars gleichermaßen. „The Festival itself was fantastic. It was a spectacle so grand and glorious that it more than realized the dream of its originators […]" (Fuller 1975: 81). Boubacar Guiro, der bei einigen musikalischen Veranstaltungen selbst mitgewirkt hat, spricht von einem „évènement extraordinaire", das allen Menschen, die es miterlebt haben, in bester Erinnerung geblieben sei (Interview Guiro). Das finanzielle Defizit, das das Festival hinterlässt, wird von der senegalesischen Regierung übernommen, wie ein Organisator erklärt:

> Il n'y a pas de déficit en matière culturelle. Les résultats de ce premier Festival ont plus de valeur que tous les milliards du monde. Pour cette raison, le Sénégal est prêt à entériner le résultat financier de ce Festival. (Anonym 1967: 153)

Der Wert des *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* für die junge Nation Senegal sollte nicht unterschätzt werden. Es dient für Präsident Senghor dazu, sein Land als Vorreiter im kulturellen pan-afrikanischen Weg zu etablieren und den senegalesischen Staat als moderne, stabile und kultivierte Gesellschaft zu präsentieren (Harney 2004: 70, 73).

Ausgeblendet bleibt beim *Premier Festival Mondial des Arts Nègre* die Dakarer Musikszene der *musique moderne*, die sich in den 1960er-Jahren noch hauptsächlich an kubanischer Musik orientiert. Musikalisch existieren gleichsam zwei Parallelwelten: auf der einen Seite die vom Staat propagierte „afrikanische" bzw. traditionelle Musik, die ihre Bühne im Nationaltheater hat, auf der anderen Seite die Tanzmusik, die in Nachtclubs, auf Bällen und auf Konzerten zu hören ist.

Musik der Nachtclubs

Die Dakarer Musikszene der *musique moderne* in den 1960er-Jahren bleibt von der „Rückbesinnung auf afrikanische Werte", die von der neuen Staatsmacht propagiert wird, weitgehend unberührt. Das Bewusstsein, schwarz und stolz darauf zu sein, dringt noch nicht zur Mehrheit der Bevölkerung vor.

> In der Zeit um 1960, als Senegal in die Unabhängigkeit entlassen wurde, war das Selbstbewußtsein, das auf der eigenen afrikanischen Identität beruhte, im urbanen Milieu bestenfalls das Privileg einer politisch (und europäisch!) gebildeten Minderheit, einer Elite. Die Mehrheit der städtischen Bevölkerung orientierte sich in Sachen Mode und Kultur an Frankreich, an Europa, an der nordamerikanischen und an der lateinamerikanischen Kultur. (Panzacchi 1996: 53)

Senegalesische Bands spielen weiterhin kubanische und lateinamerikanische Musik, teilweise Jazz, teilweise französische Musik. Im Radio ist auch Rockmusik, vor allem Johnny Halliday, zu hören (Bender 2000: 52), und auch Soul wird in Senegal bekannt (Roberts 1972: 250). Auch wenn Benga meint, dass in dieser Zeit „no dominant music form" existiert (Benga 2002: 75), ist aus anderen Quellen ersichtlich, dass lateinamerikanische Tanzmusik und vor allem kubanische Tänze am beliebtesten sind (vgl. Panzacchi 1996: 41f, Bender 2000: 52, Harrev 1992: 215, Shain 2002: 89).

Die bekannteste Form des kubanischen Son (bzw. Rumba) in Senegal ist in den 1950er und 1960er-Jahren Charanga und dessen spätere Variante Pachanga (Shain 2002: 91). Die Besetzung der Bands beschreibt Shain wie folgt: „Classic Cuban charanga ensembles feature wooden flutes backed by legato strings and a full rhythm section of *timbales*, congas, *guiro*, bass, and piano" (Shain 2002: 90). Um 1963 kommt als neuer Tanz Salsa in Mode (Panzacchi 1996: 52), der stilistisch an den kubanischen Son anschließt. Der Unterschied ist gering, die Instrumentierung ähnlich. Manuel rechtfertigt den neuen Namen und die Klassifizierung als neuen Stil wie folgt: „In defense of the term, however, one could point to various innovations that distinguished the new subgenre, such as the greater use of trombones, the use of *timbales*, and the occasional Puerto Rican elements (like singing „le-lo-lai")" (Manuel 1995: 74). In Senegal ist Salsa in den folgenden Jahren alles andere als ein „subgenre", sondern wird zum bestimmenden Musikstil bis zum Ende der 1970er-Jahre.

Son und Salsa sind in Dakar abgesehen von Radio und Schallplatten hauptsächlich in Nachtclubs zu hören, in denen lokale Gruppen live auftreten: „Toute la musique était essentiellement détenue par des orchestres" (Interview Sow). Im Radio spielen lokale Bands oft live, da von ihnen Platten nicht erhältlich sind (Interview Sow).

Bereits vor 1960 gibt es in Dakar einige Nachtclubs, so zum Beispiel die *Changhaï Bar*, das *Moulin Rouge* (Panzacchi 1996: 45), *Cocotier du Sud* und *Tam-Tam* (Shain 2002: 93). 1963 existiert auch ein Nachtclub namens *Palladium*, der sich etwas außerhalb der Innenstadt befindet (Interview Gomis).[21] Speziell zu erwähnen ist der *Club Miami*, der von Ibra Kasset um 1958 gegründet wird. Dort spielt die *Star Band de Dakar*, die zu den Unabhängigkeitsfeierlichkeiten am 3. August 1960 gegründet wird. Wie die meisten anderen Gruppen verschreibt sich die *Star Band de Dakar*, bei der der erwähnte Dexter Johnson spielt, der Musik der Zeit: kubanischer und anderer lateinamerikanischer Tanzmusik, die mehr oder weniger originalgetreu nachgespielt bzw. kopiert wird. Gesungen wird in den Originalsprachen der Lieder, meist Spanisch.

In der Dakarer Nachtclubszene ist es in den 1960er-Jahren Usus, in Anzug und Abendkleid zu erscheinen. Die senegalesischen *Boubous*[22] werden nicht als angemessen für einen Tanzabend angesehen. Ouza Diallo nennt diese Zeit „la belle époque des Sénégalais toubabs" (Interview Diallo), der „weißen SenegalesInnen".[23] SenegalesInnen orientieren sich an europäischen Regeln für das Verhalten in Nachtclubs. Batch Diallo beschreibt, dass die europäische „Galanterie" (wie z.B. das Auffordern einer Frau zum Tanz durch den Mann) an der Tagesordnung ist, und korrektes Tanzen gefordert wird. Von den BesucherInnen wird adäquates Rollenverhalten erwartet (Interview Diallo). Auch ein gewisses Alter ist erforderlich: „[À] l'époque c'était même pas tolérable quand un jeune entrait dans une boîte de nuit" (Interview Faye). Eintritt in Nachtclubs wird erst ab einem Alter von Mitte/Ende Zwanzig gewährt.

All diese Regeln machen die Tanzclubszene in Dakar in den 1960er-Jahren bis in die 1970er zu einem elitären Kreis, der zwar nicht mehr durch Hautfarbe, aber weiterhin durch finanzielle Möglichkeiten abgegrenzt ist. Das Selbstverständnis der NachtclubbesucherInnen scheint gewissermaßen

---

[21] Der Club *Palladium* ist möglicherweise nach einem berühmten „Latin ballroom" in New York benannt, den Manuel erwähnt: „The big Latin ballrooms […] were no longer profitable, and the closing of the Palladium in 1966 marked the definitive end of an era" (Manuel 1995: 72).

[22] Gängige Bezeichnung für senegalesische Kleidung, entspricht bei Männern einem Kaftan.

[23] „Toubab" kommt aus dem Arabischen und ist in Wolof die Bezeichnung für „WeißeR".

ein „europäisches“ zu sein, an „westlichen“ Werten ausgerichtet. Von Senghors Versuch, „afrikanische“ Werte zu etablieren, ist hier noch wenig zu spüren, auch wenn anzunehmen ist, dass die BesucherInnen der Tanzabende ebenso an Konzerten im Theater Sorano bzw. am *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* teilnehmen. Es kommt aber zu Änderungen in der Liedsprache, ab ca. Mitte der 1960er-Jahre werden afrikanische Texte verfasst und gesungen, hauptsächlich in Wolof.

Wolof als Liedsprache und traditionelles Repertoire

Baïla Diagne setzt die Zeit, in der sich Wolof als Liedsprache etabliert, zwischen 1965 und 1972/73 an (Interview Diagne).[24] Einer der ersten Wolof-Sänger ist Moor Cissé, auch Biram Yacin Boubou genannt, der bei der *Star Band de Dakar* singt. Laba Sosseh, ebenfalls bei der *Star Band*, nimmt nach eigenen Angaben als erster eine Platte auf, auf der er Wolof zu Salsa-Stücken singt (Panzacchi 1996: 51). In St. Louis spielen um 1967 die Gruppen *Star Jazz de St. Louis* und *Sabor Band*, die ebenfalls in Wolof singen (Interview Diagne).

Wie bereits erwähnt, ist Wolof vor allem im urbanen Raum, speziell in Dakar, als Verkehrssprache etabliert und gilt als lingua franca, von Seiten des Staates hat Französisch die privilegierte Position inne. 1971 werden Wolof und einige andere afrikanische Sprachen zu „Nationalsprachen“. Da jedoch eine Definition dafür fehlt, was eine „Nationalsprache“ ist, bleibt es weitgehend bei einem formellen Akt. Hesseling formuliert etwas polemisch: „[…] une langue nationale apparaît comme une langue vernaculaire qui a été soumise par les autorités sénégalaises à une réglementation relative à l'orthographe, l'emploi, etc., contrairement aux langues non reconnues qui n'ont même pas eu cet honneur“ (Hesseling 1985: 353). Für die Bevölkerung hat sich also nicht viel geändert, außer der offiziellen Bevorzugung von einigen Sprachen, und der Möglichkeit für die SprecherInnen, „darauf stolz zu sein“.

Dass gerade Wolof aus den in Senegal gesprochenen Sprachen zur Sprache der *musique moderne* wird, liegt an seiner weiten Verbreitung vor allem in der

[24] Diese Zeitangaben können nur als Richtwert gesehen werden, nicht als „Epocheneinteilung“.

Hauptstadt Dakar. Texte in Wolof können die meisten BewohnerInnen in Dakar verstehen, es scheint eine willkommene Abwechslung im sonst Französisch dominierten öffentlichen Raum zu sein. Dass sich die moderne Musikszene Senegals in Dakar befindet, ist ebenfalls ein Grund: „Die Gruppen, gleichgültig ob einheimisch oder zugewandert, mußten in den späten '60er und '70er Jahren vor allem dem Dakarer Publikum gefallen – und von ihm verstanden werden" (Panzacchi 1996: 54).

Obwohl in Bezug auf Anerkennung afrikanischer Sprachen auf offizieller Ebene wenig passiert, wird Wolof im Laufe der 1960er-Jahre „salonfähig" und somit zu einer möglichen Sprache für Liedtexte (Panzacchi 1996: 54). Die Aufwertung der afrikanischen Sprachen im Bereich der Musik kann im Kontext der *Négritude* gesehen werden. Wenn auch generell die französische Sprache als Medium zur „métissage culturel" gesehen wird, ist ein Heranziehen der eigenen Sprache als „enracinement" zu verstehen, als ein Hervorheben des „Eigenen". Senghor scheint die Verwendung von Wolof gutzuheißen und zu unterstützen, zum Beispiel durch einen von ihm ausgesetzten Preis beim *Premier Festival des Arts Nègres*, der für Liedtexte in Wolof vergeben wird (Panzacchi 1996: 54).

Wolof etabliert sich als Liedsprache vor allem in Orchestern, die kubanische Musik in Nachtclubs spielen. Für diese Zeit sind dazu zwei Musikgruppen zu nennen, die ebenfalls afrikanische Sprachen heranziehen. Sie kombinieren auch als meines Wissens erste Gruppen in Senegal afrikanische Instrumente mit westlichen: *Waatoo Sita* und *UCAS-Band de Sédhiou*.[25] Sowohl *Waato Sita* als auch die *UCAS-Band* formieren sich gegen Ende der 1960er-Jahre, erstere in Dakar, zweitere in der Casamance. Die Casamance ist der südlichste Teil Senegals, der durch den Staat *The Gambia* vom Norden Senegals teilweise abgetrennt und damit regional relativ isoliert ist. Diese Isolation wird sowohl durch Klima und Vegetation als auch durch ethnische bzw. religiöse Unterschiede – die Casamance ist hauptsächlich bewohnt von

[25] Graham schreibt über die Gruppe *Senghor, Sonar, et Les Siccos*, 1947 gegründet, sie sei „one of the earliest Senegalese dance bands to combine traditional idioms with modern instruments" (Graham 1992: 52), es scheint, dass diese Musikgruppe hauptsächlich Interpretationen von Stücken aus der Wolof-Kultur spielte (vgl. Panzacchi 1996: 225), nicht aber auf modernen Instrumenten. Auch Benga ist der Meinung, dass bis ca. 1960 keine der senegalesischen Musikgruppen „rooted in indigenous music culture" war (Benga 2002: 78).

Diola und Mande, die mehrheitlich ChristInnen sind – noch verstärkt.[26] Auch kulturell und musikalisch hebt sich die Casamance vom restlichen Senegal ab (vgl. Charry 2001).

Die erste Musikgruppe, die musikalisches Repertoire der Casamance auf modernen Instrumenten spielt, ist die *UCAS-Band*. *UCAS* steht für *Union Culturelle et Artistique de Sédhiou*; Sédhiou ist eine Kleinstadt in der Casamance. Bereits 1968 spielt die *UCAS-Band* Stücke, die auf der in der Casamance anzutreffenden Musik basieren und vor allem in Mandinka (frz. *manding*) gesungen werden, und tritt in für die Region eigenen Gewändern auf. Sie gewinnt aufgrund dieses Bonus einen Musikwettbewerb, an dem auch die Gruppe *Waatoo Sita* teilnimmt, aber nur den zweiten Platz erreicht. Dies löst bei *Waatoo Sita* einen Umdenkprozess aus. In Folge orientiert sich die Gruppe auch an traditionellem Repertoire und sieht sich als „groupe de recherches musicales" (Huchard 2000: 9).

Waatoo Sita ist Mandinka und heißt „il est temps". Gegründet wird die Gruppe von Ousmane Sow Huchard (genannt Soleya Mama) und André Lô (Benga 2002: 79), das Gründungsjahr wird meist mit 1970 angegeben, die Gruppe existiert aber nach Huchard bereits 1968, als sie bei dem Wettbewerb spielt (Interview Huchard).[27] Die Musik von *Waatoo Sita* beschreibt Michaël Soumah wie folgt: „[Le] son était très acoustique: pas de cuivres; pas de synthés. Rien que des voix, des percussions et de la guitare sèche. La base musicale c'était le traditionnel, la kora" (Soumah, zit. n. Panzacchi 1996: 234). Neben der Kora werden ein Balafon, einige Trommeln (z.B. auch Sabar), eine Rhythmusgitarre, eine Sologitarre und ein Bass verwendet (Huchard 2000: 9).

[26] Diese Differenzen sind mit Grund für die Unabhängigkeitsforderungen der Region Casamance ab Anfang der 1980er-Jahre gegenüber dem als hegemonial wahrgenommenen Staat Senegal, die einen jahrelangen Bürgerkrieg zur Folge haben.

[27] An anderer Stelle gibt jedoch Ousmane Sow Huchard das Gründungsjahr ebenfalls mit 1970 an (Huchard 2000: 11).

Spectacles

Le Waatoo Sita nouvelle manière à la cité universitaire

Le Waato Sita, ancienne formule (avec Soleya Mama). Une formation résolument engagée dans la tradition africaine.

Un poisson d'avril, le 2 avril ? Les étudiants croyaient

Die Musikgruppe *Waatoo Sita* (*Le Soleil* 6.4.1976, S. 2)

Sowohl *Waatoo Sita* als auch die *UCAS-Band de Sédhiou* bestehen bis in die späten 1970er-Jahre und sind kontinuierlich präsent, erlangen aber nie wirklich breite Popularität. Da beide wenig kubanische Musik bzw. generell Tanzmusik spielen, ist anzunehmen, dass sie selten in Nachtclubs auftreten, sondern hauptsächlich in Konzerten an die Öffentlichkeit treten. Sie müssen so auch ein anderes Publikum bedienen, das sich zwar möglicherweise mit dem Nachtclubpublikum überschneidet, diese Musik aber nicht mit dem Nachtclubleben verbindet. Weder die *UCAS-Band de Sédhiou* noch *Waatoo Sita* werden in den gängigen Werken zu moderner afrikanischer Musik erwähnt. Zwei Begründungen liegen nahe: einerseits ihr relativ niedriger Bekanntheitsgrad außerhalb von Senegal, andererseits eine mögliche Einordnung unter die Kategorie *musique traditionnelle* und ein Ignorieren der Wirkung ihrer Musik auf spätere Gruppen, die vor allem von der Verknüpfung von traditionellen mit modernen Instrumenten und der Aufnahme des traditionellen Repertoires ausgeht.

Rock, Pop, Soul – Musik der Jugend

Abseits von den etablierten Bands wie der *Star Band de Dakar* oder auch *Waatoo Sita* formieren in einigen Vierteln Dakars Jugendliche immer wieder Musikgruppen, meist im Rahmen von „associations des jeunes", wie zum Beispiel der *Kings Club* im Viertel Médina. Gegründet 1967 besteht diese Jugendgruppe im Jahr 1971 aus fünf Jugendlichen im Alter von 19 und 20 Jahren, die auch eine Musikgruppe bilden. An den Künstlernamen ist ersichtlich, dass der Geschmack der Jugendlichen nicht unbedingt in Richtung kubanische Musik geht. Sie nennen sich Ringo, Claude, John, Bob und Otis (Billen u.a. o.J.: 25). Eine weitere „association des jeunes" nennt sich *Rolling Stones* (Billen u.a. o.J: 36., vgl. Chaupin 1970: 46). 1967 findet ein Rockfestival statt, bei dem Dakarer Jugendbands gegeneinander antreten. Es gewinnt die Band *Merry Makers*, unter der Leitung von *Waatoo Sita*-Gründer André Lô (Benga 2002: 79). Als Beispiel für eine Jugendband kann auch *Xalam I*[28] gelten, wie Cheikh Tidiane Tall erzählt:

> J'ai commencé à faire de la musique en 1965. Il y a environ 25 ans déjà. À l'époque, j'étais élève et j'avais tout juste 18 ans. Je me rappelle bien, en ces temps-là, nous avions formé, quelques copains et moi un orchestre au sein de notre lycée. Nous fabriquions nous-mêmes nos instruments. Sakhir Thiam, l'actuel ministre de l'enseignement supérieur qui était surveillant dans le lycée nous aidera ensuite à monter un petit orchestre pendant les vacances de 1965. Et puisqu'il jouait bien de la guitare, Sakhir est devenu notre soliste. Moi je jouais des percussions. C'est ainsi qu'est né le Xalam 1. (Tall, zit. n. Faye 20.2.1990: o.S.)

Xalam I wird in Folge in Dakar sehr bekannt und nimmt 1968 einige Lieder für das Radio auf (vgl. Tonband 10NS170 im Archiv RTS). Neben kubanischen Stücken finden sich hier auch eine Cover-Version von „Hey Joe" (amerikanischer Folksong, auch gespielt von Jimi Hendrix und durch ihn in Senegal bekannt geworden) in französischer Sprache und einige englischsprachige Titel. Es zeigt sich, dass Ende der 1960er speziell die junge Bevölkerung nicht nur von kubanischer Musik begeistert ist, sondern viel Rock, Pop, Rhythm and Blues und Soul rezipiert wird. Dies berichtet auch

[28] Die Gruppe heißt eigentlich *Xalam* (nach dem gleichnamigen Instrument), wird mittlerweile aber im Nachhinein als *Xalam I* bezeichnet, um sie von der einige Jahre später gegründeten Band *Xalam II* zu unterscheiden (vgl. Kap. 3).

Souleymane Faye, der mit seiner ersten Gruppe in seinem Viertel die *Rolling Stones* und die *Beatles* imitiert hat (Interview Faye).

Da der Zugang zu Nachtclubs den Jugendlichen aufgrund ihres Alters verwehrt bleibt, werden in den Vierteln auch immer wieder Tanzabende organisiert. In Vorbereitung auf diese Tanzabende berichtet Batch Diallo von „Übungsstunden" unter Freunden im kleinen Kreis, bei denen die richtigen Tanzschritte gelernt werden (Interview Diallo): „Nous, avant de danser, on se mettait dans une chambre. Un mois ou deux mois, quand on organisait une soirée, […], on achète des disques, et on s'entraînait quelque part. On s'entraînait sur les pas de danse. Pachanga, Cha-cha-cha, Bolero, Blues, tout ça" (Interview Diallo). Platten und Plattenspieler werden in Gemeinschaftsaktionen gekauft, für eine Gruppe von Nachbarn oder ein Viertel, das Geld reicht nicht für ein Gerät pro Haushalt: „On cotissait, créait une association, on cotissait chaque semaine, chacun donne quelque chose. Chaque semaine. […] Et jusqu'à qu'on a de l'argent pour acheter" (Interview Faye). Konzerte, die für viele erschwinglich sind, werden immer wieder in Kulturzentren organisiert (Interview Faye). Eine nicht unwichtige Rolle spielt auch das „Maison des Jeunes", ein Jugendzentrum mit Freizeitangeboten von Sport über Theater, Kunst, bis zu Musik. Nach Batch Diallo sind aus dem „Maison de Jeunes" viele Künstler hervorgegangen (Interview Diallo).

Ende der 1960er-Jahre sind in Dakar diverse moderne Musikgenres zu hören, mit einer Dominanz von kubanisch geprägter Tanzmusik vor allem in den Nachtclubs, die seit einigen Jahren auch in der Sprache Wolof gesungen wird. Senghors *Négritude* und das *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* tragen zu einer Aufwertung der „eigenen", afrikanischen Kunst bei, eine Diskussion, die auf elitärer Ebene stattfindet und die breite Bevölkerung (noch) nicht erreicht. Die Nachtclubs sind auch nur einem kleinen Teil der städtischen Bevölkerung zugänglich, vor allem nicht der Jugend. Diese orientiert sich einerseits an dieser Tanzmusik, andererseits aber auch an den nordamerikanischen Musikstilen Rock, Pop, Soul und Rhythm and Blues. Für eine Erneuerung der Musik sorgen die Gruppen *UCAS-Band* und *Waatoo Sita*, die als erste afrikanische Instrumente verwenden und sich auch nicht dem Wolof-Dogma in ihren Texten unterwerfen. In der modernen Tanzmusik beginnen ähnliche Tendenzen erst im Laufe der 1970er-Jahre.

Covers, Salsa und „recherches musicales“ – Musik in den 1970er-Jahren

Obwohl Wolof Anfang der 1970er-Jahre als Liedsprache etabliert ist und auch andere afrikanische Sprachen immer wieder herangezogen werden, wird der Großteil der Musik der Orchester in dieser Zeit noch weitgehend über das Nachspielen von bekannten Songs der kubanischen Musik oder Rock, Pop und Ähnlichem bestritten, was auch an der Besetzung zu sehen ist. Neben Gesang, Gitarren (Solo und Begleitung) und Bass sind als Rhythmusinstrumente in den Bands, die kubanische Musik spielen, Tumbas und Timbales in Verwendung (z.B. *Star Band de Dakar*), in Gruppen, die sich eher an Rock- und Popmusik orientieren, kommt ein Schlagzeug zum Einsatz (z.B. *Xalam I*, vgl. Panzacchi 1996: 234). *Xalam II* haben nach Panzacchi bereits bei ihrer Gründung 1969 auch ein Keyboard (Panzacchi 1996: 236). Auffallend ist, dass alle Gruppen mehrere Sänger[29] haben, die sich im Sologesang abwechseln. Meist singen diese jeweils einen bestimmten Stil, zum Beispiel entweder nur *Folklore Sénégalais*, oder nur Salsa, oder nur Rhythm and Blues (vgl. Interview Guèye). Einen wichtigen Part haben die Bläser inne, meist Saxophone (Tenor und Alt), manchmal Trompete, Flöte und Posaune.[30]

Senegalesische Kopien und unerwünschte Folklore

Das Nachspielen von vorhandenen Musikstücken bedeutet jedoch selten oder nie ein exaktes Kopieren des Originals:

> […] the story of modern African music has little to do with note-by-note imitation of outside forms. Music was never copied as an end in itself. Instead it served as a catalyst for the creation of the new forms, […], that drew their strength from local as well as foreign music. (Stapleton/May 1987: 7).

[29] Frauen singen zu dieser Zeit noch wenig in der modernen Musik. Meines Wissens beginnt die erste Frau als Solo-Sängerin in der modernen Musik in den 1980er-Jahren, mit Ausnahme der Gruppen von Ouza Diallo.

[30] In den 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre stammen die Bläser meist aus anderen afrikanischen Ländern, nicht aus Senegal (Interview Diagne).

Die Musiker der *musique moderne* bis in die 1980er-Jahre können selten Noten lesen und haben auch nur in Ausnahmefällen Musikunterricht auf westlichen Instrumenten genossen. Sie sind hauptsächlich Autodidakten bzw. lernen durch Freunde und Verwandte, auf westlichen Instrumenten zu spielen. Die „Kopien" der Songs sind eigene Versionen, die vom Original nach Gehör gelernt werden, wie Baïla Diagne anhand der Arbeitsweise der Gruppe *Kadd Orchestra*, die von Baïla Diagne und seinen Brüdern Cheikh, Baye und Bassirou Anfang der 1970er-Jahre gegründet wird, erklärt:

> On travaillait mieux à l'oreille. C'est-à-dire, à force d'écouter, on acquiert une certaine connaissance de la matière, et on la reproduit. […] avec son instrument, une guitare, en apprenant jouer à la guitare, sur un son donné, ou une musique donnée, on fini par jouer cette musique. Et on la joue très, très bien, mais c'est jamais comme l'autre. C'est jamais comme l'autre. (Interview Diagne)

Songs, die in eigenem Stil „kopiert" werden, sind zum Beispiel, neben vielen anderen, „Hey Joe" von *Xalam I* (vgl. Kap. 2), oder auch der Beatles-Song „Hey Jude" der gambischen Gruppe *Super Eagles*, erschienen auf ihrem Debütalbum „Super Eagles: Viva" im Jahr 1972, das Graham als „an exciting mix of cha cha chas, highlifes, pachangas, boleros, funk, soul, rumba and even a cover version of ‚Hey Jude'" beschreibt (Graham 1992: 58). Die elf Songs auf der Platte, die bis auf vier alle in Wolof gesungen sind,[31] werden im Rahmen einer Tournee in England aufgenommen (Schallplatte WAPS 29).[32] Die *Super Eagles* bestehen seit 1967 und touren bereits 1968 durch Ghana (Graham 1992: 58). Trotz ihres gambiaschen Ursprungs ist ihr Bekanntheitsgrad auch in Dakar relativ hoch, sie werden Ende der 1960er-Jahre zur „top pop group" in Senegal gewählt (Schallplatte WAPS 29), und im Laufe der 1970er-Jahre spielen sie mehrmals größere Konzerte in Dakar (vgl. Anzeigen und Berichte in *Le Soleil*).

---

[31] Zu den Liedern auf Wolof werden Erklärungen zum Inhalt am Cover angeführt, für die englischen nicht: „The remaining songs are sung in English and notes are unnecessary" (WAPS 29). Dies deutet darauf hin, dass diese Platte für internationales Publikum gedacht ist und nicht (nur) für senegalesisches bzw. gambiasches.

[32] Graham gibt für diese Veröffentlichung die Nummer 250 069 an (1992: 58), auf dem mir vorliegenden Exemplar ist WAPS 29 angegeben.

Die *Super Eagles* werden aufgrund von Instrumentarium und Repertoire im Gegensatz zu *Waatoo Sita* und der *UCAS-Band* eindeutig der *musique moderne* zugeordnet und scheinen eine der ersten Gruppen zu sein, die in ihre Coverversionen traditionelles Instrumentarium aufnehmen. Nach Huchard spielen die *Super Eagles* bereits mit einer *Mbëng-mbëng*, der Trommel der Wolof aus dem Sabar-Ensemble, die im Mbalax eine wichtige Rolle spielen wird (Interview Huchard). Vom Musikstil Mbalax, der von den Musikgruppen ab Ende der 1970er-Jahre entwickelt wird, ist die Musik aber noch weit entfernt. Roberts schreibt über die Gruppe: „A Gambian band, the Super Eagles, plays versions of James Brown and Aretha Franklin hits in a manner audiences often prefer to the originals, which indicates re-Africanization rather than incompetence in the variations" (Roberts 1972: 250).

Dass das Nachspielen nie exakte Kopien der Originale zum Ziel hat, wie an den *Super Eagles*, *Xalam I* oder dem *Kadd Orchestra* zu sehen, untermauert und bestätigt, dass im Sinne Benders diese Musik „senegalesische" Musik ist und als solche bezeichnet werden soll. Bender kritisiert einen überbewerteten Begriff der „Authentizität", der Musik erst als „senegalesisch" oder „afrikanisch" bezeichnet, wenn als ebensolche wahrgenommene, „traditionelle" Elemente vorkommen (Bender 2004: 103f.).[33] Die moderne Musik in Dakar der 1960er- und 1970er-Jahre kann bzw. muss aus heutiger Sicht als „senegalesisch" bezeichnet werden, auch wenn es sich oft um Coverversionen handelt. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass ab ca. Anfang der 1970er-Jahre in Dakar von vielen eine „Senegalisierung" der *musique moderne* gefordert wird. Die Musik der Dakarer Gruppen wird als nicht „senegalesisch" genug wahrgenommen, sondern eben als Kopie von „externer" Musik. Dies

[33] „Only a few years ago I analyzed the process that was happening all over Africa with African music as a process of Africanization, or in special cases Senegalization, Zambiasization etc. Today I think this approach should be dropped since it insinuates that the earlier styles were not ‚African' or ‚Senegalese' or ‚Zambian'. Why should it be disputed that whatever the orchestras played in their respective countries was their own music? Why question their ‚authenticity' (a much overstressed term)? Why use this authenticity against peoples' music? The processes that took place are multilayered and differentiated. They are processes that differ distinctly from country to country or from region to region, or even from style to style. It is time to rethink the approaches, to redefine the terminology. Too much has gone unquestioned" (Bender 2004: 103f.).

zeigt sich zum Beispiel an folgendem Kommentar eines Jugendlichen, der 1970 in der Zeitschrift *Sénégal Aujourd'hui* erscheint:

> Le problème est que chez nous, nos orchestres locaux ont tendance à reprendre purement et simplement des morceaux étrangers joué par des musiciens étrangers. Evidemment quelques uns, depuis un certain temps essaient de jouer des airs du pays mais toujours en copiant la musique étrangère, quant au rythme. Par contre, personne d'entre nous n'est sans savoir le succès que connaissent les orchestres locaux amis limitrophes dont l'orchestre national ne joue presque que de la musique traditionnelle. Cela, je crois est positif surtout dans la mesure où l'on se sent responsable. Ainsi donc, je pense que le meilleur moyen de nous faire aimer notre musique c'est d'inciter nos orchestres tres locaux à faire des recherches et jouer le folklore du pays. On n'aime que ce que l'on connaît. (Diouf, zit. n. B.S.S. 1970: 45)

Wenn in Folge von einer „Senegalisierung" der Musik gesprochen wird, bezieht sich dies auf diese Wahrnehmung der Musiksituation und die Forderung nach „Senegalisierung" der *musique moderne* durch die Dakarer Bevölkerung, die im Laufe der 1970er-Jahre vorhanden ist und sich neben der Verwendung der afrikanischen Sprachen im Einbeziehen von musikalischen Elementen aus der traditionellen Musik, dem Gebrauch von traditionellen Instrumenten und der Kreation von als neue und eigene Musik wahrgenommenen Stücken äußern soll. Bis Son und Salsa weitgehend aus der modernen Musik in Senegal verschwinden, dauert es aber noch bis in die 1980er-Jahre (vgl. Bender 2000: 67; Kap. 4).

Schon Anfang der 1970er-Jahre interpretieren Dakarer Musikgruppen nicht nur kubanische, kongolesische, lateinamerikanische Tanzmusik und Rock und Pop. Das Aufnehmen von Wolof als Liedsprache bedingt, dass auch „eigene" Lieder neu interpretiert und auf anderes Instrumentarium umgelegt werden. Diese Stücke entstammen traditionellen Kontexten der verschiedenen Ethnien, oftmals Wolof, und werden gewöhnlich als *Folklore Sénégalais* bezeichnet. Auf einer Platte der *Star Band de Dakar* aus den 1970er-Jahren werden zum Beispiel drei von acht Songs als *Folklore Sénégalais* gekennzeichnet (IK 3022).

Offenbar darf es aber noch nicht zuviel der Folklore sein, wie sich an einem Konzert von *Xalam II* zeigt. Die Gruppe *Xalam II* wird 1969 gegründet

(Graham 1989: 146)[34] und spielt anfangs wie viele andere hauptsächlich afroamerikanische und kubanische Musik. 1973 versucht *Xalam II* bei einem Konzert im Theater Sorano etwas Neues:

> [A]nstatt die üblichen kubanischen und amerikanischen Schlager zu interpretieren, spielten sie Stücke, die sie auf der Grundlage traditioneller senegalesischer Musik selbst komponiert und arrangiert hatten; um das afrikanische Element ihrer Musik zu unterstreichen, trugen sie auf der Bühne Kostüme, die den Volkstrachten der Wolof, Malinké und Diola nachempfunden waren. Die Publikumsreaktion war niederschmetternd: der Saal leerte sich zusehends. (Panzacchi 1996: 55)

Eine ähnliche Erfahrung wie *Xalam II* macht um 1972 Ouza Diallo mit seiner Gruppe *Ouza et les Ouzettes*, als er versucht, eine Sabar in seine Musik aufzunehmen: „Les gens ont quitté la salle en disant que ça, ce n'est pas bon" (Interview Diallo). Noch ist das senegalesische Publikum in seinem Geschmack von Variété und kubanischer Tanzmusik geprägt und erwartet, dies präsentiert zu bekommen, wenn es ein Konzert einer bekannten modernen Musikgruppe besucht. Senegalesische Klänge werden zwar auch im Rahmen von Konzerten gehört, müssen aber von anerkannten „traditionellen" MusikerInnen zum Besten gegeben werden. Eine Verbindung der beiden Genres scheint trotz der immer stärker werdenden Forderung nach „Senegalisierung" der modernen Musik noch nicht möglich.

Orchestre du Baobab

Zur gleichen Zeit wird eine andere Gruppe der *musique moderne* zum bevorzugten Orchester der städtischen Elite: das *Orchestre du Baobab*, 1970 gegründet und bis 1977 Hausorchester im gleichnamigen *Club Baobab*. Die Gruppe ist eine der ersten, deren Musiker teilweise aus Ibra Kassets *Star Band de Dakar* kommen (vgl. Kap. 3, Interview Gomis, Panzacchi 1996: 52). Die Musik des *Orchestre du Baobab* orientiert sich hauptsächlich an lateinamerikanischer und kubanischer Musik, an Salsa, den sie sowohl in Wolof als auch in Französisch, Spanisch und Mandinka singen. Aber auch

[34] Nach Hudson et. al. wird die Gruppe 1970 gegründet (Hudson et. al. 1999: 623), auf der offiziellen Homepage der Gruppe ist allerdings auch 1969 als Gründungsjahr angegeben (www.xalam2dakar.com).

Rhythm and Blues oder Highlife wird gespielt, genauso Folklore, wie Rudy Gomis, Gründungsmitglied und Sänger der Gruppe, ausführt:

> Je n'ai jamais accepté de jouer une seule forme de musique. Donc, j'ai, avec l'Orchestre du Baobab, j'ai joué de la Pachanga, de la Salsa, j'ai composé des morceaux qu'on a faits en Pachanga, mais aussi j'ai fait le Folklore sénégalais, mais le Folklore sénégalais du Sud. De chez moi, de Ziguinchor, et de la Casamance ou de Guinée-Bissau. (Interview Gomis)

Das *Orchestre du Baobab* wird bald zur bevorzugten Gruppe der höheren sozialen Schicht Dakars. Zum *Club Baobab* in den 1970er-Jahren meint Mbalax-Sänger Thione Seck, der selbst beim *Orchestre du Baobab* eine Zeitlang singt: „[Le] Baobab est la boîte la plus prestigieuse du Sénégal en ce temps-là" (Interview Seck). Rudy Gomis erzählt, dass der Nachtclub einem Verwandten des Präsidenten Senghor gehört, sein Zielpublikum ist eine „classe élite" (Interview Gomis, vgl. Mießgang 2002). In der Wahrnehmung der Dakarer Bevölkerung wird so auch das *Orchestre du Baobab* zu einer „elitären" Band:

> Ils ont dit, ça, c'est un orchestre du boss, patron, de ceci, de cela, parce qu'on jouait tous les grands bals, le bal de la présidence, le bal des pompiers, le bal de militaire, c'est nous qui jouaient dans toutes les soirées de gala. Donc, les gens nous voyaient comme, je ne sais pas moi, des musiciens en haute classe sociale. (Interview Gomis)[35]

Rudy Gomis sieht den Grund dafür, dass es meist das *Orchestre du Baobab* ist, das bei wichtigen Bällen spielt, dass es die einzige Gruppe ist, die gute Tanzmusik spielt. Es ist Tanzmusik, Ballmusik, die die Band perfektioniert, und die bei Anlässen wie „soirées de gala" benötigt wird (Interview Gomis). Es ist möglich, dass andere Gruppen wie das *Kadd Orchestra* oder die *Star Band de Dakar* mit ihrem jeweiligen Repertoire nicht den Geschmack eines Ballpublikums treffen würden, sondern eher für Nachtclub-Tanzabende

[35] Gomis weist im Interview allerdings stark darauf hin, dass das *Orchestre du Baobab* sich selbst nicht als Musikgruppe der Elite gesehen hat, und die Gruppe auch bei anderen Anlässen gespielt hätte. Da sie aber bereits das Image einer Musikgruppe der höheren Gesellschaftsschicht hatten, wurden sie oft nicht einmal gefragt, in der Annahme, dass ihr Engagement ohnehin zu teuer sei (Interview Gomis).

spielen. Dass hauptsächlich das *Orchestre du Baobab* für offizielle Anlässe engagiert wird, liegt wohl aber maßgeblich an seinem guten Ruf, am Publikum und am Besitzer des *Clubs Baobab* sowie am musikalischen Können der Musiker.

Das *Orchestre du Baobab* – später auf Wolof auch *Gouye Gi* genannt (vgl. z.B. Panzacchi 1996: 211) – entwickelt im Laufe der Jahre einen sehr eigenen Stil, der sich auf kubanische und lateinamerikanische Basis stützt, mit dem sie im Laufe der 1970er-Jahre zu einer der berühmtesten Gruppen aufsteigen: „Throughout the 1970s their mellow, unhurried music made them one of the country's top bands, often only challenged by the Star Band" (Ewens 1991: 70). Nach den Angaben auf den im Jahr 1975 erschienenen Platten[36] besteht das *Orchestre du Baobab* zu diesem Zeitpunkt aus elf Musikern, die nach Gomis aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern kommen, was auch den eigenen Stil begründet (Interview Gomis). Das Instrumentarium umfasst Sologitarre, Rhythmusgitarre, Bass, Tenorsaxophon, Klarinette, Congas, Maracasses und Schlagzeug, außerdem sind vier Sänger angeführt (vgl. Schallplatten BRLP 002, 003, 004). Die Songtexte sind zu dieser Zeit alle auf Wolof.

Politische Öffnung, Zensur und Tourismus

Auf politischer Ebene kommt es in Senegal ab 1974 zu einer langsamen Öffnung des Parteiensystems (Gahlen/Geisel 1999: 57), was unter anderem auf den Protesten unterschiedlicher Gruppen ab Ende der 1960er-Jahre gründet. Vor allem in den Jahren 1968/69 kommt es in Dakar zu Studierendenrevolten, die einerseits auf die Situation in Paris zurückzuführen sind, aber andererseits auch einen eigenen Hintergrund haben: Neben dem Anprangern von allgemein verschlechterten Lebensbedingungen, auch durch die Dürreperiode (vgl. Hesseling 1985: 66), wird eine „Senegalisierung" in Bildung, Administration und Wirtschaft gefordert, wo viele Schlüsselpositionen immer noch von AusländerInnen (meist FranzösInnen) besetzt sind (Ndiaye 1971, zit. n. Schicho 2001: 297). Senghor gelingt es durch einige Reformen, die Situation zu entschärfen (Schicho 2001: 298), er muss aber einer Erweiterung des Parteienspektrums zustimmen, was mit der

[36] Das Erscheinungsjahr ist auf den Schallplatten nicht angegeben, diese Datierung nimmt Graham vor (1992: 53).

Zulassung von zwei weiteren Parteien im Jahr 1976 geschieht (Hesseling 1985: 274).[37]

Die langsame Demokratisierung des Staatsapparates macht jedoch vor den Medien halt. Radio, Zeitung – *Le Soleil* als einzige Tageszeitung – und ab 1972 Fernsehen[38] sind bis in die 1980er-Jahre Regierungsmedien (Sy 2005: 26). Die größte Reichweite hat das Radio, dessen zwei Kanäle auf ein unterschiedliches Publikum ausgerichtet sind, wie der damalige Premierminister und spätere Präsident Abdou Diouf ausführt:

> Les deux chaînes ont des publics très distincts. Schématiquement, en effet, l'une d'entre elles, émettant en français, s'adresse de ce fait à une minorité, surtout urbaine, englobant toutes les personnes qui, à un titre ou à un autre, détiennent des responsabilités ; l'autre, émettant dans les langues nationales s'adresse à la grande masse. (Diouf 1971: 15)

Tageszeitung und Fernsehen sind aufgrund von weit verbreitetem Analphabetismus bzw. wegen fehlender finanzieller Mittel als Medien für die elitäre Minderheit zu verstehen. Anfang der 1970er-Jahre liest etwa ein Zwanzigstel der Bevölkerung regelmäßig Zeitung (Diouf 1971: 15). Das Fernsehen sendet täglich ca. von 19 Uhr bis 22.30 Uhr. Im Jahr 1973 gibt es täglich eine ca. halbstündige Musiksendung, in der traditionelle MusikerInnen auftreten, neben mehreren traditionellen Ensembles auch *Waatoo Sita* (vgl. Guèye 1973).

Obwohl direkte Zensur in keinem der Medien an der Tagesordnung ist, zeigt ein Fall, dass Musiker entweder unpolitisch oder regierungstreu sein müssen. Stücke von Ouza Diallo werden Anfang der 1970er-Jahre aufgrund ihrer regierungskritischen Inhalte nicht gesendet, was den Musiker dazu zwingt, nach Gambia ins Exil zu gehen und von dort aus seine Platten zu veröffentlichen (Interview Diallo, Interview Guiro).[39]

---

[37] Die drei zugelassenen Parteien reflektieren nach Senghor die in Senegal vorhandenen Meinungsströmungen: liberal-demokratisch, sozialistisch-demokratisch, marxistisch-leninistisch oder kommunistisch (Senghor 26.1.1976: 3).

[38] Nach Panzacchi wird das Fernsehen in Senegal 1963 eingeführt und 1972 „anläßlich der Olympiade in München zum heutigen Umfang ausgebaut" (1996: 128).

[39] Meines Wissens ist der einzige weitere Künstler, der unter Senghor mit Zensur zu kämpfen hat, der Filmemacher und Schriftsteller Ousmane Sembène (Interview Guiro, vgl. Naguschewski 2005: 307).

Wenngleich Musik in Senghors Politik im Vergleich zu anderen Künsten einen eher untergeordneten Stellenwert hat,[40] wird bereits 1971 vom Kulturministerium ein *Comité National Sénégalais de la Musique* gegründet, das 1973 reformiert wird und drei Sektionen umfasst: „musique classique", „musique traditionelle", „musique de ‚variétés'" (Didhiou 1.4.1975: 4).[41] Das Ziel des *Comité*, dessen Präsident der Direktor des *Conservatoire National de Musique* Abdourahmane Diop ist, lautet nach den Statuten folgendermaßen: „Contribuer à l'épanouissement de la musique sur le plan national et international, surtout dans le domaine de l'éducation et de l'assistance à apporter aux musiciens" (Didhiou 1.4.1975: 4). Obwohl das *Comité* für den gesamten Musikbereich zuständig ist, scheint die Kulturpolitik den Schwerpunkt auf Förderung der traditionellen Musik, auch im Sinne der *Négritude*, zu legen, wie der Kulturminister 1973 ausführt:

> Actuellement, les lignes de force de notre politique culturelle sont orientées vers la mise en valeur de notre musique traditionnelle, par sa rencontre avec les techniques modernes de composition, d'orchestration et d'harmonisation, vers la chorégraphie, le chant choral, mais surtout vers les arts dramatiques, afin de dégager un théâtre inspiré, avant tout, par le génie profond de l'âme nègre, mais qui serait compris et senti universellement. (Sène, zit. n. Anonym 1973: 38)

Ebenfalls bereits 1973 – im Gegensatz zu anderen westafrikanischen Ländern sehr früh – wird in Senegal ein *Bureau Sénégalais de Droits d'Auteur* (BSDA) eingerichtet, das sich um Urheberrechte und Unterstützung von KünstlerInnen jeder Art, eben auch MusikerInnen, kümmert (Taton 1978: 45).

Moderne Musik und deren Förderung ist in den 1970er-Jahren eng mit der Tourismuspolitik verknüpft. Wenn 1972 die Gruppe *Jackson Five* nach Dakar kommt (Interview Huchard, Interview Diallo) und 1974 James Brown vier Konzerte in der Stadt spielt, unter anderem im Theater Sorano (Anonym 2.1.1975: 2), wird dies als Tourismusförderung gesehen. Denn

[40] „Presidential patronage also encouraged a hierarchy among the arts, giving more attention to theater, literature, film, easel painting, and tapestry than to sculpture, dance, glass painting, graphic arts, and music" (Harney 2004: 107).

[41] Dass „musique classique" eine eigene Sektion beschäftigt, zeigt die anhaltende Orientierung der senegalesischen Kulturpolitik an Europa bzw. Frankreich und dem dortigen Kunstverständnis.

obwohl aus dem Aufenthalt von James Brown in Dakar ein Defizit von 9 Millionen Franc CFA bleibt, ist es nach einem Veranstalter ein voller Erfolg:

> [L]'opération James Brown a été une réussite sur le plan économique et touristique. C'est de l'argent investi à long terme. On n'en verra les fruits que plus tard, quand des milliers de touristes américains afflueront dans notre pays. Et cela est certain… (Anonym 11.2.1975: 3)

Doch nicht nur mit internationaler, auch mit der eigenen Musik wird versucht, den Tourismus zu beleben und das Land Senegal zu bewerben. So wird zum Beispiel 1975 von der *Délégation générale du Tourisme* ein „concours" geplant, bei dem lokale Gruppen ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen können. Gefordert wird das Miteinbeziehen des „patrimoine culturel et folklorique national", um eine „musique moderne sénégalaise" zu kreieren:

> Les participants au concours seront invités à créer un thème musical qui serait exécuté de préférence avec une danse sénégalaise, l'ensemble de l'œuvre devant s'exprimer dans les langues nationales et contribuer à la promotion du tourisme sénégalais aussi bien auprès du public local que des pays étrangers. (Anonym 30.10.1975: 3)

Ende Dezember 1975 geht das erste *Festival de la musique moderne et traditionnelle sénégalaise* über die Bühne, veranstaltet von der *Délégation de Tourisme* und dem *Comité National Sénégalais de la Musique* (Anonym 19.12.1975: 6), um TouristInnen in Senegal „un panorama des richesses culturelles" und „[les] plus belles valeurs traditionnelles" zu zeigen (Mboup 28.12.1975: 3). Drei Tage lang spielen im Stadion Iba Mar Diop in Dakar täglich ab 16 Uhr insgesamt zehn Orchester der *musique moderne*, weiters wird ein „traditionelles" Programm geboten, zum Beispiel mit einem „Grand Tanneber" (traditionelle Tanzveranstaltung mit Unterhaltungsfunktion) (Anonym 30.12.1975: 3).

Die Verbindung der *musique moderne* und des Tourismus ist auch an den Auftrittsorten und Beschäftigungsmöglichkeiten der Musiker zu erkennen, die in der Regel in Hotels und bei Tourismusveranstaltungen spielen und dort am besten ihr Geld verdienen (Interview Faye).

„Musique authentiquement sénégalaise"?

Spätestens ab Mitte der 1970er-Jahre kommt es verstärkt zur Forderung nach einer „eigenen" modernen bzw. „senegalesischen" Musik, ausgehend sowohl von den Medien als auch vom Publikum:

> L'on n'est pas sans savoir que depuis quelque temps, à la Radio comme à la Télévision, l'on demande aux orchestres sénégalais de s'intéresser à la musique sénégalaise, et pour cela il nous faut retourner aus [sic] sources, et faire de celle-là, une musique universelle. (Anonym 25.3.1975: 4)

> Créer une musique qui puisse refléter notre originalité, notre culture, préoccupe encore une bonne partie de l'opinion sénégalaise. Il n'est que d'écouter certains commentaires à la Radio ou dans la rue, pour s'en convaincre. (Didhiou 1.4.1975: 4)

Die Forderung gründet unter anderem auf einem Vergleich mit anderen west- und zentralafrikanischen Ländern, in denen eine solche Musik nach Meinung der SenegalesInnen bereits existiert. Als Vorbild für eine „eigene" moderne Musik gelten in den Artikeln zur modernen Musik in *Le Soleil* vor allem die Länder Nigeria, Kongo, Guinea, Kamerun, da diese bereits ihre eigene „Persönlichkeit" in der modernen Musik ausdrücken können (vgl. z.B. Anonym 27.3.1975: 3, Sylla 16.5.1977: 2).

Einige Monate vor dem beschriebenen *Festival de la musique moderne et traditionnelle sénégalaise*, im März 1975, organisiert der Radiomoderator Demba Dieng zum ersten Mal eine „Show de la recherche musicale". Vier senegalesische Gruppen treten auf: *Waatoo Sita*, *Kadd Orchestra*, die *Kings* und das Orchester des *Institut National des Arts* (INAS), die sich alle laut Veranstalter den „recherches musicales" verschrieben haben. Ziel des Konzerts ist „une contribution à l'élaboration d'une musique authentiquement sénégalaise" (Anonym 25.3.1975: 4). Nach einem offenen Brief zu schließen, der ein paar Tage nach der Veranstaltung in *Le Soleil* erscheint, ist dies nicht gelungen. Der Autor berichtet, dass er hauptsächlich „musique latino-américaine" und „soul music" zu hören bekommen hat und nicht versteht, warum der Abend diesen Namen trägt (Ndiaye 3.4.1975: 10). Die Show ist anfangs in Wiederholung alle zwei Monate geplant, es bleibt aber bei dieser einen Veranstaltung.

Auch wenn die „Show de la recherche musicale“ vielleicht ihrem Namen nicht gerecht wird, werden die Bemühungen nach „Erneuerung“ oder „Afrikanisierung“ der modernen Musik erkannt:

> Nos ensembles locaux, traditionnels ou modernes après avoir imité, pendant très longtemps les groupes étrangers, se sont mis à chercher une nouvelle musique empreinte du sceau de leur personnalité. (Didhiou 1.4.1975: 4)

Die Gruppe, deren Musik nach Meinung mehrerer Musikkritiker am ehesten an die Erwartungen der Medien und des Publikums im Sinne einer „musique authentiquement sénégalaise“ herankommt, ist *Waatoo Sita* (vgl. Sylla 16.5.1977: 2):

> Sur le plan de la recherche musicale, le Waato Sita se place en tête de toutes autres formations, non pas tant à cause de la qualité de ses partenaires, mais surtout à cause des innovations. Dépassant le cadre restreint de la musique de danse, du rythme afro-cubain parfumé à la sénégalaise, le Waato Sita a choisi de s'orienter vers la création véritable. (Anonym 27.5.1975: 3)

Ein Kriterium für die „musique authentiquement sénégalaise“ ist es offenbar, innovativ zu sein, Neues hervorzubringen, selbst zu kreieren, und nicht mehr zu kopieren – und sich an traditioneller Musik zu orientieren. In einer Konzertkritik warnt ein Redakteur die senegalesischen Orchester davor, zu glauben, dass es reicht, in Wolof oder einer anderen afrikanischen Sprache zu singen (Anonym 25.8.1976: 5).

Was genau eine „musique moderne sénégalaise“ bzw. „musique authentiquement sénégalaise“ ausmachen würde, wird nicht genauer erläutert, dennoch scheint es gängige Meinung zu sein, dass eine solche Musik nur durch „recherches musicales“ in den Traditionen der Ethnien erreicht werden kann, deren Ergebnisse in moderner Musik umgesetzt werden sollen. Doch auch hierzu meint 1975 ein Redakteur: „La recherche musicale, au Sénégal, est un slogan… dont on se sert juste pour se faire ouvrir certaines portes“ (Anonym 27.3.1975: 10). Neben *Waatoo Sita* wird auch *Ifang Bondi* (ehemals *Super Eagles*) als „exemple d'authenticité musicale“ gehandelt (Anonym 25.8.1976: 5). Die beiden Bezeichnungen „musique moderne sénégalaise“ bzw. „musique authentiquement sénégalaise“ werden in der Debatte synonym

verwendet. Es scheint klar zu sein, dass eine solche neue Musik nicht eine traditionelle, mit nur einer Ethnie verbundene Musik sein kann, sondern eben „authentisch senegalesisch" im Sinne von „national" und ethnienübergreifend sein muss.

Im Jahr 1977 konstatiert ein Musikkritiker den senegalesischen Musikgruppen „une réussite timide":

> C'est presque fini, cette obstination à reprendre et mal les chansons afro-cubaines et autres… Qui aurait pu croire qu'un jour, arriverait où nos orchestres dans un sursaut d'orgueil et d'amour propre allaient puiser dans le riche patrimoine de notre peuple pour proposer des mélodies bien de chez nous et non un cocktail sur mesure, saupoudre de bases musicales d'ailleurs. Et pourtant, c'est bien arrivé mais avec une réussite timide. (Sylla 16.5.1977: 2)

Auch Jean Ndiaye von der Gruppe *Nguewal* meint, dass sich die Orchester mehr und mehr in Richtung einer „musique authentiquement sénégalaise" bewegen (Gaye 3.2.1978: 6), ebenso ein Redakteur, der 1978 schreibt: „Au Sénégal, la mode est de plus en plus de se détourner de la copie et de l'imitation" (Mbodj/Dia 11.5.1978: 7). Kritische Stimmen beklagen gleichzeitig, dass zwar Folklore Einzug in die Nachtclubmusik gehalten hat, aber die Umsetzung noch zu wünschen übrig lässt:

> C'est cette nostalgie des airs des tropiques, qui est restée, chez nos orchestres locaux. A chaque refrain, on croit retrouver Palmieri ou Pacheco. Des airs sénégalais sont maintenant au répertoire de nos musiciens, c'est bon signe, mais le problème qui se pose c'est que l'adaptation est mal faite et les improvisations très longues et monotones. (Touré 14.6.1977: 4)

Nach Pape Fall, Sänger der *Star Band de Dakar* zu der Zeit, muss sich das Publikum erst daran gewöhnen, Folklore nun auch in Nachtclubs zu hören, vor allem durch das Radio werden die Menschen aber sensibilisiert (Anonym (P.S.M.) 20.1.1978: 10).

„Autopsie d'une musique"

Anfang Oktober 1978 erscheint in *Le Soleil* eine vierteilige Artikelserie mit dem Titel „Autopsie d'une musique" (Bâ 3.10.1978: 2, Bâ 4.10.1978: 2)[42]. In dieser als „Enquête" bezeichneten Analyse zieht Cheikh Bâ, Radiomoderator, Bilanz über die Situation der *musique moderne* in Senegal, im Speziellen in Dakar. Auf den anschließenden Aufruf an die LeserInnen zur Stellungnahme folgt eine zweimonatige Diskussion. Bis Anfang Dezember werden bis auf wenige Ausnahmen täglich eine bzw. mehrere Meinungen in LeserInnenbriefform veröffentlicht. Auch eine öffentliche Debatte wird aufgrund der Diskussion organisiert (Bâ 6.11.1978: 2). Zu Wort melden sich neben LeserInnen auch Musiker, Journalisten und andere Professionalisten aus der Musikszene.

In den Beiträgen herrscht der Grundtenor, dass es der modernen Musikszene Dakars schlecht gehe, dass sie nicht gut genug sei und dass es an der Zeit wäre, etwas zu ändern. Die angeführten Gründe bzw. Analysen legen ihre Schwerpunkte allerdings auf unterschiedliche Dinge: „Beschuldigt" werden Staat und Regierung, Publikum, das *Institut National des Arts* und das Radio ebenso wie die Musiker selbst. Die Diskussion ist auch gespickt mit Plädoyers für die eigene Lieblingsgruppe oder Anti-Plädoyers gegen die Gruppen, die den jeweiligen SchreiberInnen missfallen. Die meist diskutierte Gruppe ist *Number One*; über *Xalam II* scheinen sich alle einig, die Gruppe gilt als gut. Es wird den Dakarer Musikgruppen in ihrer Gesamtheit aber auch von vielen zugute gehalten, dass sie versuchen, sich weiterzuentwickeln und bereits große Schritte in Richtung einer „musique authentique sénégalaise" unternommen werden. Eine Frage, die gestellt wird, ist, ob das Ziel der „recherches musicales" eine „nationale" oder eine „internationale" Musik sein soll (z. B. Diaw 17.11.1978: 2), wobei die Mehrheit zu letzterem tendiert. Aber vor der „ouverture" (im Sinne von Senghors *Négritude*) muss „enracinement" stehen, da sonst keine „senegalesische" international erfolgreiche Musik entwickelt werden kann (vgl. Bâ 11.11.1978: 5).

Der Ethnomusikologe Daouda Guèye widerspricht in seinem Beitrag vehement mehreren LeserInnen und verteidigt die MusikerInnen:

[42] Die beiden ersten Teile der Serie waren trotz intensiver und umfassender Suche in Dakar nicht auffindbar.

> Certains mélomanes, saturés des musiques étrangères, s'obstinent à soutenir l'inexistence d'une musique de danse moderne sénégalaise, tout en soulignant une stagnation des orchestres locaux depuis quinze à vingt ans. J'en arrive à me demander si ces pseudomélomanes sont réellement à l'écoute de nos orchestres locaux, car le fait de soutenir de pareilles affirmations procède d'un manque d'attention à l'endroit de nos formations musicales. La musique d'il y a quinze à vingt ans a pratiquement disparu de la scène musicale, et il convient de rendre ici un hommage mérité aux animateurs de la radio qui sont à l'origine de cette prise de conscience qui a amené nos musiciens à stopper les copies conformes et à interroger le patrimoine musicale du pays, d'où la naissance d'une forme musicale dont le profil commence à se dessiner, même si, cette même radio était à la base de l'aliénation musicale de ses auditeurs, voire du peuple. Si ce nouveau style, inspiré par la tradition sénégalaise est parfois teinté d'influences exotiques, c'est tout simplement parce que l'acculturation ne disparaît pas en un jour. (Guèye 11.11.1978: 2)

Obwohl für Medien und Publikum offenbar gegen Ende der 1970er-Jahre noch keine „musique authentiquement sénégalaise" existiert, haben die Orchester einen in diese Richtung weisenden Weg eingeschlagen, wie auch Graham feststellt:

> The development of a distinct Senegalese style really only started with Independence and it was not until the 1970s that local idioms, instruments and traditions began to be incorporated into the popular urban styles. (Graham 1989: 143, vgl. Bender 2000: 50)

Den Beginn dieser „local idioms, instruments and traditions" in der modernen Musik macht, nachdem die afrikanischen Sprachen als Liedsprachen bereits etabliert sind, das Instrument Tama, die senegalesische „Sprechtrommel", deren Aufnahme in die Nachtclubmusik mit dem Nachtclubbesitzer Ibra Kasset verbunden wird.

Die Tama in der *musique moderne*

Obwohl die Meinungen über ihn als Person und seine Rolle variieren, ist nicht zu übersehen, dass Ibra Kasset in der Geschichte der modernen senegalesischen Musik eine zentrale Position einnimmt. Er ist der erste, der

Orchester live im Nachtclub spielen lässt und viel Geld in moderne Musik investiert (Interview Gomis). Besonders ist auch, dass er als Nachtclubbesitzer des *Club Miami* selbst die Musiker für seine *Star Band de Dakar* rekrutiert und die Gruppe selbst zusammenstellt. Wie bereits erwähnt, wird die *Star Band de Dakar* 1960 gegründet, im Laufe ihres Bestehens wechseln regelmäßig die Musiker, nicht aber der Name.[43] Viele Bands der 1960er- und 1970er-Jahre sind ganz oder teilweise aus der *Star Band de Dakar* entstanden, so zum Beispiel das *Orchestre du Baobab*, oder auch die erste Gruppe von Youssou Ndour *Étoile de Dakar*. Der *Club Miami* ist in dieser Zeit gleichsam eine Ausbildungsstätte für junge, unerfahrene Musiker, wie es auch an der Wand des *Miami* zu dieser Zeit geschrieben steht: „Certificat d'études, école de passage" (Interview Gomis).

Die Musik, die die *Star Band de Dakar* spielt, wird von Ibra Kasset ausgewählt, der sich selbst als „chef d'orchestre–auteur–compositeur" bezeichnet (Anonym 14.1.1976: 4): „Kasset bestimmte die Instrumentierung der Texte, die Auswahl der Rhythmen, die Sprache der Lieder, die die Musiker im *Miami Club* vortrugen" (Panzacchi 1996: 47). Sein Eingreifen in die Musik geht offenbar noch weiter: „[Il] commande tous les instruments à partir du bar: Il a une sorte de tableau de bord sur lequel se trouvent tous les boutons. C'est lui qui actionne la pédale du saxophone pour les sons continus" (Anonym 14.1.1976: 4) Er nimmt so offenbar großen Einfluss auf die Musik, ohne selbst Musiker zu sein. Zu seiner Arbeitsweise gehört auch, Abende im Nachtclub aufzunehmen, um durch Wieder-Anhören die Musik zu korrigieren und zu verbessern (Interview Diagne).

Kasset hat mit der *Star Band de Dakar* Erfolg, sein Nachtclub ist gut besucht (Interview Diagne). Thione Seck nennt den *Club Miami* „cabaret de préstige" (Interview Seck). Dass immer wieder in fast regelmäßigen

[43] Panzacchi schreibt zu Ibra Kasset: „Die Beziehungen zwischen ihm und dem jeweiligen Orchester liefen immer nach dem gleichen Schema ab: Kasset suchte sich Musiker zusammen, gab der Gruppe einen Namen, gab seinen Wünschen oder Befehlen Ausdruck und überwachte Proben und abendliches Spiel; war die Gruppe bekannt geworden, wurde sie abgeworben, oder suchte sich selbst einen neuen Wirkungskreis; Kasset sah sich nach anderen Musikern um und fing von vorne an" (1996: 49). Dies kann ich in meinen Forschungen nicht bestätigen, es scheint vielmehr, dass Kasset den Namen der Gruppe belassen hat, obwohl die Musiker wechselten. Die Musiker, die aus der *Star Band* kommen, gründen selbst neue Formationen und geben sich andere Namen.

Abständen Musiker die *Star Band de Dakar* verlassen und eigene Formationen gründen, liegt oft an seiner autoritären Führung, wie zum Beispiel bei den Musikern der Gruppe *Number One de Dakar* (Anonym 14.1.1976: 1, 4). Andere wiederum schätzen diese Art von „Disziplin" und die gute Bezahlung: „C'était le meilleur patron, il payait bien, en ce temps-là, […]. Kasset m'a appris à être discipliné dans la musique, il m'a appris à être discipliné dans le travail aussi" (Interview Gomis). Youssou Ndour, der spätere „König des Mbalax", beginnt seine Karriere wie viele andere bei Ibra Kasset als Sänger der *Star Band de Dakar* und bringt mit der Gruppe 1978 seine erste Platte heraus (Graham 1989: 145).

Anzeige für neue Platten der *Star Band de Dakar* (Le Soleil 23.8.1976)

Nach *Waatoo Sita* und den gambiaschen *Super Eagles* scheint es an der Zeit, auch die Tama in die moderne Musik zu übernehmen, und diesen Schritt

wagt um 1975 Ibra Kasset.[44] Er nimmt einen Tama-Spieler in die *Star Band de Dakar* auf und trifft offenbar den Geschmack der NachtclubbesucherInnen. Ibra Kasset selbst sagt über diese Zeit:

> A l'epoque, les autorités sénégalaises nous avaient demandé, nous autres musiciens sénégalais, de cesser de toumer nos regards vers l'exterieur et d'assimiler les instruments de musique traditionnelle. D'aucuns ont alors incorporé qui la „Kora" qui le „Balafon", qui le „Sabar", et moi, j'avais misé sur le „Tama". (Kasset, zit. n. Bâ 11.7.1981: 6)[45]

Die Tama wird in Stücken, die in der Salsa-Tradition gehalten sind, für eingestreute Soli und teilweise als Begleitung im Hintergrund eingesetzt. Etwas stärker tritt das Instrument bei jenen Liedern hervor, die als *Folklore Sénégalais* bezeichnet werden und sich, immer noch auch mit afro-kubanischen Anklängen, in Gesang und Melodieführung dem in Senegal üblichen kehligen, meist in call-and-response-Schema gehaltenen Griot-Gesang widmen, z.B. auf dem Album „Solla" (IK 3022). In gleicher Weise ist die Tama auf den Platten vom *Orchestre du Baobab* zu hören: als klanglicher Zusatz zu bekanntem, tanzbarem Salsa (vgl. z.B. die Alben aus 1975). Dieser leichte Touch des Eigenen, Afrikanischen, den die Integration der Tama in die kubanische Tanzmusik und das Zurückgreifen auf Griot-Traditionen bringen, bringt für die *Star Band de Dakar* und für das *Orchestre du Baobab* Anerkennung – im Gegensatz zu anderen Musikgruppen, die sich zeitgleich an der Integration von afrikanischen Instrumenten versuchen.

Wie schon Ouza Diallo, verwendet auch die Gruppe *Le Sahel* bereits Sabar, wie aus einer Konzertkritik hervorgeht. Die Einbindung der Instrumente in

---

[44] Gomis beansprucht für das *Orchestre du Baobab*, bereits 1970 das erste zu sein, das die Tama in ihre Musik aufnimmt – und auf Verlangen des Nachtclubbesitzers wieder darauf verzichtet (Interview Gomis). Aus den von mir darüber hinaus konsultierten Quellen geht jedoch hervor, dass der Beginn des Erfolgs der Tama hauptsächlich auf die *Star Band de Dakar* und Ibra Kasset zurückzuführen ist.

[45] Auch in einem Interview mit Cornelia Panzacchi wirft Kasset den politischen Aspekt ein und bezieht das Aufnehmen der Tama in die moderne Musik auf Senghor: „Senghor will, daß wir jetzt auch unseren Folklore in den modernen Orchestern spielen" (Kasset, zit. n. Panzacchi 1996: 51). Inwiefern die Integration von traditionellen Instrumenten auf politischen Wunsch zurückgeht und wie direkt dieser möglicherweise geäußert wurde, muss aufgrund mangelnder Quellen offen bleiben.

ihre Musik scheint ihnen jedoch nicht zu gelingen. In einer vernichtenden Kritik in *Le Soleil*, vor allem auch in Bezug auf die Verwendung der Sabar, spricht der Autor aufgrund der in Bezug auf traditionelle Normen falsch verwendeten Trommeln von „tam-tams soi-disant sénégalais" (Samb 22.1.1975: 4). Möglicherweise ist hier wie beim Konzert von *Xalam II* für den Geschmack des Publikums zuviel an Folklore eingeflossen.

Das Gelingen der Integration der Tama in die moderne Musik wird von einigen SenegalesInnen als Beginn des Mbalax gesehen, und das Instrument ist auch heute noch oft wichtiger Bestandteil des Mbalax. Von Mbalax als etabliertem Popularmusikgenre, wie in der Einleitung dargestellt, kann um diese Zeit – Mitte bis Ende der 1970er-Jahre – jedoch noch nicht gesprochen werden. Vielmehr setzen Ibra Kasset und seine Musiker durch das Einbeziehen der Tama einen wichtigen Schritt, sowohl musikalisch als auch hinsichtlich der Anerkennung von afrikanischen Instrumenten in Nachtclubs.

Afro-Sounds

Die Öffnung der modernen Musik gegenüber traditionellen Instrumenten und Musikelementen, die spätestens bei der *UCAS-Band* und *Waatoo Sita* beginnt, führt in den 1970er-Jahren zur Entwicklung eines „Afro-mandingo Sound" oder „Afro-Manding Blues".[46] Als Begründer dieses Genres gelten die *Super Eagles*, die sich 1974 in *Ifang Bondi* umbenennen (Ewens 1991: 71, Graham 1992: 58, Hudson et.al. 1999: 621). Die Gruppe stützt ihre Musik, wie der Name schon sagt, auf die traditionelle Musik der Mande, verwendet aber auch die den Wolof zugeschriebenen Sabar. In einer Konzertkritik zu einem Konzert der Gruppe in Dakar ist zu lesen:

> L'Ifangbondi a démystifié le vedettariat pour faire place, à une formation très solide et très homogène, cherchant et travaillant en profondeur ses compositions pour faire sortir un vrai ‚Afro-Sound', où la Salsa et la Charange n'auront aucune prise. (Touré 14.6.1977: 4)

Die Musik von *Ifang Bondi* wird als Vorbild im Sinne der „recherches musicales" gesehen, ebenso die Gruppe *Xalam II*, die nach Baïla Diagne zu

[46] Die Schreibweisen bzw. Bezeichnungen variieren immer wieder, „afro" ist aber fixer Bestandteil.

jener Zeit am meisten mit afrikanischer Perkussion arbeitet: „Le groupe qui a le plus insisté sur les percussions africains, c'était le *Xalam*" (Interview Diagne). Wie *Le Sahel* verwendet auch *Xalam II* bereits früh Sabar, aber auch Perkussionsinstrumente, die den Traditionen anderer Ethnien als den Wolof entstammen, wie zum Beispiel das Bugarabu (Bild in *Le Soleil* 28.12.1975: 3, Touré 1.3.1978: 2). Für einen Redakteur von *Le Soleil* ist die Gruppe „plutôt une association culturelle qu'un orchestre de dancing" (Anonym 28.11.1975: 3), wohl weil sie ihr Repertoire sehr stark an Folklore orientieren. Ihr Stil wird auch „afro-mandingo sound" genannt (Touré 26.1.1978: 2). Im Jahr 1976 verschwindet *Xalam II* für ein paar Monate von der senegalesischen Bildfläche und macht eine Spielpause, um sich „recherches musicales" zu widmen, außerdem wollen sie ihre Musik internationalisieren (Anonym 21.4.1976: 2). Die finanzielle Sicherheit, die solche Forschungen möglich macht, ist nach Bender auf die Unterstützung durch einen Libanesen in Dakar zurückzuführen (Bender 2000: 63).

Henri Guillabert, Musiker von *Xalam II*, meint 1988 in einem Interview, dass die Gruppe die erste ist, die Mbalax spielt (Anonym 8.1.1988: 8), und auch Panzacchi schreibt *Xalam II* zu Recht eine große Rolle in der Entwicklung des Mbalax zu (Panzacchi 1996: 55, vgl. Kap. 4). Erfolg hat die Gruppe allerdings erst, nachdem sie im Ausland ihr Können unter Beweis stellt (Panzacchi 1996: 55). *Xalam II* übersiedelt 1973 nach Paris (Bender 2000: 63), bereits 1975 spielt die Gruppe wieder regelmäßig in Dakar in Nachtclubs und auf Bällen (vgl. *Le Soleil* 1975). Im gleichen Jahr geht *Xalam II* mit Hugh Masekela und Miriam Makeba auf Afrika-Tournee, was auch zu ihrer Bekanntheit in Senegal beiträgt (Graham 1989: 146).

Es scheint, dass die Gruppe *Xalam II* zu dieser Zeit – Mitte der 1970er-Jahre – in einer Liga mit der immer noch bekannten und beliebten Gruppe *Waatoo Sita* spielt, die sich, wie bereits ausgeführt, auch den „recherches musicales" verschreibt. *Xalam II* ist eine der wenigen Gruppen, die staatliche Unterstützung bekommen (Camara 7.8.1981: 14), möglicherweise weil sie das Konzept der *Négritude* – „enracinement et ouverture" – in ihrer Musik umzusetzen vermögen, worauf eine Bildunterschrift in *Le Soleil* hinweist (15.2.1979: 2).

Die Musik von *Xalam II* ist „eine Verbindung von Jazz-Rock, Pop-Musik und traditionellen Rhythmen und Melodien" und eher „für ein

intellektuelles, kritischeres Publikum“ gemacht (Bender 2000: 63). Auch Thierno Sow beschreibt die Musik als intellektuell (Interview Sow), was auf die starken Jazz-Einflüsse zurückzuführen ist, die in der Musik von *Xalam II* zum Tragen kommen.

Starke Anlehnung an den Jazz konstatieren Fans und KritikerInnen auch bei der bis heute in Senegal berühmten Gruppe *Super Diamono* mit ihrem Sänger Omar Pène, die Ende 1975 von Baïla Diagne gegründet wird, als das *Kadd Orchestra* auseinander bricht. Mit dabei sind Musiker der Gruppe *Tropical Jazz* (Interview Diagne), die davor oft im Club *Balafon* spielt und noch ein paar Jahre besteht. Ihren ersten öffentlichen Auftritt, über den berichtet wird, hat *Super Diamono* beim Ball des Rotes Kreuzes Anfang 1976 (Anonym 31.12.1975: 2).

Super Diamono[47] wird mit „afro-feeling-music“ bekannt, die von einem Journalisten wie folgt beschrieben wird:

> Ce mélange de sonorité sénégalaises, de rythm'n blues, de jazz, de reggae et de salsa se croise à une écriture musicale avant-gardiste, avec des textes qui puisent et s'inspirent de la rue et de l'expression populaire. (Ndiaye 2.9.2003: 7)

Super Diamono erlangt rasch Popularität, bereits 1978 wird ihnen ein „place privilégiée dans le hit-parade sénégalais“ zuerkannt (Bâ 3.10.1978: 2), die Gruppe spielt regelmäßig im *Balafon* (Panzacchi 1996: 228). Die Besetzung entspricht der anderer Gruppen zu dieser Zeit – Gitarren, Bass, Bläser, Schlagzeug, Keyboard, Gesang. Im Gegensatz zu anderen verwendet *Super Diamono* zu Beginn offenbar noch nicht regelmäßig traditionelle Perkussionsinstrumente (Interview Diagne).[48] Obwohl sie sich den „recherches musicales“ weniger anzunehmen scheint, ist *Super Diamono* schon bald nach Beginn des Bestehens eine bekannte und geschätzte Musikgruppe:

> SUPER DIAMONO war im wahrsten Sinne des Wortes eine Gruppe ihrer Zeit. Anders als die „Stern-Gruppen“ aus dem Miami Club, als XALAM oder andere Formationen, die bestrebt waren, neue Ideen zu

[47] „Diamono“ bedeutet auf Wolof „Generation“.

[48] Aufzeichnungen zu einer Aufnahme von *Super Diamono* im Jahr 1976 im Archiv des RTS ist allerdings zu entnehmen, dass auch eine Sabar und eine Tama verwendet werden (10NS70).

> verwirklichen, galt SUPER DIAMONO als eine gute, aber nicht besonders innovative Band, die ihr Publikum mit solidem musikalischem Können unterhielt; […] (Panzacchi 1996: 55f.)

In den Diskussionen und Berichten zu „recherches musicales" in *Le Soleil* wird die Gruppe in diesem Zusammenhang selten genannt. Bereits 1977 werden aber drei Stücke der Gruppe als „Erfolge" besonders hervorgehoben: „Adama Ndiaye", „Colle colé" und „Marie Sadio" (Touré 14.6.1977: 4). „Adama Ndiaye"[49] erscheint auch als Single-Schallplatte (SAF 1931) und ist der große Hit der Gruppe, den sie auch ein paar Jahre später wieder aufnimmt.

Eine weitere Gruppe, die dem Stil „Afro-Mandingo Sound" zugeschrieben wird, ist die gambiasche Band *Guelewars de Banjul* (vgl. *Le Soleil* 25.6.2005), und auch Ouza Diallo nennt seine Platte „Lat Dior" (JM 5003) aus dem Jahr 1980 (Graham 1992: 53) „Afro-Mandingo Sound" (Interview Diallo). Aus einem Interview mit dem Musiker geht hervor, dass einerseits bereits mehrere Musikgruppen traditionelle Instrumente verwenden, andererseits dass er selbst findet, dass dies oft zu „Unverständlichkeit" der Musik führt:

> [L]'utilisation de ces instruments est extrêmement délicat, car il faut savoir les utiliser et les doser, c'est ce qui fait que bon nombre

[49] Die Entstehungsgeschichte des Liedes wird noch heute immer wieder erzählt, weil sie einen berühmten Musiker – Adama Faye – als Protagonisten hat. Im Rahmen eines Rückblicks auf die Geschichte von Super Diamono wird sie in *Le Soleil* wie folgt dargestellt: „C'était en 1977. L'organiste du groupe, Adama Faye avait une tignasse qui finalement était devenue son look. *‚Il était resté dix ans sans se raser'*, se souvient Omar Pène en se tordant de rire. Un beau jour, Adama Faye décida de couper ses cheveux. C'est l'épouse de Bassirou Diagne, la nommée Adama Ndiaye qui se chargera de cette tâche *‚historique'*. Elle envoya son fils Figaro (l'actuel claviste du ‚Diamono', qui était un gosse à l'époque) acheter une lame de rasoir. On commençait à *‚spéculer'* sur la future boule à zero de Adama Faye. Très inspiré, Omar Pène décida d' *‚immortaliser'* cet événement. *‚J'ai alors pris un stylo pour récrire les paroles de la chanson qui sera mon premier succès.'* Le lendemain au *‚Balafon'* où jouait le groupe, personne ne reconnut Adama Faye. *‚Tiens, vous avez un nouveau pianiste ?'*, demandait-on aux membres de l'orchestre.
Même son fils Bassirou Faye et sa mère ne l'avaient pas reconnu. Furieux, Adama Faye voulait qu'on lui remette ses cheveux. C'était trop tard. Quelques mois plus tard, la chanson titrée *‚Adama Ndiaye'* fit le tour du Sénégal…" (Faye 27.7.1993: 8). Adama Faye ist im November 2005, während meines Aufenthaltes in Dakar, verstorben, Nachrufe und Trauerbekundungen waren in allen Tageszeitungen zu lesen.

> d'orchestres les utilisent avec excès, rendant ainsi incompréhensible leur musique. (Ouza, zit. n. Anonym 15.11.1977: 6)

Er selbst verweigert zu dieser Zeit (später nicht mehr) die Verwendung von traditionellen Instrumenten, wird dafür aber auch kritisiert, vor allem weil er eigentlich „afrikanisch" sein wolle und dies nur unter Einbeziehung von afrikanischen Instrumenten möglich sei (Anonym 3.11.1977: 2). Mit dieser Verweigerung von traditionellen Instrumenten in seiner Musik scheint Ouza Diallo Mitte/Ende der 1970er-Jahre alleine zu sein, die anderen Musikgruppen versuchen sich mehr oder weniger in der Einbeziehung von vor allem Perkussionsinstrumenten und Repertoire aus dem traditionellen Kontext.

Im Club *Le Sahel*, der in den 1970er-Jahren zu den In-Clubs in Dakar gehört, spielt ab 1975 fünf Mal pro Woche die gleichnamige Gruppe *Le Sahel*. Die elf Musiker zwischen 20 und 28 Jahren – unter ihnen ein Tama-Spieler – zählen „Blues, Pachanga, Rythmes afro-cubains et sénégalais, [et] variétés internationales" zu ihrem Repertoire (Anonym 7.11.1975: 3) und veröffentlichen 1975 auch eine Schallplatte (Anzeige in *Le Soleil* 30.8.1975). Wie bereits ausgeführt, bedient sich *Le Sahel* auch traditioneller Instrumente, die sie allerdings offenbar nicht immer verwenden dürfen, wie aus einem Bericht über einen Ball hervorgeht:

> Et l'orchestre n'était pas n'importe lequel : c'était le ‚Sahel'. Qui tenait la grande forme. On peut simplement regretter que les musiciens de cet ensemble n'aient pas pu utiliser leur tam-tam pour donner tout leur poids à ces morceaux tirés du folklore national. Les ordres, disait-on, venaient de très haut'. (Anonym 30.6.1975: o.S.)

Die Verwendung von traditionellen Instrumenten in der modernen Musik ist also noch alles andere als unumstritten und wird offenbar teilweise auch von offizieller Seite untersagt. Ab 1978 wird *Le Sahel* von der Band *Nguéwal*, bei der einige Musiker aus *Le Sahel* spielen, im Nachtclub abgelöst (Touré 6.6.1978: 5).

Neben den bereits erwähnten Orchestern macht sich auch die Band *Star Number One*, später nur *Number One* genannt (vgl. Kap. 4), einen Namen, die sich Anfang 1976 von der *Star Band de Dakar* abspaltet und zuerst unter

dem Namen *Star Band I* auftritt (Anonym 14.1.1976: 1, 4).[50] Die Gruppe wird zu einem der beliebtesten Orchester Ende der 1970er-Jahre, beschrieben als „l'orchestre le plus populaire, pour ne pas dire le meilleur du Sénégal" (Anonym 25.7.1978: 2). Auch *Number One* ist eine Gruppe der „recherches musicales", wie ihr Leader und Sänger Pape Seck in einem Interview schildert: „Le succès du ‚Number One' est parti du sérieux dans le travail, la discipline, c'est-à-dire un résultat d'une certaine recherche sur l'authenticité de la musique sénégalaise" (Mbodj 16.9.1978: 5). *Number One* spielt im 1976 neu eröffneten Nachtclub *Le Jandeer*, der für 300 Personen ausgerichtet ist und dessen Innenarchitektur als „typiquement négro-africaine" beschrieben wird (Anonym 13.7.1976: 2), was zeigt, dass nicht nur in der Musik eine „Afrikanisierung" Einzug hält.[51]

Musikbetrieb der modernen Musik

Neben den Nachtclubs *Le Sahel* und *Le Jandeer* bieten weiterhin der *Club Miami*, das *Balafon*, aber auch der *Club Walo* (vormals *Moulin Rouge*), in dem Ouza Diallo öfter spielt (Gaye 18.11.1978: 2), und *Le Jamono* den Dakarer Musikgruppen Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten. Ansonsten spielen die Bands bei Bällen und Soirées von verschiedenen Organisationen (wie zum Beispiel beim Ball des Rotes Kreuzes), in Hotels oder bei größeren Konzerten, bei denen meist mehrere senegalesische Gruppen gemeinsam auftreten.

Im Jänner 1975 wird ein Erinnerungskonzert an den kurz davor verstorbenen Musiker M'Baye Fall organisiert, bei dem 19 Gruppen im Stadion Demba Diop auftreten, unter anderem *Waatoo Sita*, *Star Band de Dakar*, *Kadd Orchestra*, *Tropical Jazz* und das *Orchestre du Baobab* (Anonym 21.1.1975: 5). Ebenfalls für einen verstorbenen Musiker, Abdoulaye Mboup, wird im Juli 1975 ein Konzert organisiert, die Gruppen spielen gratis, die

[50] Nach Panzacchi existiert die Gruppe bereits 1963 und hat ab 1972 Platten aufgenommen (Panzacchi 1996: 220). Aus den Berichten über die Abspaltung von der *Star Band de Dakar*, die in *Le Soleil* ausgiebig diskutiert wird, geht jedoch hervor, dass jene Gruppe namens *Star Band I*, später *Number One* genannt, mit ihrem Leader Pape Seck erst 1976 gegründet wird.

[51] Der Nachtclub existierte 2005 noch unter dem Namen *Kilimandjaro*, genannt *Kili*.

Einnahmen kommen der Familie des Verstorbenen zugute (Anonym 19.7.1975: 2). Mit über 15.000 ZuschauerInnen ist ein Konzert von senegalesischen Bands im Jahr 1976 ein voller Erfolg, bei dem unter anderem das Orchester des *Institut National des Arts* und die *Star Band I* spielen (Anonym 13.7.1976: 3). Ebenso gut besucht ist die „show africain" einen Monat später, hier stellen das *Orchestre du Baobab*, *Super Diamono*, *Xalam II*, die *Kings*, *Dounia de Rufisque* und *Ifang Bondi* ihr Können unter Beweis (Anonym 5.8.1976: 2). Die Ehre, mit Jimmy Cliff in Dakar zu spielen, wird 1977 den Gruppen *Xalam II* und *Number One* zuteil, das Konzert wird aber nur als „demi succès" beschrieben (Anonym 7.5.1977: 1). Im Rahmen einer vom Kulturministerium organisierten „show musical séné-gambien" im gefüllten Stadion Iba Mar Diop spielen das *Orchestre du Baobab*, *Super Diamono*, *Ifang Bondi* und die Gruppe *Djender* (Touré 14.6.1977: 4). An einem siebenstündigen Konzert im Stadion Demba Diop im Jahr 1978, organisiert im Rahmen einer Hilfsaktion für den Musiker Cheikh Diagne, beteiligen sich, wiederum gratis, unter anderem die Gruppen *Number One*, *Nguéwal*, *Super Diamono* und *Xalam II* (Bâ 3.11.1978: 2). Auffallend ist, dass vor allem bei den großen Konzerten in den Stadien fast nie ausschließlich Bands spielen, die der *musique moderne* zugerechnet werden, sondern auch MusikerInnen aus dem Bereich der *musique traditionnelle*.

Der Ansturm auf große Konzerte in den Stadien liegt unter anderem sicher an den moderaten Eintrittspreisen, sie variieren zwischen 200 CFA und 1.000 CFA. In Nachtclubs wird zwischen 500 und 700 CFA (wochentags) und 1.000 bzw. 1.500 CFA (Wochenende) verlangt. Bei speziellen Anlässen wie Bällen, Auftritten in Hotels oder Soirées steigt der Eintrittspreis auf bis zu 5.000 CFA (vgl. Anzeigen und Berichte in *Le Soleil* 1975–1978). Der Eintrittspreis in den eher elitären *Club Baobab* Mitte der 1970er-Jahre liegt bei 2.500 CFA (Interview Gomis). Bei einem durchschnittlichen Gehalt der senegalesischen Bevölkerung um 1975 von 15.000 bis 45.000 CFA pro Monat gehören Nachtclubbesuche eindeutig in die Kategorie Luxus (Dieng 3.1.1975: 2). Große Konzerte zu niedrigem Preis, bei denen gleich mehrere Gruppen auftreten, sind daher eine willkommene Möglichkeit für eine breitere Schicht der Bevölkerung.

Die Einnahmen der Musiker und Musikgruppen sind teilweise sehr unterschiedlich, viele sind auf das Gutdünken der Nachtclubbesitzer angewiesen, da nur ein Engagement in einem Nachtclub ein regelmäßiges Einkommen

als Musiker garantiert. Thione Seck berichtet, dass er als Sänger bei der *Star Band de Dakar* im *Club Miami* 3.000 CFA pro Woche verdient hat (Lô 21.4.1978: 7), in seiner Zeit beim *Orchestre du Baobab* das Doppelte (Anonym 14.10.1978: 5). Die Mitglieder der Gruppe von Ouza Diallo bekommen um 1975 zwischen 25.000 und 30.000 CFA pro Monat (Gaye 18.11.1978: 2). Das Spielen in Nachtclubs ist für die Orchester oft die einzige regelmäßige Einnahmequelle, nach Baïla Diagne aber sehr schlecht bezahlt (Interview Diagne). Anders sieht dies bei manchen Auftritten zu speziellen Anlässen aus: Für einen Abend bekommt zum Beispiel das *Kadd Orchestra* zwischen 200.000 und 250.000 CFA, am Silvesterabend steigt die Gage bis zu 500.000 CFA (Interview Diagne). Als Beispiel für die Entlohnung von Konzertauftritten bei größeren Veranstaltungen kann das Konzert im Jahr 1975 im Stadion Demba Diop gelten: Die Gruppen bekommen zwischen 30.000 und 50.000 CFA (Anonym 25.3.1975: 4).

Ein Vorteil ist es für die Gruppen, wenn die Instrumente und das Material ihr Eigentum sind, wie es beim *Kadd Orchestra* und später bei *Super Diamono* der Fall ist (Interview Diagne). *Le Soleil* berichtet 1975, dass nur drei Gruppen im Bereich der modernen Musik adäquates Material besitzen, es wird aber nicht angeführt, welche das sind (Didhiou 1.4.1975: 4). Nach Moussa Diongue von *Xalam II* kostet die Ausstattung der Gruppe 8 Millionen CFA, was sich die meisten Gruppen nicht leisten können (Anonym 21.4.1976: 2). Sie sind daher auf Leihinstrumente angewiesen, die meist die Nachtclubbesitzer bereitstellen. Auch wer Instrumente kaufen will, muss mit Schwierigkeiten rechnen: Es gibt noch 1978 in Dakar kein Geschäft, das Musikinstrumente zum Kauf anbietet, sie müssen extra importiert werden, wodurch zusätzlich zu den Instrumentenpreisen Zollgebühren anfallen (Mbodj 16.9.1978, Interview Diagne). Noch im Jahr 1983 hat sich das nach einem Bericht in der Kulturzeitschrift *Waraango* zu schließen nicht geändert:

> Il n'existe en effet ici, aucun magasin spécialisé dans la vente d'instruments de musique, pouvant proposer à la clientèle, une gamme variée de matériel musical.
> Tout ce que l'on trouve sur la place, ce sont des guitares, d'une qualité si douteuse (et à quel prix !), qu'elles ne peuvent servir qu'à des débutants et encore !
> En ce qui concerne les autres instruments, aucune trace d'eux dans toute la Capitale ; […] (Coly R. 1983: 11).

Importiert werden in den 1970er-Jahren auch die Tonträger, die in Europa oder Amerika hergestellt werden. In Senegal selbst existiert noch keine Tonträgerproduktion, dies ändert sich erst 1980 (Taton 1978: 37, Interview Diène). Obwohl Musikkassetten bereits in Senegal zu bekommen sind und die Nachfrage danach steigt, behält das Medium Schallplatte noch die Oberhand. Aufnahmen senegalesischer Musik, also lokaler Musikgruppen, sind nur auf Schallplatten zu bekommen, auf Kassetten werden hauptsächlich europäische und amerikanische Musik bzw. Aufnahmen aus anderen afrikanischen Ländern vertrieben (Interview Diene, Interview Sow; vgl. Kap. 4). Kassetten liegen auch noch preislich gleichauf mit den Schallplatten, wie aus einer Anzeige des Musikgeschäfts *Musicafrique* in Dakar in *Le Soleil* 1977 hervorgeht: Langspielplatten kosten je nach Genre zwischen 2.600 und 3.000 CFA, Singles je 700 CFA. Kassetten werden um 3.000 bzw. 3.200 CFA angeboten (2.3.1977: 4).[52] Am preiswertesten (2.600 CFA) sind Langspielplatten von senegalesischen Gruppen. Auf die ungefähren Preise für Plattenspieler lässt eine Anzeige eines Musikgeschäfts im Jahr 1980 schließen. Ein halbautomatisches Kenwood-Gerät (KD 1500) wird dort für 65.000 CFA angeboten (17.5.1980: 2), dies dürfte wohl den üblichen Preisen zur damaligen Zeit entsprechen.

Aufnahmemöglichkeiten gibt es für die Gruppen in Dakar in den 1970er-Jahren vor Ort wenige. Eine viel genutzte ist das Tonstudio der nationalen Radiostation von *Radio Télévision Sénégalaise* (RTS). Die Qualität ist allerdings nicht überragend, wie Pape Djiby Bâ berichtet:

> Après les répétitions à notre local, nous enregistrons la maquette dans les studios de la Radio nationale. À l'époque, on ne disposait que de deux ou 4 pistes. La qualité de l'enregistrement n'était alors pas des meilleures. Et puisque le Sénégal ne disposait d'aucun studio, le producteur partait en France avec la maquette pour confectionner le disque et la pochette. (Bâ, zit. n. Anonym 28.8.1990: 9)

Der Dokumentation und dem Bestand im Archiv von RTS nach zu schließen, nutzen die meisten Gruppen im Laufe ihres Bestehens diese Aufnahmemöglichkeit, viele der Tonbänder sind aber nicht veröffentlicht, sondern werden nur für den Sendegebrauch aufgenommen. Eine weitere

[52] Bemerkenswert ist, dass hier die Kategorie „Soul Music" extra angeführt wird, die Tonträger in dieser Kategorie sind die teuersten.

Möglichkeit, ein Masterband zu erstellen, ist das Aufnahmestudio des Radios in Gambia *Radio Banjul* (Panzacchi 1996: 139), wo zum Beispiel Ouza Diallo seine Platte „Lat Dior" einspielt (JM 5003).

Ansonsten stehen hauptsächlich Nachtclubs als Aufnahmeorte zur Verfügung. Souleymane Faye berichtet von Masterbändern, die von Ibra Kasset im *Club Miami* erstellt werden (Interview Faye). Die Schallplatte „Simbonbon" wird dort aufgenommen (IK 3021), ebenso die Platte „Sala Bigue" (IK 3031). Die Gruppe *N'Gewel*[53] nimmt ihre Platte „Laggia" im Nachtclub *Le Jandeer* auf (DA 002). Meines Wissens schaffen es nur zwei Gruppen Ende der 1970er-Jahre, in Frankreich aufzunehmen: *Orchestre du Baobab* („On verra ça? Baobab à Paris Vol I.", ASL 7001) und *Number One*, wobei letztere dafür auch kritisiert wird, da 12 Stücke in 2 Stunden und 45 Minuten eingespielt werden (Interview Seck, Touré 6.10.1978: 2). Das erste Studio in Dakar – *Golden Baobab* – von Francis Senghor, dem Sohn des Präsidenten, wird erst 1980 eröffnet, kurz darauf gründet El Hadj Ndiaye das *Studio 2000* (vgl. Kap. 4).

Anzeige eines Musikgeschäfts (*Le Soleil* 17.5.1980, S. 2)

[53] Entspricht der bereits genannten Gruppe *Ngéwal*, die Schreibweise ist von der Schallplatte übernommen.

Die Herstellung der Schallplatten erfolgt weitgehend in Frankreich. Vertrieben werden die Endprodukte meist von Firmen in Dakar selbst, manchmal sind auch die „distributeurs“ in Frankreich angesiedelt, wie zum Beispiel *Salsa Musique* oder *Productions Jambaar*. Für Dakar sind *Musicafrique*, *Musiclub 60* und *Disco Club* zu nennen.

Anzeige des Musikgeschäfts *Musicafrique* in Dakar (*Le Soleil* 2.3.1977, S. 4)

Neue Generation zwischen Tradition und Moderne

Wie einleitend ausgeführt, darf die Begrifflichkeit einer *musique traditionnelle* gegenüber einer *musique moderne* nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der musikalischen Praxis eine strikte Trennung zwischen den beiden Bereichen bis heute und auch in den 1970er-Jahren in Senegal nicht existiert. Boubacar Guiro, mittlerweile seit über 40 Jahren beim *Théâtre Daniel Sorano* und

dadurch hauptsächlich im traditionellen Bereich tätig, unterscheidet zwischen den beiden *musiques* vor allem aufgrund der Instrumente, stellt aber fest, dass „l'esprit de la musique moderne sénégalaise est traditionnel" (Interview Guiro). Die Verbindung zwischen traditioneller und moderner Seite des Musiklebens in Dakar zeigt sich sowohl bei einzelnen Musikern, die in beiden Bereichen „beheimatet" sind, als auch bei Konzertveranstaltungen und einzelnen Musikgruppen.

Die Gruppe *Waatoo Sita*, durchgehend eher dem traditionellen Bereich zugeschrieben und von Senghor geschätzt (Interview Huchard), spielt immer wieder Konzerte mit modernen Gruppen, wie zum Beispiel mit *Le Sahel* und *Xalam II* (Anonym 14.1.1975: 4). *Xalam II* selbst lädt traditionelle SängerInnen für Konzerte ein (Touré 26.1.1978: 2), bei einer Großveranstaltung im Stadion Demba Diop spielen neben Gruppen wie *Number One*, *Ngéwal*, *Super Diamono* auch die als traditionell bezeichneten Musiker Ismael Lô, Doudou Ndiaye Rose, Bira Guèye und Ndiaga Mbaye (Anonym 2.11.1978: 1). Letzterer tritt beim *Festival international d'Afro-Soul* in Kaolack mit dem Orchester von Ouza Diallo auf (Lô 30.4.1978: 6).

Auf der Ebene der Musiker sind Überschneidungen vor allem im Bereich der SängerInnen zu beobachten.[54] So singt der 1975 verstorbene Laye Mboup, Sänger im *Théâtre National Daniel Sorano*, Anfang der 1970er-Jahre auch beim *Orchestre du Baobab*. Thione Seck, Ende der 1970er-Jahre noch als „traditioneller Sänger" bezeichnet, ab 1977 ebenfalls beim *Orchestre du Baobab*, spielt auch bei *Ngéwal* (Bâ 9.1.1979: 2) und nimmt noch 1980 nach eigenen Angaben mit einem „ensemble traditionnel" eine traditionelle Platte auf (Interview Seck, VAL 002) und wird auch immer wieder in *Le Soleil* als „traditioneller Sänger" beschrieben. Ismael Lô, bis 1984 Sänger bei *Super Diamono*, wird ebenfalls 1978 noch zu den traditionellen SängerInnen gerechnet (Anonym 2.11.1978: 1). Ein weiteres Beispiel ist Pape Djiby Bâ, der als traditioneller Sänger bei *Le Sahel* singt (Interview Guiro).

Nach Guiro kommen die meisten SängerInnen eigentlich aus der traditionellen Musik:

[54] Ähnliches ist auch bei Instrumentalisten zu vermuten, allerdings habe ich dafür keine Hinweise gefunden.

> Les chanteurs, pour la plupart, viennent de structure traditionnelle. Maintenant ils viennent s'intégrer dans un orchestre, si tu veux, où il y a la musique moderne, ils chantent les chants traditionnels, avec des instruments modernes. […] c'est pratiquement, disons, à 80 pour cent tous comme ça qu'ils sont partis. (Interview Guiro)

Boubacar Guiro ist es auch, der gemeinsam mit Ousmane Diallo 1977 eine Musikgruppe gründet, die die Verbindung zwischen traditioneller und moderner Musik zum Programm macht: *Ouza et les Quatre Femmes dans le Vent*. Die vier Sängerinnen Fatou Talla Ndiaye, Khadi Diouf, Fatou Sakho und Fatou Thiam Samb (Panzacchi 1996: 222) vom *Theatre National Daniel Sorano* singen mit dem modernen Orchester von Ouza: „C'étaient des femmes traditionnelles de l'ensemble traditionnel que j'ai pris, que j'ai mis avec Ouza. Donc, il y avait […] une osmose entre des musiciens modernes, et musiciens et chanteurs traditionnels" (Interview Guiro). Auf die Frage, warum es zu dieser „Osmose" kommt, antwortet Boubacar Guiro wie folgt:

> Parce qu'on n'a pas d'habitude de voir des femmes traditionnelles chanter dans des groupes modernes. Ce sont des femmes qui étaient célèbres, sur le plan de la musique traditionnelle, on ne pouvait pas s'imaginer qu'elles pouvaient être dans un groupe moderne. Mais moi, personnellement, j'étais convaincu au contraire. Je savais très bien, que ces femmes-là chantaient traditionnel, et qu'elles pouvaient évoluer dans des groupes moderne sénégalais. Parce que des groupes modernes, comme je vous l'ai dit, en vérité ne sont modernes que parce qu'ils utilisent des instruments modernes. Mais l'esprit de la musique sénégalaise moderne est traditionnel. […] mais j'ai voulu aussi en fait, prouver, que je ne me trompe pas en disant que l'esprit de la musique moderne sénégalaise est d'abord traditionnel. La base de la musique sénégalaise, quelle qu'elle soit, est d'abord traditionnel. Elle plan sa source dans les racines profondes de la tradition sénégalaise. Et effectivement, ça c'est passé comme ça, et ça était un boum extraordinaire. Elles ont eu un succès, pas égal à celui de Beatles, à l'époque, mais entre quoi, disons, c'était vraiment, « Quatre femmes dans le vent », que les Sénégalais vraiment ont suivi, ont découvert et ont suivi. (Interview Guiro)

Obwohl die Gruppe offenbar Erfolg hat, besteht sie aufgrund von persönlichen Differenzen nicht sehr lange (Interview Guiro).

Die beschriebenen Vernetzungen zwischen *musique traditionnelle* und *musique moderne*, die ab ungefähr Mitte der 1970er-Jahre verstärkt vorkommen und von den RezipientInnen angenommen werden, zeugen von einer neuen Einstellung sowohl der MusikerInnen als auch des Publikums und der Medien. Die Überschneidungen, die noch einige Jahre vorher abgelehnt werden, werden mittlerweile begrüßt. Im Sinne der *Négritude* passiert „enracinement et ouverture", Senghors Philosophie scheint in den Bereich der Musik vorgedrungen zu sein.

Allerdings kann, was Harney für die bildende Kunst Ende der 1970-Jahre feststellt, in Ansätzen auch für den Bereich der Musik gelten:

> By the late 1970s, Senegal had experienced one-party rule for over a decade and, despite relatively few major civil disturbances and a democratic reputation in the international arena, national cohesion and the African socialist dream of development were far from being a reality. The autocracy of Senghorian rule manifested itself clearly in the relative stagnation of artistic practice among academy-trained artists, whose celebrations of African essence produced a sour taste in the mouths of many younger artists. (Harney 2004: 106)

Die musikalischen Veränderungen und Entwicklungen in der *musique moderne* und die Vernetzungen mit dem Bereich der *musique traditionnelle* vollziehen sich weitgehend außerhalb von staatlichen Unterstützungen bzw. Senghors Kulturpolitik. Das erste Konzert moderner Musik, an dem Senghor teilnimmt, findet 1979 statt, es spielen *Xalam II* und *Number One* (Touré 24.12.1979: 2). Der Kunst und Musik, die Senghor unterstützt und etabliert, haftet vor allem auf der Ebene des Nationaltheaters der elitäre Touch an, den Harney in der bildenden Kunst konstatiert.

Als bewusste und direkte Gegenbewegung zu Senghors Kulturpolitik und dessen elitären Programmen wie in der bildenden Kunst sind die musikalischen Veränderungen allerdings nicht zu interpretieren. Sie können aber als Ausdruck einer sich verändernden Lebenseinstellung und ein In-Frage-Stellen der vorherrschenden Situation gelesen werden, in der Kritik an Senghor und seiner Politik eine immer stärkerer Rolle spielt, vor allem für eine neue junge Generation.

Kritik der Jugend – Der Film *Xala* als Beispiel

Bereits 1970 konstatiert Chaupin für den Senegal eine neue soziale Klasse, die Jugendlichen: „Mais ce qui a le plus changé c'est bien l'esprit, le comportement des jeunes qui aujourd'hui constituent, une classe sociale nouvelle." Er unterscheidet eine urbane und eine ländliche Jugend, wobei erstere als „verwestlicht" beschrieben wird (Chaupin 1970: 44).

Als Problem, aber auch Antrieb der Jugend wird das Spannungsfeld von Tradition und Moderne gesehen, das im Hinblick auf eine „nationale Kultur" überwunden werden muss:

> La culture nationale moderne, fruit de la confrontation pacifique des éléments de la culture traditionnelle : art, littérature, musique, chorégraphie répertoriés, développés et des éléments de la culture scientifique universelle, s'affirme comme une synthèse des deux cultures en présence. Cette synthèse est, en général, l'affaire du peuple tout entier et en particulier de la jeunesse. (Dailly 1973: 194)

Am senegalesischen Film *Xala* von Ousmane Sembène, der im Februar 1975 in die Dakarer Kinos kommt, wird dieses Spannungsfeld und die Kritik der jungen urbanen Bevölkerung sichtbar. Ab der Premiere von *Xala* in Dakar wird der Film in den ersten vier Wochen von 10.000 SenegalesInnen gesehen (Anzeige in *Le Soleil* 15.3.1975: 4), nach zwei Monaten berichtet *Le Soleil* von über 55.000 BesucherInnen (Anzeige in *Le Soleil* 19.4.1975: 2).[55]

In einer Filmkritik wird der Film als „pamphlet acide contre la nouvelle classe au pouvoir" bezeichnet:

> Cette nouvelle classe a sa religion, ses totems. Depuis le climatiseur ‚in-dis-pen-sa-ble' pendant l'hivernage jusqu'à la si précieuse télé, sans omettre la sacro-sainte voiture, l'image de marque de chaque individu, l'objet-fétiche de l'homme du XXe siècle […] (Anonym 27.2.1975: 11)

Die „Herrscherklasse" wird vor allem von der Hauptfigur, dem Geschäftsmann El Hadji Abdou Kader Beye, repräsentiert, ein reicher und hoch angesehener Mann der Wirtschaft. Seine gute finanzielle und gesellschaft-

[55] In Dakar existiert in den 1970er-Jahren eine lebhafte Kinoszene, das Kinoprogramm in *Le Soleil* umfasst 1975 zwanzig Kinos in der Hauptstadt.

liche Stellung kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass es ihm möglich ist, ein drittes Mal zu heiraten.[56] Im Film wird die Geschichte dieses Geschäftsmanns erzählt, der an der Gesellschaft scheitert und von „ganz oben" nach unten stürzt:
Vor der Hochzeitsnacht mit seiner dritten Frau wird El Hadji Abdou Kader Beye von seiner zukünftigen Schwiegermutter aufgefordert, ein traditionelles Ritual auszuführen, das ihn vor Impotenz schützen soll. Er weigert sich und bezeichnet es als Aberglauben, so kommt der Fluch Xala zum Tragen, der ihn impotent macht – er kann die Ehe nicht vollziehen. Zahlreiche Versuche, den Fluch durch Rituale und traditionelle Medizin loszuwerden, folgen, doch Beye verliert sowohl sein Vermögen wie auch sein gesellschaftliches Ansehen. Am Ende des Films wird offenbart, dass sich der Reichtum und Erfolg auf dem Ruin eines anderen Mannes gründet, der nun als Bettler lebt und ihn mit dem Xala bestraft.

Neben harscher Kritik an Polygamie vor allem der oberen Gesellschaftsschicht, die sich durch ihren Reichtum mehrere Ehefrauen „leisten" kann, wird in *Xala* eine Gespaltenheit der Gesellschaft präsentiert, vor allem durch die verwendeten Sprachen (vgl. Naguschewski 2005: 306). Der Film ist zweisprachig Wolof und Französisch, wobei Französisch als die Sprache der herrschenden Elite, Wolof als Ausdrucksmittel der Jugend und der KritikerInnen der Regierung verwendet wird. Sembène verbildlicht so die gängige Debatte in Senegal über die Stellung des Französischen, die in den 1970er-Jahren in westlich gebildeten Kreisen geführt wird. Senghor und seine Regierung wollen Französisch beibehalten, oppositionelle Intellektuelle sprechen sich gegen eine Fremdsprache als Nationalsprache aus (Gellar 1982: 94).[57] In

[56] Bei der fulminanten Hochzeitsfeier, zu der alle geladen sind, die in Politik und Wirtschaft einen Namen haben, spielt die *Star Band de Dakar*, was im Film hervorgehoben wird und offenbar dazu beitragen soll, zu zeigen, dass es sich um eine gehobene Gesellschaft handelt. Die *Star Band de Dakar* wird zu dieser Zeit sehr geschätzt und das Auftreten der Gruppe in einem Film kann symbolisch Prestige und Reichtum präsentieren. Sänger der Band ist Pape Djibril, alias „Cheri Coco" (Ewens 1991: 72).

[57] Die Orthographie-Regeln, die im Laufe der 1970er-Jahre beschlossen werden, werden von Seiten der Regierung rigoros umgesetzt und auch als Zensurmittel benutzt. Sembènes Film *Ceddo* wird in Senegal nicht gezeigt, weil sich der Filmemacher weigert, den Namen „richtig" auf *Cedo* zu ändern, eine oppositionelle Zeitung wird verboten, weil sie ihren Titel nicht den Regeln entsprechend schreibt (Gellar 1982: 95).

dieser linguistischen Diskussion spiegeln sich jedoch mehr als nur Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der Sprache:

> Of course, the linguistic dispute was more than just an academic issue; it also reflected sharp political differences between the pro-French Senghor and Senegalese nationalists who saw the French-inspired official orthography as still another manifestation of neocolonialism. (Gellar 1982: 95)

Ousmane Sembène ist eindeutig in Opposition zur Regierung Senghors, der Präsident und seine Berater werden in seinem Film *Xala* parodiert und als „Abbild der Franzosen" dargestellt, die sich trotzdem auf Afrika berufen:[58]

> Die hier beschworene Afrikanität zeichnet sich allerdings nicht mehr durch jene vermeintliche Ursprünglichkeit und Authentizität aus, die Sembène in den ersten Einstellungen aus einer durch und durch empathischen Perspektive gezeigt hat. Durch den Kontakt mit den Kolonialisten ist sie längst zu einer mythischen Konstruktion geworden, die von diesen Männern funktionalisiert werden kann, um so gänzlich eigennützige Ziele durchzusetzen. Die Konstruktion von Tradition dient hier der Legitimation einer nicht-europäischen Moderne. (Naguschewski 2005: 310)

Die kritische junge Generation ist im Film durch die Tochter des Protagonisten, Rama, dargestellt. Die Studentin steht nach Naguschewski für die „Hoffnungen Sembènes auf ein neues Afrika", sie bringt die beiden Pole Europa und Afrika zusammen, „es gelingt ihr, diese so miteinander zu vereinen, daß das neue Ganze mehr als die Summe seiner Teile ergibt" (Naguschewski 2005: 313, 314). Rama steht symbolisch für die neue junge Generation, die dem Regime Senghors kritisch gegenüber steht und eine neue Unabhängigkeit fordert, die über die *Négritude* hinausgeht, welche für die Jugend zu stark mit der französischen Kolonisation verbunden ist. Rama spricht in dem Film hauptsächlich Wolof, auch mit ihrem Vater, dem sie auf französische Fragen Antworten auf Wolof gibt. Sie lehnt sich offen gegen ihren Vater und dessen Einstellung auf, was Sembène auch durch kleine Details darstellt, wie zum Beispiel ihre Weigerung, importiertes französisches Mineralwasser zu trinken. In ihrem Zimmer ist „Kampf, Befreiung und

[58] Diese Szenen sind in der senegalesischen Version fast alle zensuriert (Naguschewski 2005: 307).

Emanzipation […] allgegenwärtig" (Naguschewski 2005: 315), sie spricht sich offen gegen Polygamie aus und will ihre Mutter, die erste Frau ihres Vaters, zur Scheidung überreden. Rama will eine Afrikanerin, eine Senegalesin, sein, die sich der „Moderne" und dem Westen nicht verschließt, sondern eine fruchtbare Synthese findet. Sie nimmt westliche, moderne Elemente auf, will sich davon aber nicht abhängig machen, sondern sie für eine neue, senegalesische Unabhängigkeit nutzen. Sie stellt sich gegen eine „Moderne" im Sinne ihres Vaters, die sich an Frankreich orientiert.

In *Xala* wird ein Generationskonflikt thematisiert, den auch Bugnicourt für diese Zeit konstatiert:

> Certain cultural messages or political ideas find their most sympathetic audience in a particular milieu or among a particular generation. With half its population under 21 years of age, Dakar is a young city. Everywhere one sees young mothers with babies on their backs, bands of schoolchildren, and crowds of bootblacks and car attendants. Here is a field favorable to new styles of clothing, sports, and music, and new attitudes towards interaction between the sexes or towards drug use. Whether it relays or creates them, Dakar remains the capital of new fashions, which form the next generation that will influence West Africa as a whole. This is not always to the taste of the older generations; the young, in turn, accuse their elders of reticence and lack of understanding. It is as though there exists, side by side, a culture of the young and a culture of adults, each with distinct rhythms, lifestyle and values. (Bugnicourt 1983: 83)

Die „Kultur der Jungen" ist einerseits die der modernen Musik, der Nachtclubs, Platten, neuesten Mode, aber auch eine Beziehung zu „traditionellen" Werten, die verstärkt rezipiert und nutzbar gemacht werden. Das Konzept der *Négritude* hat gewissermaßen funktioniert, in Folge wird allerdings Senghors Politik der Anbindung an Frankreich kritisiert. Für Sy ist die junge Generation Ende der 1970er-Jahre eine „génération porteuse de ce courant de pensée bien rebelle par rapport à ce qui s'est fait sous le règne du président Léopold Sédar Senghor" (Sy 2005: 26).[59]

[59] Sy führt unter anderem darauf den Beginn der Entstehung einer freien Presselandschaft ab Anfang der 1980er-Jahre zurück (Sy 2005: 26).

In den 1970er-Jahren steigt die Arbeitslosigkeit unter den jungen Menschen, auch ein besseres Bildungsniveau (Höhere Schule, Universität) garantiert keinen fixen Arbeitsplatz mehr, wie es noch in den 1960er-Jahren der Fall war. Die Jugendkriminalität in Dakar nimmt ebenso zu wie Studierendenproteste. Diese Situation nützen nach Gellar einerseits die GegnerInnen der Regierung Senghors, um gegen das Regime zu mobilisieren, andererseits aber auch die religiösen Führer, die versuchen, den Jugendlichen traditionelle und religiöse Werte zu vermitteln (Gellar 1982: 104). Aufgrund der allgemein schwieriger gewordenen Lebensbedingungen findet der Islam in der Bevölkerung Senegals Ende der 1970er-Jahre wieder verstärkt Zuspruch. Schicho führt dies unter anderem auf die Machtübernahme der Ayatollahs im Iran zurück, die in Senegal direkt rezipiert wird (Schicho 2001: 301). Bugnicourt stellt 1983 fest, dass sich in den letzten fünf Jahren die Zahl der den Islam thematisierenden Sendungen in Radio und Fernsehen verzehnfacht hat (Bugnicourt 1983: 38). Auch in einer Analyse von in Dakar üblichen Wandmalereien auf Häusern wird eine Zunahme von Verweisen auf den Islam und Darstellungen von islamischen Führern beobachtet, für die Guibbert eine simple Begründung anführt: „Modernist values have disappointed people, and they are again turning toward tradition" (Guibbert 1983: 83). Die von Senghor im Zuge des Schlagworts „Modernität" versprochene Verbesserung der Lebensumstände ist in der Wahrnehmung der Menschen nicht eingetreten.

Die Zunahme der Rezeption und Ausübung des Islam ist auch auf den „Verfall der Moral" zurückzuführen, der von Älteren an der Jugend beobachtet wird: „One element in the Islamic revival is the growing criticism of the decline of traditional values among Senegal's urban youth, reflected in sharp attacks on alcoholism, sexual promiscuity, and lack of respect for parental authority" (Gellar 1982: 98). Der Generationskonflikt ist offensichtlich.

Die hier für die gesamte Jugend angewendeten Attribute werden auch den MusikerInnen der modernen Musik immer wieder zugeschrieben, und auch der Generationskonflikt zeigt sich an den erfolgreichen Musikgruppen Ende der 1970er-Jahre, deren Mitglieder durchwegs der jungen Generation angehören. Die sozio-politischen Spannungen bzw. die Unzufriedenheit der jungen Bevölkerung zeigen sich in den folgenden Jahren in der *musique moderne*. Mit dem Aufkommen von Mbalax werden sie thematisiert, musikalisch verarbeitet und neu besetzt.

Die Etablierung von Mbalax in Dakar

In seiner Bestandsaufnahme zur Musikszene Dakars Anfang 1979 in *Le Soleil* konstatiert der Musikjournalist Cheikh Bâ stattfindende Veränderungen im Feld der *musique moderne*. Er betitelt den Text „Le vent du changement" und berichtet über die gerade veröffentlichten Platten von *Number One* und *Orchestre du Baobab* sowie über Änderungen und Auflösungen von Musikgruppen und deren Auftrittsorte (Bâ 9.1.1979: 2). Der „vent du changement" ist für den Autor zu spüren. Vor allem der neuen Gruppe *Étoile de Dakar* wird eine viel versprechende Zukunft vorausgesagt; die Gruppe passt für den Autor in kein gängiges Schema:

> Hormis des enregistrements à la radio et une ou deux apparitions lors de shows, c'est un ‚bébé' difficile à cataloguer. Mais pour qui connaît la valeur intrinsèque du chef, plus la voix de Youssou Ndour, l'espoir est permis de croire à une [sic] essor rapide." (Bâ 9.1.1979: 2)

Der Autor sollte Recht behalten, innerhalb kurzer Zeit macht sich *Étoile de Dakar* in der Hauptstadt einen Namen und die Musik Mbalax berühmt. Neben *Étoile de Dakar* sind Gruppen wie *Number One*, *Super Diamono*, *Ngéwel* oder *Le Sahel* Ende der 1970er-Jahre in Dakar populär. Die jungen Musikgruppen sind es, die die Entwicklungen hin zu Mbalax als Popularmusikgenre vorantreiben und maßgeblich mitbestimmen.

Rückblickend werden die Anfänge des Mbalax stark mit der Gruppe *Étoile de Dakar* bzw. *Super Étoile* und dem Sänger Youssou Ndour verbunden, aber auch mit der bereits seit 1975 bestehenden Gruppe *Super Diamono* und mit der Ende der 1970er-Jahre berühmten Gruppe *Number One* (vgl. Interview Seck, Interview Diallo). Mittelbar daran beteiligt dürfte auch *Xalam II* gewesen sein, die in den späten 1970er-Jahren unter anderem aufgrund ihres internationalen Erfolgs in Dakar bekannt sind.

Xalam II

Obwohl *Xalam II* in späteren Jahren keinesfalls als Mbalax-Gruppe zu bezeichnen ist, ist es wahrscheinlich, dass deren Musik als Vorbild für andere Musikgruppen relevant ist. Panzacchi und auch ein Musiker selbst schreiben

der Gruppe diesen Einfluss auch zu, wohl weil früh afrikanische Instrumente, vor allem Trommeln, verwendet werden. Die Gruppe wird aber zum Bereich der *musique moderne* gezählt:

> La base des créations du ‚Xalam' repose, sur les milles possibilités que sous-tendent notre héritage traditionnel: le folklore sénégalais. Mais celui-ci est réassimilé, repensé, en fonction d'une écriture musicale moderne." (Touré 20.2.1979: 2)

Noch 1982 wird *Xalam II* in einem kritischen Artikel über moderne Musik in Senegal in der Kulturzeitschrift *Waraango* als einziges Beispiel für eine gelungene „symbiose dynamique et originale" von traditionellen und modernen Elementen genannt, die nach dem Autor erst vor kurzem begonnen hat (Coly R. 1982: 3),[60] obwohl auch andere Gruppen wie ausgeführt in diese Richtung arbeiten. Grund dafür ist möglicherweise, dass *Xalam II* als einzige Gruppe konsequent Elemente aus verschiedenen Ethnien des Senegal einbezieht:

> Les notes du ‚Xalam' s'inscrivent dans la diversité d'une musique dite moderne et ayant ses racines dans notre passé traditionnel, tout en exploitant à fond les rythmes des différents ethnies de notre terroir." (Touré 17.7.1979: 16)

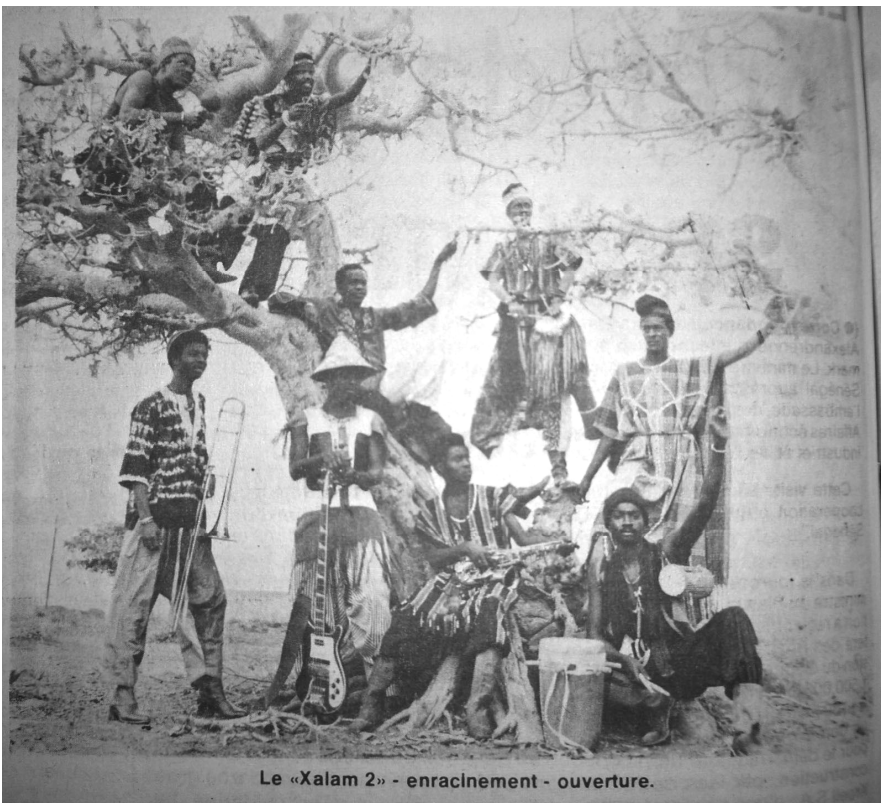
Xalam II beziehen sich nicht, wie die späteren Mbalax-Gruppen, ausschließlich auf Wolof-Traditionen. Die Gruppe wird oft dem Jazz zugeordnet bzw. ordnet sich diesem selbst – auch musikalisch – zu, wodurch ihre Musik wie erwähnt auch als „intellektuell" beschrieben wird (vgl. Kap. 3). 1979 tritt *Xalam II* bei einem internationalen Musik-Festival[61] in Dakar auf (Anonym 26.3.1980: 2), im Jahr 1981 werden mit *Xalam II* regelmäßig Jazzabende im Hotel *Le Teranga* veranstaltet.[62] Ein Journalist bedauert daraufhin, dass sich die Gruppe nun wie manch andere im Tourismus wiederfindet, was eine „rupture sévère avec la musique sénégalaise" bedeute (Bâ 25.7.1981: 6).

---

[60] Der Artikel erscheint auch in *Le Soleil* (29.12.1982: 8).

[61] Im Rahmen des *Festival de Jazz et de musique traditionnelle* finden von 16.12.1979 bis 3.5.1980 regelmäßig Konzerte von nationalen und internationalen KünstlerInnen statt (Ndaw 11.12.1979: 2). Unter anderem ist auch Stan Getz zu Gast (Bâ 29.1.1980: 4).

[62] In der Anzeige für diese Abende wird *Xalam II* als Orchester, „qui n'a pas besoin d'être présenté au public" beschrieben (Anzeige in *Le Soleil* 21.7.1981: 2).



Die Musikgruppe *Xalam 2* (*Le Soleil* 15.2.1979, S. 2)

Der musikalische Weg, den *Xalam II* bereits in den 1970er-Jahren einschlägt, bringt der Gruppe nicht nur im eigenen Land großes Ansehen, vor allem bei HörerInnen aus der sozialen Elite, sondern auch internationales Ansehen. *Xalam II* wird 1979 zum *Horizonte*-Festival in Berlin eingeladen. Das Konzert in Berlin ist für *Xalam II* ein voller Erfolg, wie auch in *Le Soleil* berichtet:

> La particularité dans ce concert de clôture du ‚Xalam', c'est que l'orchestre a été obligé de remonter sur scène, après avoir quitté la salle. Tout simplement parce que le public promettait de tout briser, si ces merveilleux garçons ne reprenaient leurs instruments, pour les transporter même en rêve dans ce pays, du Sahel, qu'on nomme le Sénégal. (Touré 17.7.1979: 16)

Als weiterer internationaler Erfolg der Gruppe ist die Einladung im Jahr 1981 zu sehen, bei der musikalischen Gestaltung eines Films mitzuwirken, der bei der Eröffnung des Afrika-Pavillons in einem Walt-Disney-Themenpark gezeigt wird (Touré 4.11.1981: 4).

Im Rahmen der zweimonatigen LeserInnenbrief-Diskussion über die moderne Musik in Senegal Ende 1978 (vgl. Kap. 3) wird *Xalam II* immer wieder mit der zur gleichen Zeit ungemein populären Gruppe *Number One* verglichen. In einem Endkommentar zur Debatte wird allerdings festgehalten, dass die beiden Gruppen „deux formations au style différent, avec chacun son cachet spécifique" (Gaye 2.12.1978: 2) seien.

Number One

Die 1976 gegründete Gruppe *Number One* spielt bis 1979 regelmäßig im Nachtclub *Jandeer*, trennt sich dann aber offenbar aufgrund von Streitigkeiten von ihrem fixen Engagement (Anonym 27.6.1979: 2). Damit scheint auch die Popularität der Gruppe kontinuierlich abzunehmen, Anfang der 1980er-Jahre ist in *Le Soleil* nur mehr wenig über *Number One* zu lesen. In einer Konzertkritik im Juli 1979 fragt ein Journalist auch rhetorisch, ob die Gruppe nicht am Abstieg sei (Bâ 7.7.1979: 2). Bei einem Musikwettbewerb 1982 erreichen *Number One* den vierten Platz vor *Super Étoile* (Platz 5). Als Kriterien der Auswahl werden genannt: „la recherche musicale, l'interprétation, la présentation de l'orchestre, la faveur du public, l'intégration des instruments traditionnels, la variété des themes". Der erste Platz geht an die Gruppe *Kanaga* aus Mali (Mbodj 7.12.1982: 2). Die Silvestershow von *Number One* im Nachtclub *Thiossane* wird sehr gelobt (Mbodje 3.1.1981: 4). In der Musik von *Number One* hat die Tama einen fixen Platz (vgl. z.B. die Alben „Maam Bamba", GRLP 7601, und „Jangaake", GRLP 7602). Neben der Tama sind Solo-Gitarre, Rhythmus-Gitarre, Perkussion, Schlagzeug und diverse Bläser das fixe Instrumentarium. In einem Bericht ist 1981 in *Le Soleil* zu lesen, dass sich *Number One* in Reaktion auf die Diskussion in der Tageszeitung von der Tama getrennt habe, und der Autor ist ungeduldig zu sehen, welches Instrument die Tama ersetzen wird (Bâ 25.7.1981: 6).

Plattenhülle von *Star Number One* „Maam Bamba", Disques Griot GRLP 7601 (späte 1970er-Jahre)

Super Diamono

Im Gegensatz zu *Number One* scheint *Super Diamono* (vgl. Kap. 3) bereits kurz nach der Gründung 1975 kontinuierlich an Respekt und Beliebtheit durch das Dakarer Publikum zuzulegen, was sich Anfang der 1980er-Jahre noch steigert. 1979 ist die Gruppe auf Tournee durch Senegal (Bâ 9.1.1979: 2). Im Juni 1980 wird ihnen gemeinsam mit *Étoile de Dakar* und der Gruppe *Golden Baobab* von Francis Senghor (dem Sohn des Präsidenten) die Ehre zuteil, bei einem Konzert im *Théâtre National Daniel Sorano* zu spielen, bei

dem der Präsident Léopold Sédar Senghor anwesend ist (Diedhiou 17.6.1980: 2). Die Musik von *Super Diamono* bei diesem Konzert wird wie folgt beschrieben: „Le ‚Super-Diamono' s'appuie sur une rythmique que l'on retrouve dans le folklore du Cap-Vert et du pays mandingue" (Diedhiou 20.6.1980: 2). Die Basis auf Wolof-Rhythmen, die später den Mbalax ausmacht, ist hier noch nicht erwähnt. Für Baïla Diagne hat *Super Diamono* aber bereits früh Mbalax gespielt, wenn er über die Zeit um das Ende der 1970er-Jahre sagt:

> [On] a commencé à jouer vraiment en Mbalax. C'est là, où le Mbalax a commencé pour le Super Diamono, tout en faisant encore la musique de variété. Donc, on faisait, quand on jouait une soirée, en attendant que les gens venaient, on faisait du Jazz. On faisait de la musique de variété. Pour distraire un peu. On faisait de la musique afro-cubaine. Et les gens écoutaient, ils aimaient écouter, parce qu'on ne pouvait pas créer une rupture brusque avec ce qui se faisait avant avec le nouveau Mbalax. Et le nouveau Mbalax du Super Diamono, au début, était tellement bien travaillé. C'est-à-dire, on ressentait beaucoup de Jazz dans ce qu'on faisait à côté mélodique, […], beaucoup de gens n'étaient pas certains que ça allait marcher. Mais on a continué. (Interview Diagne)

In der Gruppe anfangs mit dabei sind die Brüder Adama, Habib und Lamine Faye (Interview Diagne), die alle später noch in der modernen Musik in Senegal von sich reden machen. Adama Faye – Keyboarder und Gitarrist – wechselt bald zu *Super Étoile*, ebenso Habib Faye. Lamine Faye etabliert mit einigem Erfolg in den 1990er-Jahren eine eigene Gruppe (*Lemzo Diamono*, vgl. Fall 12.11.2001). Bis 1984 hat *Super Diamono* zwei Sänger: Ismael Lô und Omar Pène, die sich als Leadsänger abwechseln, dann verlässt Ismael Lô die Gruppe und Omar Pène ist alleiniger Frontsänger.

Fix mit dabei ist spätestens ab Anfang der 1980er-Jahre auch eine Tama, gespielt wahrscheinlich von Aziz Seck, über dessen Spiel folgendes berichtet wird: „Les inconditionnels du ‚*tama*' pourront même noter que le ‚*Super Jamono*' en fait une utilisation harmonieuse […]. En tout cas différent du jeu qu'en fait Assane Thiam de ‚*L'Étoile*' ou de Mame Mane Fall du ‚*Number One*'" (Bâ 25.7.1981: 6).

Im Vergleich mit anderen Gruppen, vor allem *Étoile de Dakar*, wird *Super Diamono* oft als mehr am Jazz orientiert beschrieben, wie auch vom Gründer der Gruppe Baïla Diagne:

> Youssou Ndour a joué son Mbalax à partir de ce que Ibra Kasset a fait au Miami, il l'a amélioré, toujours avec cette même rythmique, avec les mêmes instruments, comprenez, et, c'était légèrement différent avec ce que Super Diamono faisait. Dans le même sens, mais avec beaucoup plus de mélodie, étrangère, plutôt, on sentait beaucoup de Jazz, dans la musique de Super Diamono. (Interview Diagne)

Einen großen Unterschied zwischen *Étoile de Dakar* bzw. *Super Étoile* und *Super Diamono* sieht Diagne weiters in der Melodieführung (Interview Diagne). Ähnliche Vorgehensweise in der kontinuierlichen Veränderung der Musik ist aber bei beiden Gruppen festzustellen: Sie beschränken sich nicht auf das Hinzunehmen von traditionellen Instrumenten, beispielsweise der Tama, sondern legen verschiedene Rhythmusparts auf westliche Instrumente um, wie im Folgenden anhand der Gruppe *Étoile de Dakar* beschrieben.

Étoile de Dakar, Youssou Ndour und *Super Étoile*

Étoile de Dakar wird 1978 von Badou Ndiaye gegründet. Youssou Ndour und einige andere Musiker verlassen die *Star Band de Dakar*, um bei *Étoile de Dakar* zu spielen (Interview Guèye). Die Gruppe spielt anfangs im *Miami Club*, dann im *Jandeer*, im *Sahel* und im *Balafon* (Panzacchi 1996: 62). Neben den drei Sängern Youssou Ndour, El-Hadj Faye und Eric M'Backe N'Doye besteht die weitere Besetzung aus Gitarren, Bass, Alt-Saxophon, Trompete, Maracasses, Congas, Timbales und Tama (Schallplatte ET 001).

Étoile de Dakar wird schnell zu einer der Top-Gruppen in Dakar. Ab ihrer Gründung spielt sie laufend sowohl in Nachtclubs als auch bei speziellen Anlässen und Konzerten. Mitte 1980 ist über die Gruppe zu lesen, dass sie „un orchestre particulièrement à la mode" ist (Anonym 3.6.1980: 2). Bereits die erste Konzertkritik des Konzerts am 27. Jänner 1979 im *Théâtre National Daniel Sorano* ist durchwegs positiv. Die Musik wird als „une musique de choix, bien orchestré et soutenue" bezeichnet, gespielt wird sowohl kubanische Musik als auch Musik „inspiré du folklore" (Mbodj 30.1.1979: 2). Kubanische Musik ist noch Fixpunkt des Repertoires von *Étoile de Dakar*,

wie auch Kabou Guèye erzählt: „[Il] y avait un clientèle Salsa et un clientèle folklore“ (Interview Guèye). Erst mit der Gründung von *Super Étoile de Dakar* durch Youssou Ndour 1982 verschwindet das kubanische Repertoire ganz (Ndour, zit. n. Duran 1989: 280). Der Beginn des Mbalax als Popularmusikgenre wird oft mit dieser Gruppe assoziiert.

Ankündigung eines Galaabends mit *Étoile de Dakar* (*Le Soleil* 19.5.1980, S. 2)

Youssou Ndour macht sich in der Musikszene Dakars bereits in der *Star Band de Dakar* einen Namen, vor allem durch *Étoile de Dakar* wird er aber zum lokalen Star der Hauptstadt.[63] In *Le Soleil* erscheint bereits Anfang 1979 ein erster Artikel, der ausführlich seine bisherige Karriere und seine Zukunftspläne bespricht (Bâ 6.1.1979: 4). Ab diesem Zeitpunkt wird regelmäßig über Youssou Ndour und „seine“ Gruppe *Étoile de Dakar* berichtet.[64] Die beiden anderen Sänger der Gruppe stellt Youssou Ndour bald in den Schatten, nur er wird als Frontmann in der Öffentlichkeit wahrgenommen, möglicherweise ein Grund für die Spaltung der Gruppe im Jahr 1982. Als das „wahre Erfolgsgeheimnis“ des Sängers sieht Panzacchi seine Stimme (1996: 65), sie gilt mittlerweile weitgehend als ästhetisches Ideal in Senegal.

[63] Zu Biographie und musikalischem Werk von Youssou Ndour siehe z.B. Lahana (2005), Bender (2000), Panzacchi (1996).

[64] 1981 findet es ein Journalist sogar wert, darüber zu berichten, dass Youssou Ndour offenbar krank ist, weil er schon länger nicht mehr gesehen wurde (Bâ 11.7.1981: 6).

Der Gesang ist, wie auch bei anderen Gruppen, stark an die *géwél*-Tradition angelehnt.

Ende 1981 verlässt Youssou Ndour die Gruppe *Étoile de Dakar*, um eine eigene zu gründen (Anonym 21.11.1981: 5); ab 1982 existiert *Super Étoile de Dakar*. Aus der Gruppe *Étoile de Dakar* entsteht weiters *Étoile 2000* mit dem Sänger El-Hadj Faye.

Musiker der jungen Dakarer Musikgruppe *Étoile de Dakar* (Le Soleil 28.6.1980, S.5)

Rund um Mbalax

Neben dem *Orchestre du Baobab* und den besprochenen Gruppen spielt auch die *Star Band de Dakar* mit wieder neuen Musikern weiterhin im *Club Miami*, macht aber wenig von sich reden. Ouza Diallo ist weiter aktiv und bringt 1980 die Platte „Lat Dior" heraus (Graham 1992: 53, JM 5003). Auch die gambiasche Gruppe *Guelewars of Banjul* veröffentlicht zwischen

1980 und 1982 drei Platten (Graham 1992: 54). Die Gruppe *Étoile 2000*, die aus der Spaltung von *Étoile de Dakar* hervorgeht, hat Anfang der 1980er-Jahre kurz Erfolg, verschwindet aber bald wieder von der Bildfläche.

Number One, *Étoile de Dakar* und *Super Diamono* treten 1981 abwechselnd in den Nachtclubs *Soumbedioune*, *Sahel*, *Ngalam*, *Balafon* und *Thiossane* auf. Diese dürften gemeint sein, wenn 1982 in *Le Soleil* von „boîtes dites *‚africaines'* où se produisent des orchestres locaux" (Anonym 20.7.1982: 2) die Rede ist, was darauf schließen lässt, dass auch „nicht-afrikanische" Clubs existieren, in denen andere Musik, vielleicht auch von Platten, gehört werden kann.

OU ALLER?

● OU JOUE VOTRE ORCHESTRE PREFERE

— Star Band «*Kasset*» au Miami - Av. Malick Sy.
— l'Etoile de Dakar au Soumbédioune II - Village artisanal.
— le Super Jamono au Balafon - Rue Macodou Ndiaye
— Le Baobab au Ngalam point E
— le Number One au Thiossane - Rue 10
— Xalam II au Cercle du Téranga (Mardi et vendredi)

● Conférences

— «*Islam et développement*» par El Hadj Barahm Diop, le dimanche 26 juillet à partir de 10 heures à la mosquée inachevée de l'aéroport de Yoff.

— «*Le rôle du Musulman dans la société moderne*» introduit par M. Ahmed Iyane Thiam, le dimanche 26 juillet à partir de 11 heures au 4161 Sicap Amitié 2 (face cinéma El Mansour).

Live-Programm der Nachtclubs in Dakar in der Tageszeitung (*Le Soleil* 25.7.1981, S. 8)

Der heutige Mbalax-Sänger Thione Seck spielt in den späten 1970er-Jahren bei der *Star Band de Dakar*, bei *Nguewel* und beim *Orchestre Baobab*, macht sich aber zu der Zeit noch hauptsächlich in der traditionellen Musik einen

Namen: „[Il] a la possibilité de jongler avec les deux genres“ (Bâ 9.1.1979: 2). 1980 veröffentlicht er eine nach eigenen Angaben traditionelle Schallplatte („Chauffeur Bi“, VAL 002), gründet aber 1982 die Gruppe *Raam Daan*, mit der er bis heute ausschließlich Mbalax spielt (Interview Seck). Die erste Platte wird 1983 veröffentlicht, es folgen bis 1987 vier weitere (Graham 1992: 54). Obwohl Thione Seck heute einer der Stars des Mbalax in Dakar und auch international bekannt ist, ist seine Rolle in der Anfangsphase marginal.

Auf der Ebene der traditionellen Musik ist weiters die Sängerin Kine Lam zu nennen, die Ende der 1970er-Jahre beim *Théâtre National Daniel Sorano* ist und mit einem traditionellen Song („Mame Bamba“) in der Hitparade landet. Das Lied wird gemeinsam mit *Super Étoile* 1982 wieder aufgenommen (Bâ 3.1.1991: o.S.). Das Nationaltheater versucht sich zu dieser Zeit erfolgreich in einer „Modernisierung“ durch die Tanzschule *Mudra Afrique*, die 1977 eröffnet, von Maurice Béjart geleitet und von Senghor unterstützt wird (Diedhiou 20.6.1980: 2).

Musikalische Veränderungen

Ende der 1970er-Jahre haben Arrangements von *Folklore Sénégalais* einen fixen Platz in den Veröffentlichungen der Dakarer Musikgruppen. Ob so benannt oder nicht, sind die Anleihen bei Griot-Gesangstraditionen bei einigen Stücken erkennbar: relativ freier, kehliger Gesang über durchgängigem, ständig wiederholtem Pattern auf Bass, Gitarre und/oder Perkussion, meist in call-and-response-Schema, wobei dem Sänger eine andere Gesangsstimme oder ein Instrument antwortet (vgl. z.B. die Platten „Absa Guèye“ von *Étoile de Dakar* und „Maam Bamba“ von *Number One*). Die Tama ist fixer Bestandteil des Instrumentariums, und auch in den Texten ist nach Panzacchi eine Veränderung erkennbar: Die Texte afrokubanischer und lateinamerikanischer Musik sind hauptsächlich von „Liebesglück und Herzeleid“ bestimmt, nun geht die Tendenz in Richtung gesellschaftskritischer, politischer und den Alltag beschreibender Inhalte sowie dem aus der Griot-Tradition kommenden Preisgesang (vgl. Panzacchi 1996: 98ff.).[65]

[65] Die Tradition der *géwél*, im Preisgesang hauptsächlich Angehörige der höheren Kasten zu besingen, wird nach Panzacchi in der modernen Musik erweitert. Sie benennt vier Kategorien, die sie nach AdressatInnen einteilt: Preislieder für

Anhand von Platten der Gruppe *Étoile de Dakar* aus der Zeit – „Absa Guèye" (1979), „Tolou Badou Ndiaye" (1980) und „Thiapatioly" (1981) – ist die musikalische Veränderung nachzuvollziehen. Produzent Ibrahima Sylla beschreibt die Musik auf der Schallplatte „Absa Guèye" folgendermaßen :

> Exhibition rythmique de Sabar, Tama, exhubérance [sic] instrumentale tel est l'univers de l'Etoile de Dakar. […] Ce second volume ABSA Guèye est une suite de Sabar, N'Daga et typiques Sénégalais de tous les tempéraments musicaux répondant puissament aux mot d'ordre ‚Retour aux sources', […] (DARL 002)

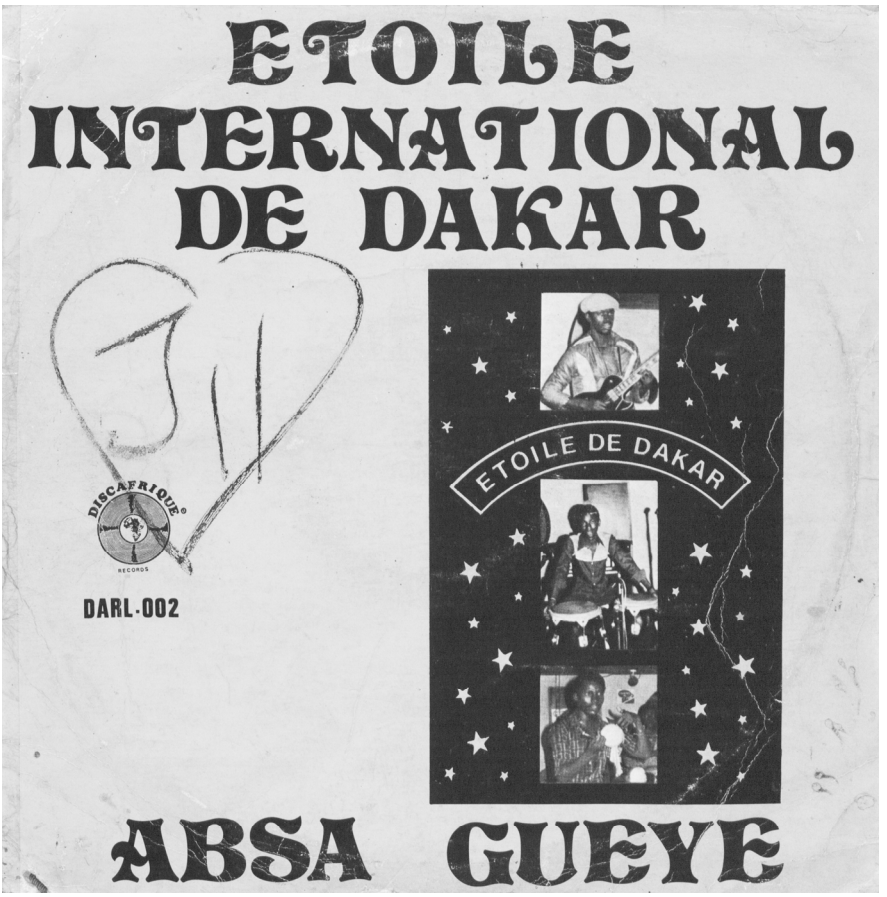
Obwohl Sabar, die später eine essentielle Rolle im Mbalax einnehmen, noch nicht verwendet werden, wird die Musik als auf diesen basierend beschrieben und wohl auch so wahrgenommen. Speziell die beiden Stücke „Dom Sou Nar Bakh" und „Absa Guèye" basieren eindeutig auf Rhythmen des Sabar-Repertoires, in ersterem ist der später für Mbalax typische Wechsel des Tempos und des Rhythmus ab ungefähr der zweiten Hälfte des Stückes bereits zu hören. Die anderen Lieder lassen sich noch der afrokubanischen Tradition zuordnen.

Auf dem Album „Tolou Badou Ndiaye", das ein Jahr später erscheint, versetzen die Musiker die Stücke verstärkt mit verschiedenen Synthesizer-Klängen und Geräuschen, die Musik wirkt wie eine relativ ungeordnete Collage aus unterschiedlichen Quellen, unter anderem auch Salsa-Anklänge und Sabar-Rhythmen auf der Tama, die aber selten durchgängig zu hören sind. Von Tanzmusik im Stil von *Orchestre du Baobab* ist nichts mehr zu spüren, Paartanz in der Salsa-Tradition ist zu dieser Musik nicht mehr möglich. Diese Platte könnte als „experimentelle Phase" der Gruppe gelten, bevor mit „Thiapatioly" die Sabar-Begleitung – noch auf Tama und den Congas – zum bestimmenden Element wird. Relativ zeitgleich veröffentlicht die Gruppe *Super Diamono* ihre erste Kassette, auch im Jahr 1981. Auf diesem Album „Ndaxami"[66] sind Mbalax-Anklänge deutlich zu hören, z.B. in den Liedern „Yaral sa doom" und „Jeele bi", in denen die Tama

Privatpersonen, für Personengruppen (z.B. die senegalesische Fußballmannschaft), für PolitikerInnen und für Personen aus dem religiösen Leben (Panzacchi 1996: 100).

[66] Die Kassette ist nicht erhalten, wohl aber die Aufnahmen, die auf CD in Dakar erhältlich sind, unter gleichem Namen, allerdings mit zwei Stücken mehr als auf der Originalkassette (30703 – 2 DK 128).

durchgängig diverse Sabar-Pattern spielt.[67] Diese Kassette wird in *Le Soleil* auch ausführlich rezensiert, die Musik wird als „aussi bien une musique de danse qu'une musique qui s'écoute avec un certain ravissement" beschrieben, der Stil von *Super Diamono* als „unique dans la musique de variété sénégalaise" (Bâ 25.7.1981: 6).



Plattenhülle von *Étoile de Dakar* „Absa Guèye", Discafrique DARL 002 (1979)

[67] Ein Vergleich mit den Aufnahmen von Tang (2007) lässt vermuten, dass die Tama hauptsächlich *tulli*-Parts spielt.

Im Rückblick werden die musikalischen Erneuerungen hauptsächlich der Gruppe *Étoile de Dakar* zugeschrieben, sie scheinen sich musikalisch weiter zu wagen als andere, wie Youssou Ndour beschreibt:

> I'm not the one who changed the face of Senegalese music. Other bands were also using the tama and singing in Wolof. But I think I'm the one who took these changes to their furthest limit. Others were moving in that direction, towards a more traditional sound, but they hesitated, they didn't dare go quite far enough. (Ndour 1988, zit. n. Duran 1989: 277)

Spätestens mit der Neuformation *Super Étoile* ist auch die Aufteilung der Instrumente am Sabar-Ensemble orientiert: „In my group […] I gave some of the traditional sabar parts to the guitar, some to the keyboards, while the rhythm guitar took on the role of the *mbung mbung* drum" (Ndour, zit. n. Hudson et. al 1999: 621). Kabou Guèye, Bassist bei *Étoile de Dakar*, beschreibt ebenso, dass die Instrumente unterschiedliche Sabar-Funktionen übernehmen, dem Bass kommt dabei z.B. die Rolle der *Jol* zu.

Musikalisch kann mit diesen Erneuerungen in der *musique moderne* der Beginn von Mbalax als Popularmusikgenre ausgemacht werden. Die Etablierung dieses entstehenden Musikstils als Mbalax und seine fixe Stellung im senegalesischen Musikgeschehen sind aber darüber hinaus mit anderen, außermusikalischen Veränderungen verbunden. Wie bereits angedeutet, handelt es sich um einen mehrdimensionalen und komplexen Prozess, in dem soziale, politische, technologische, rechtliche und ökonomische Faktoren eine Rolle spielen können (vgl. Einleitung). Im Falle des Mbalax gehen mit den musikalisch neuen Wegen ein Wandel des Images der MusikerInnen und der Musik in der Gesellschaft, ein Generationenwechsel und eine Veränderung des Tanzverhaltens in den Nachtclubs einher. Relevant sind darüber hinaus auch die veränderten politischen Verhältnisse und die wachsende Musikindustrie.

Ab wann die Musik die Bezeichnung *Mbalax* erfährt, ist nicht genau festzustellen. Der „König des Mbalax" Youssou Ndour sieht sich selbst als Schöpfer des Namens (Ndour, zit. n. Duran 1989: 277), möglicherweise wird der Begriff auch im Kontext des Radios von den KommentatorInnen als Bezeichnung für diese Musik eingeführt, die die rhythmischen Charakteristika des Sabar-Ensembles übernimmt. Lahana führt in ihrer Biografie von

Youssou Ndour in der Diskografie im Anhang vier Kassetten von *Étoile de Dakar* an, die zwischen 1979 und 1981 erscheinen und mit „Mbalakh" (Vol. 1–4) betitelt werden (Lahana 2005: 209). Die ungenaue Angabe der Erscheinungsjahre lässt vermuten, dass es sich hierbei um bootleg-Produktionen handelt, deren Betitelung als „Mbalakh 1–4" erst im Nachhinein erfolgt ist.[68] In den Diskographien von Graham (1989, 1992) scheinen diese Produktionen nicht auf.

In den Artikeln zur modernen Musik in *Le Soleil* zwischen 1975 und 1982 taucht das Wort *Mbalax* dreimal auf. In einem Bericht über Ouza Diallo im Jahr 1978 wird erwähnt, dass Mbalax als rhythmisches Element bzw. Begleitrhythmus zu dieser Zeit bereits in der modernen Musik verwendet wird. Über die Musik Ouzas, die sich nicht der gängigen Mode unterwirft, wird festgehalten: „Il eût été si commode, pour sa popularité, de suivre le mouvement, d'alterner les pâles copies afro-cubaines avec des morceaux de facture locale banale où le ‚*mbalax*' et l'improvisation débridée du ‚*tama*' soutiennent l'incessant ‚*taasu*'!" (Gaye 17.11.1978: 2). In einem Kommentar über die neue Gruppe *Étoile de Dakar* wird die Adaptionsfähigkeit eines europäischen Saxophonisten hervorgehoben: „un saxophoniste „toubab" qui étonne à cause de son assimilation du „mbalax" sénégalais" (Bâ 16.1.1979: 2). Weiters geht aus einem Kommentar im Jahr 1981 über die neu gegründete Gruppe *Waatoo Sita II* hervor, dass Mbalax bereits auf dem Weg ist, zur bestimmenden Komponente der Musik Dakars zu werden, wenn festgestellt wird, dass die jungen Musiker für den Erfolg eine große Hürde zu überwinden haben: „l'indifference affichée par le public sénégalais pour tout rythme qui ne repose pas sur le ‚mballakh'" (Anonym 22.7.1981: 2).

Danach wird *Mbalax* bis ins Jahr 1982 in *Le Soleil* nicht mehr verwendet, erst aus dem Jahre 1983 ist mir eine andere Quelle bekannt. Prosper Niang von *Xalam II* in einem Interview mit der Kulturzeitschrift *Waraango*: „Et aujourd'hui au Sénégal, beaucoup d'orchestres font du mbalax et ne font que ça, […]" (Niane/Diop1983: 13). Die musikalischen Veränderungen – eben auch die Aufnahme von mit Sabar verbundenen Elementen – wird im

[68] Unter bootleg-Produktionen werden oft unauthorisierte Mitschnitte von Konzerten oder anderen Auftritten verstanden, die auf einfach kopierten Kassetten auf den Markt gebracht werden. Graham erwähnt, dass der Großteil der frühen Alben von Youssou Ndour als bootlegs und nicht auf Schallplatte erschienen ist (Graham 1989: 146).

journalistischen Diskurs Ende der 1970er-Jahre wahrgenommen. Zu vermuten ist, dass im Zuge dieser Entwicklungen die Musik ab ca. Anfang/ Mitte der 1980er-Jahre als *Mbalax* bezeichnet wird.

Neues Selbstbewusstsein, Imagewandel und Generationenwechsel

Die Musiker der neuen Musikgruppen *Étoile de Dakar*, *Super Diamono* oder *Number One* sind durchwegs zwischen 20 und 30 Jahre alt und gehören der urbanen jungen Bevölkerung Dakars an, dementsprechend sind es vor allem Menschen dieser Altersgruppe, die sich mit diesen Gruppen und ihrer Musik identifizieren. Nicht nur die Musik, sondern auch ihr Auftreten macht die Musiker für die Jugend Dakars attraktiv, wie für die Gruppe *Étoile de Dakar* beschrieben:

> [It] wasn't just Étoile's music that was important, it was their attitude. They were young and defiantly proud of their Senegalese identity. They sang almost entirely in Wolof, flaunting the traditional griot origins of their music and their own image as lads on the corner. The two main singers El Hadji Faye and eighteen-year-old Youssou N'Dour became Senegal's first real pop stars, addressing not the elite but the youth of the whole rapidly urbanising, demographically exploding country. (Hudson et. al. 1999: 620)

Neben einem neuen senegalesischen Selbstbewusstsein, das die MusikerInnen an den Tag legen und das der Einstellung von vielen Jugendlichen in Dakar entspricht, wird durch die neue Generation die Konnotation des „Elitären" aufgehoben, die der Salsa-Musik und den Musikgruppen wie *Orchestre du Baobab* anhaftet. Das „Paradeorchester" für senegalesische afro-kubanische Musik spielt in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre noch regelmäßig bei Veranstaltungen und in Clubs. Afro-kubanische Musik ist noch nicht, wie bereits angedeutet, völlig aus der Musikszene Dakars verschwunden, verliert aber kontinuierlich an Popularität. Anfang 1980 spielt das kubanische *Orchester Aragon* in Dakar, was in *Le Soleil* euphorisch angekündigt wird (Egouloubène 3.1.1980: 2). Eine Kritik über die drei Konzerte unterbleibt, wohl aufgrund der ausführlichen Berichterstattung über das gerade stattfindende Jazz-Festival. Es ist aber anzunehmen, dass der Publikumszuspruch groß ist, wenn Bender ein Konzert 1984 als großen Erfolg beschreibt (2000:

53). Auch im Repertoire der jüngeren Musikgruppen halten sich afrokubanisches Repertoire bzw. gewisse Anleihen daraus noch eine Zeitlang.

Mit dem kontinuierlichen Abbau des elitären Images geht auch eine langsame Aufhebung von üblichen Assoziationen mit der modernen Musikszene einher. Unmoralisches Handeln, verbunden mit Alkohol- und Drogenkonsum, ist in den 1970er-Jahren eine gängige Abwertung, die der jungen Generation allgemein und den modernen MusikerInnen im Besonderen zugeschrieben wird. Ein Leser von *Le Soleil* drückt dies folgendermaßen aus: „Les musiciens sénégalais n'ont aucune personnalité et la plupart d'entre eux sont régis par trois phénomènes qui s'appellent : drogue, alcool, prostitution" (Sow 11.10.1978: 5).[69] Die Änderung dieses – hier im Extrem dargestellten – Images wird durch die MusikerInnen selbst herbeigeführt, die sich mehr und mehr bemühen, sich als „korrekte" SenegalesInnen zu präsentieren. Dieses neue Selbstbewusstsein führt zu einer steigenden Anerkennung der MusikerInnen durch das Publikum:

> Im Laufe der '70er und '80er Jahre gewannen die neue Musik und ihre Interpreten allmählich ein besseres Ansehen in Senegal. Der Umstand, daß sich einige Künstler bewußt bemühten, ein den kulturellen Normen ihrer Gesellschaft gemäßes Leben zu führen, kam letztlich allen Musikern zugute – und allen jungen Leuten, die gerne Musik machen wollten. (Panzacchi 1996: 75)

Die Veränderung der Präsentationsformen ist direkt an die verstärkte Rezeption und vor allem Neu-Positionierung von Traditionen durch die junge Generation gekoppelt (vgl. Kap. 3), die sich musikalisch in den angedeuteten Veränderungen zeigt.

Großen Anteil am Imagewandel hinsichtlich der MusikerInnen hat der Sänger von *Étoile de Dakar* Youssou Ndour. Seine Stimme allein macht den Erfolg nicht aus, vielmehr ist es sein Auftreten, das ihn sowohl bei der jungen Generation wie auch bei Älteren beliebt macht: „Youssou was echoing the sentiments of the new generation, and at the same time advocating the traditional values of elders. This is one of his great strengths – he bridges the

[69] Weiters wird in diesem Leserbrief folgendes Urteil über die Musiker gefällt: „Nos musiciens confondent dépravation et personnalité. Quel malheur. Certains musiciens sénégalais sont si dégoûtants en général qu'ils ressemblent la plupart du temps à des internes d'un asile psychiatrique" (Sow 11.10.1978: 5).

gap between the young and the old“ (Christensen, zit. n. Duran 1989: 279). Youssou Ndour präsentiert sich als gläubiger Moslem, raucht nicht, trinkt nicht und nimmt die Musik als seine Arbeit ernst. Seine Verbindung zu Tradition und Moral der Wolof ist glaubwürdig und authentisch. Dies beeindruckt die ältere Generation, die in den Entwicklungen der Dakarer Gesellschaft einen Verfall der Moral beobachtet. Andererseits ist Ndour jung – gerade zwanzig Jahre alt bei Gründung von *Étoile de Dakar* – und Neuem gegenüber aufgeschlossen, was unter anderem in seiner Musik zum Ausdruck kommt. Er verkörpert das Bedürfnis der jungen Menschen Dakars, Traditionelles neu zu denken und mit Modernem fruchtbar zu verbinden (vgl. Kap. 3). Auch die Sorgen der Jugend weiß er anzusprechen, vielleicht weil es auch seine eigenen sind. So zum Beispiel im Song „Xalis“, dem ersten großen Erfolg von *Étoile de Dakar*: „Youssou's unashamed tribute in ‚Xalis' to the pleasures of having money – *Bilahi, xalis nexna* (By God, money is nice!) – was especially relevant in the context of a new generation of Senegambians who had been exposed to Western values but rarely its benefits“ (Duran 1989: 279). Youssou Ndour schafft so eine Verbindung zwischen den in Dakar vorherrschenden Meinungen bzw. entzieht sich der Zuordnung – und wird zum Star.

Ein Generationskonflikt dürfte sich auch auf der Ebene der MusikerInnen selbst gezeigt haben. In der Musikszene haben Anfang der 1980er-Jahre noch die „Älteren“ das Sagen, wie sich zum Beispiel an der Gründung einer Vereinigung der MusikerInnen zeigt. Im November 1980 wird über eine Anzeige in *Le Soleil* zu einem Treffen für MusikerInnen eingeladen, das zum Ziel hat, eine „Union de tous les musiciens du Sénégal“ zu gründen (Anzeige in *Le Soleil* 12.11.1980: 2). Dieser Ankündigung folgend finden sich einige Interessierte ein, um ein Statut zu erarbeiten, das auf staatlicher Ebene eingebracht werden soll und den MusikerInnen gewisse Rechte zusichern soll, wie Baïla Diagne, Mitorganisator, berichtet: „Nous avons fait une association pour essayer de mettre les musiciens ensemble, de les faire avoir un statut, par rapport à l'état“ (Interview Diagne). Mit dabei ist auch der Direktor des Musikkonservatoriums in Dakar. In einem Bericht über das Treffen werden als Gesprächsthemen „rivalité entre orchestres, le vedettariat de certains, la novicité des boites de nuit, le parti pris de certains animateurs de l'ORTS au profit de certains orchestres, etc.“ genannt, Ergebnis des Treffens ist eine Kommission von 15 Mitgliedern, die ein Statut erarbeiten und ein Festival organisieren sollen (Seye 22.11.1980: 2). Bei einem weiteren

Treffen der *Association des musiciens professionnels de variétés* (A.M.P.V.S.) ein Jahr später sind nur 15 Personen anwesend – „représentants de la presse compris"; ein Kongress der senegalesischen MusikerInnen wird für 1. bis 3. Juli 1983 angekündigt, zu dessen Finanzierung ein Festival stattfindet (Coly A. 1983: 19).[70] Hauptverantwortliche sind Pape Seck (Präsident, *Number One*), Cheikh Tidiane Tall (Vize-Präsident, *Question de temps*), Baïla Diagne (Generalsekretär, *Super Diamono*), Rudolph Gomis (*Orchestre du Baobab*), Ababacar Fall (*Numer One*), Omar Pène (*Super Diamono*), Balla Sidibé (*Orchestre du Baobab*) und Mbaye Seck (*Dorry Expérience*) – durchgehend also Musiker, die bereits seit einigen Jahren in der Musikszene Dakars bekannt sind.

Kabou Guèye, zu der Zeit bei *Super Étoile de Dakar*, ist nach eigenen Angaben beim Gründungstreffen anwesend, wertet es aber nicht als Erfolg für die MusikerInnen:

> Il y avait nos précurseurs, ceux qui étaient surtout les plus, les aînés, […], qui étaient là-bas, et qui dirigeaient pratiquement la chose, il y avait quelques intellectuels là, du ministère de la culture, qui dirigeaient la chose. Mais tu vois, c'était trop politique, quoi. Il n'y avait rien de sérieux là. On disait qu'on va faire avancer la musique, on va trouver des choses, c'est cela, bon, vraiment, là, où il y a la politique, toujours il y a des choses floues, on disait ça comme ça, après la réunion. (Interview Guèye)

Die politische Komponente der Assoziation, die „Älteren" möglicherweise zu Subventionen und Unterstützung verholfen hat, dürfte bei den „Jüngeren" Unmut hervorgerufen haben, wenn Kabou Guèye sagt: „Les choses se faisaient en dessous le table, etc., ils faisaient ça, parce que, vraiment, c'était des intérêts quoi. Mais ce n'était pas pour les artistes" (Interview Guèye).

[70] Der Konzertkritik in *Waarango* zufolge ist dieses Festival schlecht organisiert: „De 17 heures 30 à 1 heure du matin, on a pu entrapercevoir quelque peu l'état de notre musique. Disons le tout de suite, il n'y a pas de quoi pavoiser. […] Des groupes annoncés (Baobab, Super Etoile et Number One) n'ont pas joué; d'autres non prévus se sont produits. C'était un peu… à prévoir. Comme était aussi à prévoir cette panne de la sono […]. Inutile de souligner que la sonorisation n'était pas professionnelle du tout, […] ce qui a forcément pénalisé la prestation des orchestres" (Coly A. 1983: 19).

Sabar-Tanz in den Diskotheken – eine kleine Revolution

Als Mbalax bzw. die mit Wolof-Elementen durchsetzte *musique moderne* in den Diskotheken aufkommt, gleicht dies einer kleinen Revolution. Der vorher dominante Stil Salsa erforderte, so wie er in Senegal rezipiert wurde, gewisse Gesellschaftsregeln, Normen und festgelegte Tanzschritte, die erst gelernt werden mussten (vgl. Kap. 2). Dies hat viele Menschen von vornherein aus dem „richtigen" Nachtclubleben ausgeschlossen. Für Rudy Gomis ist damit auch ein gewisses Maß an Neid verbunden, nicht zu der „elitären" Gesellschaft zu gehören:

> L'Orchestre du Baobab jouait pour la classe élite dans une boîte où l'on faisait de la Salsa, du Tango, de Rythm and Blues, le Bolero, et les gens, le peuple était là, en train de regarder ses patrons, ces gens qui ont de l'argent, qui dansaient là, et qui enviait, qui disait, ah, si je pouvais aller dans cette boite, danser comme tout le monde, boire mon coca-cola, boire un whiskey, ça dépend, et ainsi de suite. Il y a des très belles femmes, qui s'habillaient très bien, et ainsi de suite. Il y avait une envie des gens qui voulaient ça. (Interview Gomis)

Mit Mbalax eröffnet sich die Möglichkeit, in den Diskotheken das zu tanzen, was seit Kindheit bekannt ist, und am Nachtclubleben teilzuhaben, vielleicht auch die „Elite" nachzuahmen bzw. deren Image zu konterkarieren. Die Rhythmen der Sabar bzw. des Mbalax werden im traditionellen Kontext solo getanzt, vornehmlich von Frauen: „Pour danser ici, on a mis les griots, et les tambours, ils faisait danser, mais seulement les femmes dansaient. Le Mbalax, c'est seulement pour les femmes. Pas pour les hommes" (Interview Faye). Für Männer ist es in der Regel nicht angebracht, bei Trommelveranstaltungen zu tanzen.[71] Mit der Übernahme der Sabar-Elemente in die Musik der Nachtclubs kehren die damit verbundenen Tänze in völlig anderer Umgebung wieder – samt den im „ursprünglichen" Kontext dazugehörigen Modi.

Nach Duran behauptet sich eine neue Tanzweise erst spät nach einem Umweg über Europa. Sie beschreibt, dass der Tanz *Ventilateur*, ein typischer Mbalax-Tanz, 1982 bereits in London und Paris getanzt wird, nicht aber in den Nachtclubs Dakars (Duran 1989: 280). Anfängliche Verhaltenheit des

[71] Als Ausnahmen, die in dieser Regel toleriert werden, nennt Faye Künstler und Männer, die als homosexuell angesehen werden. Es sei darauf hingewiesen, dass Homosexualität in Senegal unter Strafe steht.

Publikums konstatiert auch Batch Diallo: „Mais après, petit à petit, […] dans la musique, on a introduit les tam-tams, les gens essayaient de bouger un peu, ils étaient un peu gênés, parce qu'aux costumes européens, ne seraient pas à la danse africaine" (Interview Batch Diallo).

Dass bald die Gruppe der wohlhabenden Frauen Dakars als Unterstützerinnen weg von Salsa auf die Seite des Mbalax wechseln, liegt wohl an der Konnotation des Sabar-Tanzes als weiblicher Tanz. Gemeint sind hier die so genannten *diriyaanké*:[72] „Ce sont des femmes qui ont de l'argent, qui font de la politique, ou bien qui font la commerce, qui sont allés dans ce côté-là, pour se faire connaître, se faire voir, et donner de l'argent, et ainsi de suite" (Interview Gomis). *Diriyaanké* ist ein eher abschätziges Wort, das Frauen aus einer finanziell gut abgesicherten sozialen Schicht bezeichnet, die sich in der Öffentlichkeit präsentieren, oft (Sozial)Politik machen oder sich in der Wirtschaft betätigen und als Geldgeberinnen auftreten. Diese spielen Anfang der 1980er-Jahre im Musikgeschehen eine Rolle, wie aus einem kritischen Kommentar aus dem Jahr 1981 hervorgeht: Cheikh Bâ beklagt, dass die „dames" bei Konzerten der Gewohnheit nachgehen, auf die Bühne zu gehen und den Künstler mit Geldscheinen zu überhäufen,[73] und damit das Spektakel stören. Er appelliert an diese Frauen, den Künstlern auf anderen Wegen ihre finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen, wenn sie „helfen" wollen (Bâ 6.6.1981: 7). Doch es scheint zumindest nicht nur um Hilfe für die Musiker zu gehen, sondern auch um ein Gesehenwerden, um Prestige und Anerkennung. Möglicherweise ist dieses Geben von Geld mit Preisliedern auf die jeweiligen Frauen direkt oder deren Familien verbunden, die die Mbalax-Sänger zum Besten geben, in der *géwél*-Tradition, dass Griot(te)s für ihre (Preis-)Dienste entlohnt und beschenkt werden.

Aus einer Diskussion in *Le Soleil* 1981 geht hervor, dass Mbalax in den Diskotheken noch auf einer etwas anderen Ebene zu einer „Revolution" – und zu Kritik – geführt hat. Nach Meinung einiger hat der Tanz zu Mbalax bzw. Sabar unmoralische Züge, die nun auch in den Nachtclubs zunehmen – weg von der gesitteten Galanterie der Salsa-Zeit. Verfechter dieser durch ihn öffentlich gemachten Ansicht ist Ibra Kasset, jener Nachtclubbesitzer, der als

[72] Das Wort kommt ursprünglich aus der Sprache Bambara und wird ins Französische mit „Femme de haute classe sociale" übersetzt (Diouf 2003: 107).

[73] Diese Geste wird auch heutzutage regelmäßig zelebriert, meist zu späterer Stunde, und auch in Diskotheken.

erster die Tama in sein Orchester aufnimmt. 1981 scheint er dies zu bereuen und nimmt sie wieder aus dem Instrumentarium der *Star Band de Dakar*:

> [Je] crois que contrairement à ce que certains pourraient penser, voir des oeuvres de portée religieuse ou en tout cas ayant trait aux chefs de file des confréries religieuses du Sénégal mêlées au ‚Tama' et dansées vulgairement, constater de ses propres yeux que les femmes commencent à inclure leur ‚Niari gorong' de la rue, dans les boîtes de nuit respectables, ce qui n'est qu'une facon d'esquiver le decret ministériel portant sur l'interdiction totale du ‚Streap-Tease' dans les night-clubs du Sénégal : sont à mes yeux de signes de décandence culturelle qu'il convient de juguler d'urgence pour ne pas en courager la débauche. (Kasset, zit. n. Bâ 11.7.1981: 6)

Diese harten Worte über die neue Mode in Musik und Tanz treffen teilweise auf Zustimmung, wie eine Woche später in *Le Soleil* zu lesen ist (Bâ 18.7.1981: 6). Ausgangspunkt dieser Kritik ist die Art des Tanzes, der von den Frauen im Rahmen eines Sabar-Abends im „Zwiegespräch" mit Tama oder Sabar aufgeführt wird. Treffend bezeichnet mit den Namen *Ventilateur* oder *Climatiseur* werden dabei die Beine vor dem Körper in die Luft geworfen, unter Hochheben des Rockes und „Zur-Schau-Stellen" von Körperstellen, die sonst unsichtbar bleiben müssen.[74] Mbalax hat so eine „erotische"[75] und freizügige Komponente in die Nachtclubs gebracht, die offenbar bei vielen BesucherInnen Zuspruch findet.

Politischer Wechsel

Diese Entwicklung hin zu einer „neuen Freiheit", die sich unter anderem im veränderten Tanzverhalten zeigt, wird begünstigt durch das Abtreten des Präsidenten Léopold Sédar Senghor von der politischen Bühne. Senghor übergibt sein Amt Ende 1980 an seinen Nachfolger, Premierminister Abdou

[74] Guiro erzählt in diesem Zusammenhang die Anekdote, dass Léopold Sédar Senghor nach einem Besuch einer Wolof-Tanzaufführung im *Théâtre National Daniel Sorano*, anordnete, dass die Frauen ab jetzt unter den Wickelröcken Radlerhosen tragen müssen – was bis heute üblich ist (Interview Guiro).

[75] Auf die Frage, ob Mbalax „erotisch" sei, antwortet Coumba Gawlo Seck, Mbalax-Sängerin seit den 1990er-Jahren: „Bien sûr que le mbalakh est érotique. Il y a de l'érotisme sensuel dans la dans mbalakh" (Seck, zit. n. Cissé 19.12.2002: o.S.).

Diouf, der ab 1. Jänner 1981 Präsident der Republik Senegal ist.[76] Hesseling hebt das freiwillige Abtreten Senghors positiv hervor: „Pour la première fois dans l'histoire de l'Afrique indépendante, un président se retirait en cours de mandat sans y être poussé par des raisons politiques évidentes" (Hesseling 1985: 286). Nach Schicho sind die Gründe dafür aber auch anderswo zu suchen: Krise der Wirtschaft, wachsende Konflikte mit dem „Bildungsbürgertum" und auch der bäuerlichen Bevölkerung und „eine immer heftiger fordernde politische Opposition" (Schicho 2001: 304). Senghor selbst führt mitunter sein fortgeschrittenes Alter an, er ist zum Zeitpunkt seines Abtretens 74 Jahre alt (Hesseling 1985: 286). Abdou Diouf übernimmt von Senghor im Präsidentenamt ein schwieriges Erbe, sowohl im wirtschaftlichen als auch im gesellschaftlichen und politischen Bereich.

Die wirtschaftliche Krise, die unter anderem durch Dürrejahre, schlechte Weltwirtschaftsituation und gestiegene Benzinpreise gekennzeichnet ist, macht der Politik und vor allem der Bevölkerung zu schaffen. Gravierende politische Differenzen und Konflikte sind in dieser Zeit in Senegal nicht abzustreiten, auch wenn sie nach Hesseling nicht die Gründe für Senghors Abgang sind (1985: 287). Bereits 1978 wird vom Oppositionskandidaten Adoulaye Wade die Präsidentenwahl angefochten, Streiks sind an der Tagesordnung, wie Gellar beschreibt: „After several years of relative tranquility, student unrest flared up again during the late 1970s. In 1980 a strike by angry secondary school students in Ziguinchor spread to Dakar and moved the government to use force to break the strike" (Gellar 1982: 32).[77] Der Generalstreik wird vor allem von der LehrerInnengewerkschaft getragen, die Kritik fordert immer noch ein „Ende der Vorherrschaft des Französischen wie der Franzosen" (Schicho 2001: 302, vgl. Kap. 3). Diese Kritik ist auch direkt an Senghor selbst gerichtet, der wie ausgeführt die Verbindung zu Frankreich konstant aufrecht hält. Senghor ist für viele ein „Franzose" (Interview Diallo, Interview Guiro), wie Gomis ganz direkt sagt:

[76] Ab 1.1.1982 ist Diouf auch Präsident der eben gegründeten Konföderation Senegal-Gambia (Senegambia). Bereits 1980 greift die Armee Senegals aufgrund von Unruhen in Gambia ein, ein weiteres Mal im Juli 1981, was zu Stationierung des Militärs bis 1985 führt. Die „Ehe der Verwirrungen" dauert bis 1989 (Schicho 2001: 319ff.).

[77] Bei den Protesten in Ziguinchor wird ein Schüler von der Polizei getötet, mehrere verletzt (Hesseling 1985: 286).

> Senghor est français, que tu le veux ou non. C'est un Français, il est de nationalité française. Bon. Et il avait deux nationalités si tu veux. C'était même pas sûr que Senghor a une carte d'identité sénégalaise. Mais je suis sûr qu'il a une carte d'identité française. Ça, j'en suis sûr et certain. (Interview Gomis)

In diesem Kontext hat das Abtreten Senghors eine Entfernung und Distanz zu Frankreich gebracht, wenn auch vielleicht nicht realpolitisch, so zumindest in der Wahrnehmung der Bevölkerung. Die starke Affinität Senghors zu Frankreich – und damit seiner Politik – verschwindet zumindest vordergründig mit Abdou Diouf. Dieser versucht in seinen ersten Jahren als Präsident eine weitere Demokratisierung, bereits 1981 wird die Beschränkung der zugelassenen Parlamentsparteien aufgehoben. Ende 1983 gibt es 15 offizielle Parteien (Hesseling 1985: 289f.). Mit den 1980er-Jahren beginnt auch verstärkt eine Öffnung der Presselandschaft in den Printmedien, zögerlich auch im Bereich des Radios (Hesseling 1985: 339ff., vgl. Sy 2005).

Die Regierungszeit Senghors wird rückblickend als eine Zeit der Seriosität, eine „ernste" Zeit, wahrgenommen (Interview Gomis), der Abgang Senghors als eine Öffnung hin zu einem Gefühl der Ungebundenheit und Offenheit. Dies hat nach Boubacar Guiro den Weg zum Erfolg des Mbalax geebnet bzw. diesen auch hervorgebracht. Er bezeichnet wie Gomis die Ära Senghors als eine „période du serieux", der Weggang Senghors hat für die Menschen den Weg zum „divertissement", zur Unterhaltung geöffnet, und eine Art neuer Freiheit gebracht, in der sie das erste Mal wirklich „Senegalesinnen und Senegalesen" sein können und nicht Frankreich imitieren müssen: „Disons que quand Senghor est parti qu'on peut véritablement parler, en fait véritablement, d'indépendance du Sénégal. Indépendance au sens où l'on peut faire ce qu'on veut" (Interview Guiro).[78] Weiters sagt Guiro, dass die Bevölkerung durch Senghor noch in der Kolonisation gefangen gewesen sei, sein Abgang einen Aufschwung gebracht habe für „tout ce qui était divertissement" (Interview Guiro), eben auch Mbalax mit dem dazugehörigen Tanz in den Diskotheken, der an Ernsthaftigkeit für viele zu wünschen übrig ließ. So Guiro: „Le départ de Senghor d'état a été en fait de sorte de libération, de liberté qui a été offerte en fait aux gens. Et ça favorisait

[78] Hier könnte leicht der Eindruck entstehen, dass Guiro ein Kritiker Senghors wäre, dies ist aber nicht der Fall, im Gegenteil, er schätzt Senghor und auch seine Politik (Interview Guiro).

tout ce qu'il pouvait conquérir, conquérir au divertissement. C'est ce qui a fait le Mbalax" (Interview Guiro). Offenbar ist es unter Senghors Führung und seiner Kulturpolitik nicht möglich, Kultur und Musik als „Unterhaltung" zu sehen, wohl weil „Kultur", im Kontext der *Négritude* (vgl. Kap. 2), als Mittel zum Erreichen eines politischen Ziels gesehen wird. Mit Vorsicht könnte interpretiert werden, dass die gewollte „Moderne" von Senghor und seiner Politik der Anbindung an Frankreich den Mbalax aufgehalten hat, was zur raschen Erfolgsgeschichte nach dem Abtreten Senghors führt.

Wohl ebenfalls Anteil am Erfolg des Mbalax hat die verstärkte Unterstützung und Anerkennung, die die Künstler durch Abdou Diouf erfahren. Wird unter Senghor die moderne Musik Senegals vom Staat weitgehend ignoriert, scheint der neue Präsident den Nutzen und die Möglichkeiten einer gezielten Förderung und Etablierung des immer mehr beliebten Mbalax zu erkennen, allen voran von Youssou Ndour. Ouza Diallo spricht sogar davon, dass Diouf die „Stars" konstruiert und diejenigen unterstützt habe, die Preisgesänge auf ihn und seine Politik singen (Interview Diallo). Die Frage, ob Diouf wirklich auf diese Weise versucht, seine Politik zu bewerben, kann hier nicht beantwortet werden, wohl aber scheint, dass die Unterstützung zu einer breiteren Anerkennung des Mbalax führt:

> Some ‚cultivated' Senegalese, those who have been educated abroad or have lived for long periods in Europe, felt uncomfortable with Youssou's music; they saw it as too raw. But when he wrote his song ‚Nelson Mandela', and the President of Senegal acknowledged it with the ‚Order of the Lion', his music became more accepted in intellectual circles. They couldn't deny that Youssou had become their best ambassador. (Cathcart 1988, zit. n. Duran 1989: 277)

Lahana zufolge hat Youssou Ndour auf seiner ersten Afrika-Tournee 1985 eine Nachricht an den Präsidenten von Benin: „Youssou est porteur d'un message de paix du président Abdou Diouf" (Lahana 2005: 50). Inwiefern auch andere MusikerInnen staatlich unterstützt werden, entzieht sich meiner Kenntnis, es ist aber wahrscheinlich, dass ähnliche Zuwendung symbolischer oder finanzieller Art auch weitere Mbalax-SängerInnen erfahren.

Musikindustrie und Piraterie

Zeitgleich mit der musikalischen Veränderung und den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen wandeln sich auch die Möglichkeiten der Musikindustrie in Dakar. 1980 eröffnen zwei Studios in der Stadt, die Kassettenproduktion und -distribution steigt sprunghaft an.

Das erste Tonstudio in Dakar namens *Golden Baobab* existiert seit ca. 1980. In einem Interview mit dem Besitzer Francis Arfang Senghor, Sohn des Präsidenten, aus dem Jahr 1980 berichtet dieser, dass die „ouverture officielle aura lieu dans quelque temps" (Diedhiou/Diallo 10.10.1980: 4). Das Studio bietet 24 Tonspuren und offenbar auch eine Möglichkeit zur Plattenherstellung (Diedhiou/Diallo 10.10.1980: 4). Francis Senghor weiter im Interview: „Nous avions un grand rêve : installer un complexe musical. […] Nous avons commencé par le studio. Nous avons continué en implantant une usine de pressage de disques à Thiès" (Senghor, zit. n. Diedhiou/Diallo 10.10.1980: 5). Einige Dakarer MusikerInnen nehmen im *Golden Baobab* auf, so zum Beispiel *Super Diamono* (Bâ 25.7.1981: 6), Ouza Diallo (JM 5002), Thione Seck (VAL 002) oder auch *Étoile de Dakar* (Interview Guèye). Für Kabou Guèye ist das Studio eine „politische Sache"; die Gruppe hat sich dort nicht wohl gefühlt.[79] 1986 ist dieses Studio wieder geschlossen (Moindjie 1986: 24).

Bis heute besteht das ein Jahr später eröffnete *Studio 2000* von El-Hadj Ndiaye.[80] Anfangs werden dort nur die Aufnahmen gemacht, es gibt keine Möglichkeit zur Duplikation, außer einer kleinen manuellen Kassettenduplikationsmaschine, die manchmal zur Anwendung kommt. 32 Tonspuren stehen zur Verfügung, die Vervielfältigung wird in Frankreich gemacht. Erst ab 1990 steht eine rentable Duplikationsmöglichkeit für Kassetten zur Verfügung. Die Vorgangsweise zu Beginn ist, das Studio an MusikerInnen zu vermieten, und nur selten selbst zu produzieren; Diène

[79] Er erzählt die Anekdote, dass ein Angestellter des Studios darauf bestanden habe, dass Francis Senghor mit „Monsieur Senghor" angeredet wird, was die Musiker zwar amüsierte, aber auch Unmut hervorrief (Interview Guèye).

[80] Nach Diène öffnet das *Studio 2000* bereits 1980, in *Le Soleil* wird 1981 über das „Nouveau studio d'enregistrement à Dakar" berichtet (Anonym 27.8.1981: 5), auch Panzacchi setzt die Gründung 1981 an (Panzacchi 1996: 136). Mittlerweile ist der Betrieb ein großes Medienunternehmen, das neben Aufnahmestudios und Produktion auch einen Fernsehsender betreibt.

erzählt von einer Eigenproduktion mit Omar Pène (Interview Diène). Moindjie berichtet, dass es keinen fixen Tarif für die Gruppen gäbe, sondern sie bezahlen dürfen, wozu die finanziellen Mittel reichen (Moindjie 1986: 26). Im *Studio 2000* nehmen *Super Diamono* auf (Interview Diagne), aber auch Youssou Ndour und andere senegalesische Gruppen (Interview Diène). Im Gegensatz zu *Golden Baobab* setzt das *Studio 2000* von Anfang an auf das Medium Musikkassette.

Noch weitere Studios versuchen offenbar, in der Dakarer Musikszene Fuß zu fassen, wie Moindjie in seiner Abschlussarbeit am Institut CESTI der Universität Cheikh Anta Diop beschreibt:

> Le ‚Golden Baobab' a fait faillite ; la maison ‚Abbisa' n'a pas connu meilleur sort ; le tout nouveau ‚Decibels' limite ses activités à des spots publicitaires. Pour le moment seuls les Wings et le studio 2.000 tentent de vivre de musique. Et s'ils fonctionnent encore ce n'est pas sans difficultés. (Moindjie 1986: 24)

Trotz der mittlerweile vorhandenen Strukturen versuchen Musikgruppen in den 1980er-Jahren für ihre Produktionen nach Europa (meist Frankreich) zu kommen, wo sie bessere Ausstattung und besser qualifizierte TechnikerInnen erwarten (Moindjie 1986: 24, vgl. Panzacchi 1996: 139). Auch Grund dafür ist wohl das Prestige, das mitschwingt, wenn eine Gruppe ihre Kassette in Frankreich aufnimmt (vgl. Moindjie 1986: 25).

Kassetten halten bereits in den späten 1970er-Jahren Einzug in Senegal, nicht-senegalesische Musik ist bereits auf Kassetten erhältlich, weniger aber noch lokale Musik, die lange nur auf Schallplatten zu kaufen ist (Interview Diène, Interview Sow). Doch noch vor Existenz der beiden Tonstudios wird bereits Musik von senegalesischen Musikgruppen auf Kassetten veröffentlicht, durch in *Le Soleil* als „maison de cassettes pré-enregistrées" bezeichnete Unternehmen (Bâ 18.7.1981: 6) bzw. mittels bootleg-Produktionen. Ab dieser Zeit beginnt die Kassette die Schallplatte vom senegalesischen Musikmarkt zu verdrängen. Wie Manuel für Indien feststellt, kann auch in Senegal die Periode zwischen ca. 1977 und 1982 als „transitional period" gesehen werden, in der sowohl die Musikindustrie als auch die Musiklandschaft im Umbruch ist (Manuel 1993: 89).

Neben der einfachen Kopiermöglichkeit fasst Panzacchi die Gründe für den Siegeszug von Kassetten gegenüber Schallplatten wie folgt zusammen:

> Der Triumph der ‚Compact Cassette' über die Vinyl-Scheiben hat praktische und wirtschaftliche Gründe: Kassetten wie auch Abspielgeräte sind weniger empfindlich gegen Sand und Staub. Kassetten überstehen leichter holprige Transportwege, Hitze und unorthodoxe Lagermethoden, sie zerkratzen nicht und sind einfach schwerer kleinzukriegen. Im Unterschied zu den meisten Plattenspielern sind Kassettenabspielgeräte immer für den Batteriebetrieb gebaut, […]. (Panzacchi 1996: 139f., vgl. Manuel 1993: xiv)

Das erste Mal die Rede von Kassetten ist in *Le Soleil* am 13.6.1981, wenn in einer Kurzmitteilung folgendes zu lesen ist: „‚L'Étoile de Dakar' sort deux nouvelles cassettes pré-enregistrées avec une musique rythmée et pétaradante, […]" (Anonym 13.6.1981: 6). Auf einer Abbildung einen Monat später ist zu erkennen, dass zumindest eine der Kassetten von *Étoile de Dakar* von „Touba Auto Cassettes" produziert wird (Bâ 18.7.1981: 6). Bereits davor werden allerdings wie erwähnt Aufnahmen der Gruppe auf Kassetten veröffentlicht, womöglich als bootleg-Produktionen (vgl. Lahana 2005: 209).

Kassetten von *Étoile de Dakar* (*Le Soleil* 18.7.1981, S. 6)

„Touba Auto Cassettes“ von Mass Diokhané scheint eine der ersten professionellen Firmen zu sein, die Kassetten mit lokaler Musik auf den Markt bringt. Nicht nur moderne Musik, auch traditionelle Musik wird auf Kassetten veröffentlicht (Interview Guèye). Die Vorgangsweise, die auch die Bezeichnung „pré-enregistré“ erklärt, wird wie folgt beschrieben:

> Lorsque Mass [Diokhané] détecte une musique susceptible à ses oreilles d'être intéressante tant au niveau de la consommation que de la qualité, Mass propose d'acheter l'enregistrement à ses promoteurs. S'ils tombent d'accord sur le principe et le prix, il paye cash, fait signer un contrat et avec Moussa Diallo du ‚Sangomar' de Thiès, procède à l'enregistrement. Il envoie le tout en France et après l'impression de la cassette, nous revend la bande à 1.500 F environ. (Bâ 18.7.1981: 6)

Im Vergleich zu den Kassetten kosten Schallplatten zu dieser Zeit zwischen 3.500 und 5.000 Franc (Bâ 18.7.1981: 6, Diedhiou/Diallo 10.10.1980: 5), sind also eine um vieles kostpieligere Variante.[81] *Sangomar* von Moussa Diallo als Aufnahmemöglichkeit in der Stadt Thiès (ca. 50 km von Dakar) steht möglicherweise bereits vor den Dakarer Tonstudios zur Verfügung, da bereits eine Schallplatte von *Le Sahel* („Bamba“) dort aufgenommen wird (PS-MUS-001).

Mass Diokhané fungiert als Produzent für mehrere Gruppen (Bâ 18.7.1981: 6), sein Einfluss reicht bis in musikalische Angelegenheiten, wie Kabou Guèye berichtet: „Donc, c'était un gars qui nous a beaucoup influencé quand même, parce qu'il s'est beaucoup introduit dans notre vie musicale, et il était en quelque sorte notre collaborateur. […] Mass, il a beaucoup intervenu dans l'orchestre“ (Interview Guèye). Nach Guèye spaltet Mass Diokhané einmal fast die Gruppe *Super Étoile de Dakar*. Er unterstützt zu diesem Zeitpunkt die Gruppe *Étoile 2000* finanziell und lässt sie in seinem Nachtclub spielen.[82] Er versucht offenbar, mit der Aussicht auf höhere Bezahlung Musiker von *Super Étoile* abzuwerben, was ihm kurzfristig gelingt. Nach Intervention von Youssou Ndour kehren die Musiker aber wieder zurück (Interview Guèye).

---

[81] Es entzieht sich leider meiner Kenntnis, ob auch Kassettenabspielgeräte billiger sind. Aly Diène meint, dass Anfang der 1980er-Jahre bereits fast jeder Haushalt in Dakar die Möglichkeit hat, Kassetten zu hören (Interview Diène).

[82] Nach Guèye heißt der Club *RK* und befindet sich dort, wo im Jahr 2005 der Club *Alizé* ist (Interview Guèye).

Die Gruppe *Étoile de Dakar* hat auch auf rechtlicher Ebene schlechte Erfahrung mit Mass Diokhané. Diokhané schließt mit den Gruppen einen „contrat d'exclusivité" ab, der den Gruppen erlaubt, die betreffenden Lieder auf Schallplatten herauszubringen, nicht aber auf Kassetten: „[Ces] mêmes orchestres peuvent reprendre leur oeuvres sur disques s'ils le désirent" (Bâ 18.7.1981: 6). Abgesehen davon, dass die Produktion von Schallplatten schon nicht mehr rentabel ist,[83] erinnert sich Kabou Guèye anders und berichtet folgendes über die Vertragsmodalitäten:

> Il est venu signer avec nous un contrat, un contrat à durer indéterminé. Tu vois. Et on lui a enregistré deux morceaux, et ces morceaux-là, jusqu'à présent, ces chansons, lui appartient. Jusqu'à présent. Il les sort quand il veut, et l'argent, c'est pour lui. […] c'est parce qu'on connaissait pas les choses, on connaissait pas les règles de jeux, et, ça ne se fait pas. (Interview Guèye)

Diokhané erkennt offenbar früh, dass die lokal produzierte Musik Mbalax Erfolg haben kann, und sichert sich über die Veröffentlichung dieser seine Position im Musikgeschäft, mitunter auf Kosten der oft unerfahrenen jungen MusikerInnen.

Der Wandel in der Musikindustrie Anfang der 1980er-Jahre – lokale, technisch akzeptabel ausgerüstete Tonstudios und das neue Medium Kassette – bringt eine rasche Verbreitung des neuen Mbalax der Dakarer Musikgruppen, die zu dessen Popularität direkt beiträgt. Dass die lokalen Produzenten diese Musik auf Musikkassetten veröffentlichen, macht sie einem größeren Publikum mit geringeren finanziellen Mitteln auch außerhalb von Konzerten, Nachtclubs und Radio zugänglich. Die Zielgruppe der Produktionen und des Marketing ist das lokale Publikum, ganz im Sinne Manuels: „The lower costs of production enable small-scale producers to emerge around the world, recording and marketing music aimed at specialized, local, grassroots audiences rather than at a homogeneous mass market" (Manuel 1993: xiv). Die Rolle der aufstrebenden Musikkassette ist in der Popularisierung des Mbalax so keinesfalls zu unterschätzen, und mit ihr der wachsende illegale Markt, die Piraterie von Musikkassetten.

---

[83] *Le Soleil* zufolge steigt der Preis einer Schallplatte innerhalb eines Jahres von durchschnittlich 3500 Franc auf 6500 Franc im Jahr 1980 (Anonym 31.12.1980: 3).

Die schnelle und billige Möglichkeit, Kopien von Musikkassetten anzufertigen, die die neue Technik mit sich bringt, wird in Dakar wie auch anderswo schnell für den privaten Gebrauch genützt – oder zum Geschäft gemacht. Bereits 1980 beklagt Ibra Kasset in einem offenen Brief in *Le Soleil* die Praxis, Lieder vom Radio auf Kassetten aufzunehmen und am illegalen Markt zu verkaufen: „[Le] procédé est assez simple: le commerçant ambulant achète une centaine de bandes à 200 F. pièce, attend les heures propices de Radio-Sénégal pour les enregistrer et projette le tout sur le marché à raison de 800 F. l'unité" (Kasset 28.6.1980: 2). Ein Jahr später ist bereits der erste Prozess wegen Piraterie im Gange (Bâ 25.7.1981: 6).

Im August 1982 findet eine Großkontrolle der Marktstände am größten Markt Dakars, dem *Marché Sandaga*, durch das *Bureau Sénégalais de Droits d'Auteurs* (BSDA) statt, bei dem 1.765 Musikkassetten und 530 Videos sichergestellt werden (Diedhiou 20.8.1982: 5). Wie aus dem Artikel hervorgeht, wird nicht nur senegalesische Musik illegal vertrieben, auch „internationale" Musik ist betroffen. Sind die Verkaufszahlen und die Gewinne durch originale Musikkassetten an sich schon sehr niedrig, verlieren die MusikerInnen durch die Piraterie noch mehr. Der Kampf gegen diese illegale Praxis ist schwierig, bis heute ist Piraterie von Musikkassetten und CDs in Senegal an der Tagesordnung, mit immer neuen Methoden.

Es liegt auf der Hand, dass illegale vertriebene Kopien auch von Mbalax-Kassetten bald angeboten werden, die Nachfrage ist ohne Zweifel vorhanden. An der Popularität der neuen Musik dürfte die Piraterie auch ihren Anteil haben, mehr noch aber wohl die mediale Verbreitung über Radio und Fernsehen.

Radio und Fernsehen

Im Zusammenhang mit einer Sensibilisierung des Publikums für neue Tendenzen in der modernen Musik in den späten 1970er-Jahren nennt Pape Seck das Radio; die Rolle der RadiomoderatorInnen wird auch in der LeserInnenbriefdebatte 1978 immer wieder zum Ausdruck gebracht (vgl. Kap. 3). Massenmedien haben eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Popularmusik generell, so auch in Senegal. Hier ist aufgrund des verbreiteten Analphabetismus der Rundfunk die wichtigste Informationsquelle und wird

von der Mehrheit der Bevölkerung regelmäßig konsumiert. Musik, die eine zentrale Rolle in der Programmgestaltung einnimmt, wird so zum einen automatisch „mitgeliefert", zum anderen macht die Musik selbst Menschen zu RadiohörerInnen, wenn Tonträger und Abspielgeräte außerhalb der finanziellen Möglichkeiten liegen oder die „neueste Mode" verfolgt werden will.

Schon ab den 1970er-Jahren wird die aktuelle Dakarer Musik jeweils auch von ModeratorInnen rezipiert und gesendet, es ist daher anzunehmen, dass Mbalax von Anfang an im Radio gespielt wird. Als Beleg dafür kann die Sendung *Orchestre sur le podium* angegeben werden, innerhalb welcher im Laufe des Jahres 1982 folgende Orchester spielen: *Guelewar Jazz Band de Banjul* (21.1), *Étoile de Dakar* (28.1.), *l'UCAS Jazz Band de Sédhiou* (11.2.), *Le Baobab de Dakar* (18.2.), *Super Diamono* (28.7.), *Xalam II* (11.8), *Le Nder de Dakar* (22.9.), *Le Ndeup de Dakar* (3.11.) (*Le Soleil* 1982). Welche weiteren Sendungen moderne Musik im Programm haben, lässt sich aus dem Radioprogramm in *Le Soleil*, das nur die Titel der Sendungen angibt, nicht rekonstruieren. Aly Diène und Baïla Diagne sehen allerdings eine tragende Rolle des Radios in der Promotion des Mbalax:

> À la promotion, bon, avant, tu sortais ta cassette, tu allais voir les animateurs, qui sont à la radio. Pour les donner les cassettes, pour qu'ils puissent passer à la radio. (Interview Diène)

> Les radios ont joué un rôle très important. Dans la promotion de la musique sénégalaise en général, et surtout du Mbalax en particulier. (Interview Diagne)

Für Aly Diène übernimmt Anfang der 1980er-Jahre (Eröffnung des *Studio 2000*) das Radio neben Plakaten und Tageszeitung die Hauptfunktion in der Bewerbung von neu auf den Markt gekommenen Musikkassetten. Da zu dieser Zeit nur das nationale Radio RTS mit seinen zwei Kanälen besteht, ist dieses gewissermaßen am „Puls der Zeit" und immer mit den Neuerscheinungen ausgestattet, ohne sich darum kümmern zu müssen. Die Musikgruppen oder deren Promoteure bringen die aktuellen Kassetten, um sie am einfachsten und schnellsten Weg bekannt zu machen (Interview Diagne).

Wohl nicht in gleichem Maße wie das Radio, aber doch auch bereits Anfang der 1980er-Jahre, dient das Fernsehen der Verbreitung und Bekanntmachung von moderner Musik und Mbalax. 1979 schreibt Cheikh Bâ, dass

die Gruppe *Super Sabor*, die nur zehn Monate existiert, aus dem Fernsehen bekannt ist (Bâ 9.1.1979: 2). Das Konzert von *Super Diamono*, *Étoile de Dakar* und *Golden Baboab* im *Théâtre National Daniel Sorano* wird einige Monate danach gesendet (Diedhiou/Diallo 10.10.1980: 4).

1981 wird in *Le Soleil* bekannt gegeben, dass am Wochenende die Sendezeiten ausgeweitet werden. Das Programm beginnt bereits um 15.30 (vorher ca. 19 bis 23 Uhr), sonntags mit moderner Musik: „Nous retrouverons le même horaire de 15 heures 30 dimanche avec des variétés de musique d'orchestre animées par le Kalum Star, Gouy-Gi et l'Ifanbondy; […]" (Anonym 16.10.1981: 6). Es ist anzunehmen, dass auch weitere Gruppen in unterschiedlichen Sendungen auftreten, für *Étoile de Dakar* ist dies gewiss:

> La télévision innove cette année à l'occasion de la Tabaski.[84]
> À vingt heures, Youssou Ndour et l'Étoile de Dakar, d'une manière fort originale vous souhaiteront bonne fête. Une nouvelle composition de l'orchestre justement dénommée Tabaski décrit avec un réalisme non dénue de romantisme la fête, peut-être la plus grande des Sénégalais. (Anonym 8.10.1981: 2)

Der Auftritt dürfte ein voller Erfolg sein, das Lied „Tabaski" – nach Duran „*mbalax* at its height" – wird zu einem Hit in Senegal: „Although never officially released, it was in wide circulation, pirated off radio and live gigs" (Duran 1989: 279).[85] Mit seiner Gruppe *Super Étoile* nimmt Youssou Ndour das Lied „Tabaski" 1982 für die Platte „Ndiadiane Ndiaye" auf (MCA 304).

[84] *Tabaski* (arabaisch *aïd*) ist einer der wichtigsten muslimischen Feiertage, auch „fête du mouton" genannt, da Schlachten, Verschenken und Verzehren von Schafen einen essentiellen Part in den Feierlichkeiten einnehmen. Mit dem Fest wird an die religiöse Geschichte der Opferung eines Widders durch Abraham erinnert.

[85] Lahana führt in ihrer Diskografie eine Kassette namens „Tabaski Ndakarou" von *Youssou Ndour et Son Orchestre* (1981) an (Lahana 2005: 209), auch Panzacchi führt zwei Kassetten „Tabaski" und „Ndakaru" an (Panzacchi 1996: 200). Im Archiv des RTS ist eine Aufnahme des Liedes *Tabaski* vorhanden (10NS138).

Il faut mbalaxer tout? – Erfolgsmusik Mbalax

Spätestens mit den ersten Schallplatten und Kassetten von *Super Étoile de Dakar* und deren Star Youssou Ndour ab 1982 ist Mbalax in Dakar und Senegal als eigenes Popularmusikgenre bekannt und weiter auf Erfolgskurs. Neben *Super Étoile* hat *Super Diamono* daran Anteil, hinzu kommt bald Thione Seck mit seiner Gruppe *Raam Daan*, die sich selbst von Beginn an eindeutig dem Mbalax zuordnet (Interview Seck).

Panzacchi nennt die 1980er-Jahre in Senegal die „Dekade der Solisten" (Panzacchi 1996: 61). Die Musiker beginnen, sich als Solokünstler zu präsentieren und werden auch so wahrgenommen:

> Während wir in den 70er Jahren fast ausschließlich von Bands sprechen, d.h. die Orchester eher als kollektive Einheiten auftreten und auch so betrachtet werden, ändert sich das mit den beginnenden 80ern. […] Immer mehr Sänger trennen sich von ihren ‚Muttergruppen', treten gleichsam aus der Anonymität heraus, nehmen Solo-Platten auf und gründen eigene neue Orchester. (Bender 2000: 65)

Als Beispiel hierfür kann Youssou Ndour angeführt werden, der bald unter dem Titel *Youssou Ndour et le Super Étoile* auftritt, oder auch Ismael Lô, der die Gruppe *Super Diamono* 1984 verlässt und eine Solokarriere startet (Panzacchi 1996: 72). *Super Diamono* vollzieht diese Entwicklung erst 1990 und organisiert sich neu, unter der Führung von Omar Pène. Kurz beschert dies der Gruppe den Namen *Super Diamono New Look* (vgl. z.B. Mbaye et. al. 3.5.1997: 3). Diese Entwicklung geht einher mit einer verstärkten Professionalisierung der Musikgruppen, in der die Bandleader immer mehr als Geschäftsleute auftreten. Youssou Ndour ist anscheinend der erste, der „seinen" Musikern ein regelmäßiges Gehalt bezahlt, andere folgen diesem Beispiel.

In den 1980er-Jahren erwacht auch das internationale Interesse an senegalesischen Gruppen, die in Senegal beheimatet sind:[86] *Super Diamono* sind 1984 auf Europa-Tournee (Graham 1989: 147), mit Mbalax international erfolgreich wird aber vornehmlich Youssou Ndour. 1986/87 kann *Super*

[86] Die senegalesischen Gruppen *Touré Kounda* und *Xalam* haben ihre Basis in Paris und sind so schon länger einem europäischen Publikum bekannt.

Étoile als Vorgruppe an der Welttournee von Peter Gabriel teilnehmen. Die erfolgreiche Vermarktung der Musik im Kontext der Ende der 1980er-Jahre eingeführten Marktkategorie *World Music*, in der jegliche außereuropäische Musik subsumiert wird, macht Youssou Ndour und seine Gruppe weltweit bekannt. *World Music* ist in den 1980er-Jahren stark von afrikanischer und südamerikanischer Musik dominiert. Heute veröffentlicht der Sänger wie viele andere afrikanische Stars in Senegal andere Produktionen, als jene, die für einen internationalen Markt bestimmt sind.[87] Die Musik auf Youssou Ndours internationalen Alben erinnert oft nur mehr wenig an den Mbalax der frühen 1980er-Jahre.

Doch die Musik ändert sich nicht nur im internationalen Feld, auch vor Ort entwickeln die Musiker den Mbalax weiter.

> Their [Super Étoiles] basic formula for mbalax continued, with some changes. The horn section, still very prominent in all his early music – with arrangements that are clearly a leftover from the Cuban era […] – gradually became secondary, while the keyboard and bass began to play a more dominant role, especially after Habib Faye joined the band in '84. (Duran 1999: 23)

Als Liedsprachen werden ab Mitte der 1980er-Jahre weitere afrikanische Sprachen und auch vermehrt Englisch und Französisch eingesetzt – letzteres womöglich aufgrund des wachsenden internationalen Interesses (Panzacchi 1996: 66ff).

Dies tut der Begeisterung im Land keinen Abbruch, eher im Gegenteil. *Le Soleil* berichtet, dass im Jahr 1990 so viele Kassetten wie noch nie auf den Markt kommen, der Großteil davon Mbalax:

> Les nouvelles productions locales confirment le triomphe de la sonorité mbalakh sur les autres rythmes de notre patrimoine culturel. À une ou deux exceptions près, toutes les cassettes qui sont sorties ces derniers temps se rangent sous le parapluie musical du mbalakh. Certains musiciens comme Baba Maal ou le nouveau venu Solo Cissokho

[87] Das Album „Egypt", für das Youssou Ndour 2004 den Grammy bekommt, ist in Dakar 2005 als Kassette unter dem Namen „Sant" zu finden. Für den senegalesischen Markt bestimmte Produktionen sind in Europa so gut wie nicht erhältlich.

> essaient de se démarquer de ce courant, mais on décèle quand même dans leurs compositions quelques notes de mbalakh. (Faye 9.1.1991: o.S.)

In diesen Trend steigen Sängerinnen gegen Ende der 1980er-Jahre ein. Die erste Mbalax-Sängerin, die nicht auch im Bereich der *musique traditionnelle* aktiv ist, ist Coumba Gawlo Seck.[88] Sie bringt ihre erste Kassette 1990 heraus (Panzacchi 1996: 205). Die erste internationale Veröffentlichung einer senegalesischen Sängerin ist „Cheikh Anta Mbacke" von Kiné Lam 1989 (Hudson et. al 1999: 628). Heute sind Frauen aus dem Mbalax nicht mehr wegzudenken: Viviane Ndour, Fatou Guewel und Titi, um die um ca. das Jahr 2005 bekanntesten zu nennen, gehören zu einer neuen Generation von Mbalax-SängerInnen, die in der Musikszene Senegals einen fixen Platz eingenommen haben.

1998 stellt ein Journalist in einer kritischen Kolumne fest: „Au Sénégal, la seule déterminante musicale est le mbalakh" (Diop 9.10.1998: 9). Neben einer Dominanz am lokalen Kassettenmarkt äußert sich dies auch in den unterschiedlichsten Stil-Kreationen bzw. Bezeichnungen wie *Rock-Mbalax*, *Reggae-Mbalax* oder *Salsa-Mbalax*. Gerade letzterer – bzw. Salsa für sich – ist in der Beliebtheitsskala und an Veröffentlichungen wieder gestiegen, und auch andere Tendenzen – neben Rap, der seit den 1990ern in Senegal auch durch einheimische Gruppen wie *Positive Black Soul* und *Daara J* Erfolg hat – sind auszumachen (vgl. Lobeck 2002), Mbalax bleibt jedoch der alles bestimmende Stil in Senegal, an dem sich die anderen orientieren. Es scheint kein „Dazwischen" zu geben, Entscheidung ist gefragt: für oder gegen Mbalax – im Musikgeschmack der Einzelnen wie auch im Musikbusiness. Nach Thione Seck muss, wer als MusikerIn in Senegal heute überleben will, Mbalax spielen: „Je joue du Mbalax, parce que je veux manger" (Interview Seck). Viele versuchen sich daher an dieser Musik, doch nur einige sind gut genug für die ProduzentInnen und das Publikum. In der jüngeren Generation des Mbalax sind die bekanntesten wohl Ndongo Lô[89], Abdou Guité Seck, Alioune Kasset (Sohn von Ibra Kasset), Fallou Dieng, Coumba Gawlo Seck, Viviane Ndour, Titi und Alioune Mbaye Nder. Über letzteren schreibt Rose Skelton im World-Music-Magazin *froots*:

---

[88] Gawlo in ihrem Namen bedeutet Griot(te) in der Sprache Pulaar.

[89] Ndongo Lô, ein junger Sänger aus dem Dakarer Vorort Pikine, stirbt 2005 bereits im Alter von 30 Jahren, nachdem er drei Alben veröffentlicht hat.

> He has […] taken the spot as one of Senegal's foremost mbalax musicians in a competitive world where any Oumar, Youssef or Modou can make this kind of music but not a lot can do it well. (Skelton 2006: 51)

Die „älteren" Stars Youssou Ndour oder Omar Pène werden von den jungen MusikerInnen (noch) nicht abgelöst, diese haben ihren Status in Senegal weiterhin und werden ihn möglicherweise noch einige Zeit behalten.

Musikalische Erneuerungen, ausgehend von der neuen Generation an Mbalax-Gruppen, sind aber zu hören. Tang berichtet von dem Stück „Lenëen" von Alioune Mbaye Nder und seiner *Setsima Group*, das 1997 mehrere Monate sehr populär ist; in diesem Song ist ein komponierter *bàkk* der Sabar-Gruppe *Rimbax* zu hören. Es sind nach Tang heutzutage vor allem die *bàkk*-Passagen, die die Menschen zum Tanzen animieren, und diese sind daher enorm wichtig (2007: 161ff.). Auch die Dominanz des Rhythmus *kaolack* im Mbalax scheint zu bröckeln:

> *Kaolack* is the *rythme* par excelence that defines *mbalax* music, providing the rythmic backbone in over 90 percent of this genre. […] In recent years, however, other *rythmes* have started to find their way into the popular music scene. *Lëmbël* is fast becoming a part of *mbalax* music (as in Alioune Mbaye Nder's „Pansement"), and most recently, *baar mbaye* has also been introduces (in the new ending of Alioune Mbaye Nder's „Sportif", performed live). (Tang 2007: 163)

Seinen Status als dominantes Popularmusikgenre wird Mbalax wohl nicht so schnell verlieren, gerade weil die neue Generation an MusikerInnen den Stil weiterentwickelt, verändert und vorantreibt, und so am Puls der Zeit bzw. am Geschmack des Publikums bleibt.

Resümee: Mbalax als Musik der Wolof

Es ist kein abrupter Bruch mit bereits Vorhandenem, sondern ein kontinuierlicher, wenn auch relativ schnell vollzogener Wandel, aus dem Mbalax als Popularmusikgenre Anfang der 1980er-Jahre hervorgeht. Nach der Aufnahme von afrikanischen Sprachen, allen voran Wolof, als Liedsprachen in die vorherrschende afro-kubanische moderne Musik macht der Nachtclubbesitzer Ibra Kasset mit der Integration des Wolof-Instruments Tama den Anfang der instrumentalen Veränderungen in der Musik der Nachtclubs Dakars. Die Musikgruppen der 1970er-Jahre nehmen mehr und mehr traditionelle Instrumente in ihre Musik auf, die bislang von afro-kubanischer und latein-amerikanischer Musik, aber auch teilweise von Pop, Rock, Soul und Jazz geprägt ist. Trotz der in Folge gespielten und beliebten „Afro-Sounds" bleibt die Musik stark den „importierten" Vorbildern verhaftet. Anklänge an Wolof-Traditionen sind zwar bereits in den 1970er-Jahren vorhanden, doch erst mit den musikalischen Veränderungen Anfang der 1980er-Jahre wird das Popularmusikgenres Mbalax als solches wahrgenommen. Vor allem die Gruppen *Super Étoile* und *Super Diamono* vollziehen die endgültige Abkehr vom kubanischen Repertoire.

Die Etablierung von Mbalax als Popularmusikgenre in Senegal steht im Kontext einer Suche nach „Eigenem", nach „eigener" Musik, die mit dem wachsenden Nationalbewusstsein der SenegalesInnen in den 1970er- und 1980er-Jahren einhergeht: „The growth of African nationalism went hand in hand with a new emphasis on the traditional African heritage" (Stapleton/ May 1987: 22). Ein senegalesisches Nationalbewusstsein wird durch die Propagierung von *Négritude* und „African heritage", vor allem vom Präsidenten Léopold Sédar Senghor, forciert: „[…] Senghor a réussi à alimenter le nationalisme dans le jeune État" (Hesseling 1985: 366). Die Forderung nach einer „senegalesischen" modernen Musik, die sich traditioneller Musik bedient, schließt sich an, wie Batch Diallo sagt: „Nous étions à la recherche d'une musique de chez nous" (Interview Diallo). Die Annahme liegt nahe, dass Mbalax diese Forderung nach einer „nationalen" Musik einlöst: International wird Mbalax als erster und oft einziger Stil als „senegalesisch" wahrgenommen und als solcher exportiert, woran auch der Staat Anteil hat, wie die Unterstützung von Youssou Ndour durch Abdou Diouf, Nachfolger Senghors im Präsidentenamt, zeigt. In Senegal löst

Mbalax diese Forderung allerdings nur für einen Teil der Bevölkerung, die Wolof, ein, auch wenn Boubacar Guiro sagt: „C'est avec Youssou Ndour, il faut le dire, très sincerement, que la musique sénégalaise a commencé veritablement à être vraiment une musique sénégalaise" (Interview Guiro). Allerdings wohlgemerkt „*une* musique sénégalaise", denn auch für Guiro existiert keine Musik „typiquement sénégalaise" im Sinne einer „National-musik". Auf die Frage, ob Mbalax als „musique nationale sénégalaise" gesehen werden kann, antwortet der Musiker Cheikh Tidiane Tall in einem Interview: „Le mbalakh est une sonorité parmi tout d'autres. Au Sénégal, il existe une diversité d'ethnies ayant chacune des diversités de rythmes" (Tall, zit. n. Faye 20.2.1990: o.S.).

Demgemäß wird Mbalax nicht mit der Nation Senegal, sondern mit der Ethnie der Wolof verbunden. Souleymane Faye sagt, dass sich die Menschen im Mbalax „wiederfinden" (Interview Faye), und spricht dabei hauptsächlich von der Dakarer Bevölkerung, die sich mit den Traditionen der Wolof identifiziert. Für diese verhandelt Mbalax neue Varianten von möglichen urbanen (Wolof-)Identitäten. Nach Frith hat kulturelle Produktion und Rezeption eine zentrale Rolle im Prozess der Bildung und Veränderung von (Gruppen-)Identitäten:

> What I want to suggest […] is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities […] but that they only get to know themselves *as groups* (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) *through* cultural activity, through aesthetic judgement. (Frith 1996a: 111)

In und durch die Musik und die damit verbundenen Veränderungen entstehen Prozesse der Neu-Besetzung und Diskussion über Wolof-Traditionen, Identifizierungen und Urbanität. Dies äußert sich im veränderten positiven Image der MusikerInnen ebenso wie in der Abkehr vom „elitären" Kontext der Salsa-Szene oder in der Möglichkeit und musikalischen Notwendigkeit, Sabar-Tänze angelehnt an die traditionelle Art im Nachtclub zu tanzen. Das gemeinsame positive ästhetische Urteil des vor allem jungen Publikums über Mbalax bereits in seinen Anfängen bringt so eine veränderte Wahrnehmung der Menschen als Wolof bzw. „Dakarois" hervor, die eine Aufwertung und Veränderung von traditionellen kulturellen Aktivitäten und Werten im Kontext neuer Zusammenhänge, in diesem Fall die *musique moderne* in den Nachtclubs, inkludiert (vgl. McLaughlin 2001).

Parallel dazu beginnt nach dem Abtreten des Präsidenten Senghor 1980 eine Phase der politischen Öffnung in Senegal, die auch eine „neue Freiheit" für die Menschen mit sich bringt. Die ernste Zeit Senghors wird von der Möglichkeit kultureller bzw. musikalischer Unterhaltung abgelöst, eine Entwicklung, die maßgeblich auch im Mbalax reflektiert wurde. Weiters verändern sich zeitgleich die Möglichkeiten der Musikproduktion und -distribution. Die neuen Tonstudios auf relativ gutem technischem Niveau bringen Aufnahmemöglichkeiten für heimische Gruppen, die Kassettentechnologie eine billigere und schnellere Verbreitungsmöglichkeit, auch über Musikpiraterie. Diese Faktoren haben Einfluss auf die Verhandlung von senegalesischen oder Wolof-Identitäten und auf die Etablierung des Mbalax als Popularmusikgenre.

Deutlich wird, dass Musik bzw. musikalische Praktiken nicht nur Abbild von soziokulturellen Phänomenen und Veränderungen sind. Vielmehr muss Musik und ihre Ausübung auch als aktiver Faktor in Prozessen von kulturellem und sozialem Wandel gesehen werden: „There is a need to acknowledge that music can variably *both* construct new identities *and* reflect existing ones" (Born/Hesmondhalgh 2000: 31f., vgl. Stokes 1996). Das Aufkommen von Mbalax trägt konstitutiv zur Verhandlung und Neu-Definition urbaner Identitäten bei, ermöglicht neue Praktiken und veränderte Wahrnehmung der modernen Musik, reflektiert dabei aber auch das bereits vorhandene Bedürfnis nach der Aufwertung des „Eigenen", speziell der jungen Bevölkerung Dakars. Die Etablierung von Mbalax als Popularmusikgenre, die neben den musikalischen Veränderungen wie beschrieben auch in den sozio-politischen und technologischen Umbrüchen und der medialen Verbreitung gründet, ist in diesen Prozessen der Verhandlung über Eigenes und Fremdes, Traditionelles und Modernes und Altes und Neues zu verorten.

Quellenverzeichnis

Literatur

AGAWU, Kofi: *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, London: Routledge 2003.

ANONYM: *Premier festival mondial des arts nègres*. Paris: Bouchet-Kakara 1967. [offizielle Publikation zum Festival]

ANONYM: Faire de Dakar le rendez-vous de la grande fraternité des cultures. Interview mit M. Alioune Sène, ministre sénégalais de la culture. In: *Bingo* 241 (Feb. 1973). S. 38–41.

BACHELIER, Sophie: Entretien avec Aziz Dieng. Studio Midi Musique. In: BUGNICOURT, Jacques/MHLANGA, Liberty/NACIRI, Mohamed/ NDIAYE, Raphaël (Hrsg.): *En avant, la musique! annuaire des métiers de la musique au Sénégal*. Dakar: enda tiers monde 1999. S. 219–228.

BALLANTINE, Christopher: *Marabi Nights. Early South African Jazz and Vaudeville*. Johannesburg: Ravan Press 1993.

BARBER, Karin: Popular Arts in Africa. In: *African Studies Review* 30/3 (September 1987). S. 1–78.

BENDER, Wolfgang: *Der nigerianische Highlife. Musik und Kunst in der populären Kultur der 50er und 60er Jahre*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag 2007.

BENDER, Wolfgang: *Sweet Mother. Afrikanische Musik*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag 2000 [1985].

BENDER, Wolfgang: Modern African Music – an Autonomous Music. In: THORSÉN, Stig-Magnus (Hrsg.): *Sounds of Change – Social and Political Features of Music in Africa*. Stockholm: Sida 2004. S. 87–106.

BENGA, Ndiouga Adrien: „The Air of the City Makes Free". Urban Music from the 1950s to the 1990s in Senegal. Variété, Jazz, Mbalax, Rap. In: PALMBERG, Mai/KIRKEGAARD, Annemette (Hrsg.): *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Uppsala: Nordic African Institute 2002.

BILLEN, M./LE GUERINEL, N./MOREIGNE J.P./DIALLO S.: *Groupes „informels" de jeunes à Dakar*. Dakar: ENDA (JEUDA 14) o.J.

BORN, Georgina/HESMONDHALGH, David: Introduction. On Difference, Representation, and Appropriation in Music. In: BORN, Georgina/ HESMONDHALGH, David (Hrsg.): *Western Music and Its Others. Difference,*

Representation, and Appropriation in Music. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press 2000. S. 1–58.

B.S.S. (anonym): Les jeunes et la musique. In: *Sénégal d'Aujourd'hui* 14 (Dez./Jan. 1970). S. 45–48.

BUGNICOURT, Jacques: Dakar without bounds. In: TAYLOR, Brian Brace/ GROU-RADENEZ, Beatrice (Hrsg.): *Reading the Contemporary African City. Proceedings of Seminar Seven in the Series Architectural Transformations in the Islamic World.* Singapore: Concept Media Pte Ltd. 1983. S. 27–42.

BUGNICOURT, Jacques/MHLANGA, Liberty/NACIRI, Mohamed/NDIAYE, Raphaël (Hrsg.): *En avant, la musique ! annuaire des métiers de la musique au Sénégal*. Dakar: enda tiers monde 1999.

CHARRY, Eric: *Mande Music. Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press 2000.

CHARRY, Eric: Senegal. In: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 23. 2. Aufl. London, New York: Macmillan Publishers Limited 2001.

CHAUPIN, Sammy: Jeunesse et modernisme. In: *Sénégal d'Aujourd'hui* 21 (1970). S. 44–46.

COLY, Alain Just: Rassembler les musiciens. In: *Waarango* 4/3 (1983). S. 19.

COLY, Roger Bona: Musique moderne sénégalaise? In: *Waarango* 1/4 (1982). S.1–6.

COLY, Roger Bona: Musique Sénégalaise: Quelles conditions? Quelles alternatives? Quelles critique? In: *Waarango* 2/1 (1983). S. 11–14.

COOLEN, Michael T.: The Wolof Xalam Tradition of the Senegambia. In: *Ethnomusicology* 27/3 (1983). S. 477–498.

COPLAN, David: The urbanisation of African music: some theoretical observations. In: *Popular Music* 2 (1982). S. 113–129.

COPLAN, David: *In Township Tonight! South Africa's black city music and theatre*. London: Longman 1985.

DAILLY, Christophe: Jeunesse et culture nationale. In: *Présence Africaine* 88/4 (1973). S. 189–196.

DIOP, Abdoulaye-Bara: *La Société Wolof. Tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination.* Paris: Éditions Karthala 1981.

DIOUF, Abdou: Colloque sur les media de masses jugés par les Hommes d'État. Communication de Monsieur Abdou Diouf. In: *Sénégal d'Aujourd'hui* 22 (1971). S. 13–17.

DIOUF, Jean-Léopold: *Dictionaire wolof–français et français–wolof*. Paris: Éditions Karthala 2003.

DJOUFACK, Patrice: „Métissage culturel“ und „Civilisation de l'Universel“: Senghor im Lichte deutscher Literatur. In: DÈME, Dakha (Hrsg.): *Léopold Sédar Senghor. 1906–2001 in memoriam*. (AMO. Revue Sénégalaise de Germanistique 5. Feb. 2003.) S. 69–81.

DURAN, Lucy: Key to N'Dour: roots to the Senegalese star. In: *Popular Music* 8/3 (Oktober 1989). S. 275–284.

DURAN, Lucy: The Xippi Trail. In: *froots* 21/5:197 (Nov. 1999). S. 20–29.

ERLMANN, Veit: Einleitung. In: ERLMANN, Veit (Hrsg.): *Populäre Musik in Afrika*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1991a.

ERLMANN, Veit: *African Stars. Studies in Black South African Performance*. Chicago: University of Chicago Press 1991b.

EWENS, Graeme: *Africa o-ye! A celebration of African music*. Enfield: Guinness Publications 1991.

EYQUEM, Catherine: Dakar entre la tradition et le modernisme. In: *L'Afrique litteraire et artistique* 32 (Aug. 1974). Paris. S. 58–75.

FABBRI, Franco: A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, David/TAGG, Philipp (Hrsg.): *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981.* Göteborg, Exeter: International Association for the Study of Popular Music 1981. S. 52–81.

FELD, Steven: A Sweet Lullaby for World Music. In: *Public Culture* 12/1 (2000). S. 145–171.

FRITH, Simon: Music and Identity. In: HALL, Stuart/DU GAY, Paul (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications 1996a. S. 108–127.

FRITH, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Oxford: Oxford University Press 1996b.

FRITH, Simon: The Discourse of World Music. In: BORN, Georgina/ HESMONDHALGH, David (Hrsg.): *Western Music and Its Others. Difference, Representaion, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press 2000. S. 305–322.

FULLER, Hoyt W.: My Involvement With the Festival: HWF. In: *Black World* 14/3 (Jan. 1975). S. 81–82.

GAHLEN, Dorothee/GEISEL, Birgit: *Französische Sprachpolitik und Sprachbewußtsein in Senegal*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1999.

GELLAR, Sheldon: *Senegal. An African Nation Between Islam and the West*. Hampshire, Gower: Boulder, Westview Press 1982.

GLÄSER, Jochen/LAUDEL, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

GRAHAM, Ronnie: *Stern's guide to contemporary African music*. London: Pluto Press 1989. [Erstausgabe 1988 von Zwan Publications]

GRAHAM, Ronnie: *The World of African Music. Stern's guide to contemporary African music.* Volume 2. London: Pluto Press 1992.

GREEN, Doris: National Ballet of Senegal. In: COHEN, Selma Jeanne u.a. (Hrsg.): *International Encyclopedia of Dance*. Volume 4. New York, Oxford: Oxford University Press 1998. S. 548–549.

GUÈYE, El Bachir (Hrsg.): *Lumière. Informations touristiques – Spectacles. Tout Dakar en poche – Pocket guide to Dakar.* Nouvelle Serie 6 (26.–29. Aug. 1973).

GUIBBERT, Jean-Jaques: Symbols, Signs, Signals: Walls of the City. In: TAYLOR, Brian Brace/GROU-RADENEZ, Beatrice (Hrsg.): *Reading the Contemporary African City. Proceedings of Seminar Seven in the Series Architectural Transformations in the Islamic World*. Singapore: Concept Media 1983. S. 75–84.

HALE, Thomas A.: *Griots and griottes. Masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press 1998.

HARNEY, Elizabeth: *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960–1995.* Durham: Duke University Press 2004.

HARREV, Fleming: Francophone West Africa and the Jali Experience. Kap. 22. In: COLLINS, John: *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University Press 1992. S. 209–243.

HESSELING, Gerti: *Histoire politique du Sénégal. Institutions, droit et société.* Paris: Éditions Karthala 1985.

HOBSBAWN, Eric: Introduction: Inventing Traditions. In: HOBSBAWN, Eric/ RANGER Terence (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press 1996 [1983].

HUCHARD, Ousmane Sow: Aperçu de la musique sénégalaise. In: BUGNICOURT, Jacques / MHLANGA, Liberty / NACIRI, Mohamed / NDIAYE, Raphaël (Hrsg.): *En avant, la musique ! annuaire des métiers de la musique au Sénégal*. Dakar: enda tiers monde 1999. S. 203–218.

HUCHARD, Ousmane Sow: *La kora. Objet-témoin de la civilisation manding*. Dakar: Presses Universitaires 2000.

HUDSON, Mark/CATHCART, Jenny/DURAN, Lucy: Senegal and The Gambia. Senegambian stars are here to stay. In: BROUGHTON, Simon/ELLINGHAM, Mark/TRILLO, Richard (Hrsg.): *World Music. The Rough Guide. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East*. London: Rough Guides Ltd. 1999. 2. Auflage, 2000. S. 617–633.

KUBIK, Gerhard: Afrikanische Elemente im Jazz – Jazzelemente in der populären Musik Afrikas. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 1 (1969). S. 84–98.

KUBIK, Gerhard: Stability and Change in African Musical Traditions. In: *the world of music* 28/1 (1986). S. 44–69.

LAHANA, Michelle: *Youssou Ndour. La voix de la médina*. Paris: Patrick Robin Editions 2005.

LENA, Jennifer C./PETERSON, Richard A.: Classification as Culture. Types and Trajectories of Music Genres. In: *American Sociological Review* 73 (2008). S. 697–718.

LEYMARIE, Isabelle: *Les griots wolof du Sénégal.* Paris: Maisonneuve & Larose 1999.

LOBECK, Katharina: Dakar unplugs. In: *froots* 23/12:228 (Juni 2002). S. 36–37.

MALLET, Julien: Ethnomusicologie des „jeunes musiques". In: *Musique et anthropologie*. (L'HOMME 171–172), Paris 2004. S. 477–488.

MANUEL, Peter: *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago, London: University of Chicago Press 1993.

MANUEL, Peter: *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press 1995.

MBODJI, Mohamed: The Politics Of Independence: 1960–1986. In: DELGADO, Christopher L./JAMMEH, Sidi (Hrsg.): *The Political economy of Senegal under structural adjustment*. New York: Praeger Publishers 1991. S. 119–126.

McLAUGHLIN, Fiona: Dakar Wolof and the Configuration of an Urban Identity. In: *Journal of African Cultural Studies* 14/2 (2001). S. 153–172.

MIESZGANG, Thomas: Wir können alles. In: *Die Zeit* 42/2002. http://www.zeit.de/2002/42/ 200242_m-baobab_xml. 9.2.2003.

MOINDJIE, Ali: *La création musicale moderne au Sénégal. Difficultés du secteur.* Grande enquête de fin d'études. Abschlussarbeit am Institut CESTI. Dakar: CESTI 1986.

MOORE, Allan F.: Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. In: *Music & Letters* 82/3 (2001). S. 432–442.

MUSANJI, Ngalasso Mwatha: Langues et cultures dans la Francophonie. In: *Présence Africaine* 94/2 (1975). S. 106–116.

NAGUSCHEWSKI, Dirk: Kinematopographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembene Ousmane und Djibril Diop Mambety. In: STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 287–316.

NIANE, Nasser/DIOP, Baba: Entretien exclusif avec Prosper Niang du Xalam : „Nous étions incompris au Sénégal". In: *Waarango* 4 (3. Trimester 1983). S. 13–14.

NIKIPROWETZKY, Tolia : The Griots of Senegal and Their Instruments. In : *Journal of the International Folk Music Council* 15 (1963). S. 79–82.

NKETIA, J.H. Kwabena: The Performing Musicians in a Changing Society. In: *the world of music* 11/2 (1979). S. 65–74.

PANZACCHI, Cornelia: *Mbalax Mi. Musikszene Senegal*. Wuppertal: Hammer Verlag 1996.

PETERSON, Richard A./ANAND, N.: The Production of Culture Perspective. In: *Annual Review of Sociology* 30 (2004). S. 311–334.

POLAK, Rainer: *Festmusik als Arbeit. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt.* Berlin: Reimer 2004.

RIESZ, János: *Léopold Sédar Senghor und der afrikanische Aufbruch im 20. Jahrhundert.* Wuppertal: Peter Hammer Verlag 2006.

ROBERTS, John Storm: *Black Music of Two Worlds*. New York: Original Music 1972.

SCHICHO, Walter: *Handbuch Afrika. Band 2: Westafrika und die Inseln im Atlantik*. Frankfurt a. M: Brandes und Apsel; Wien: Südwind 2001.

SECK, Assane: *Dakar. Métropole Ouest-Africaine.* Mémoires de l'Institut Fondamental d'Afrique Noir (IFAN). Dakar: IFAN 1970.

SENGHOR, Léopold Sédar: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Éditions du Seuil 1964.

SENGHOR, Léopold Sédar: *Négritude, Arabisme et Francité. Réflexions sur le problème de la culture*. Beyrouth: Éditions Dar Al-Kitab Allubnani 1967.

SENGHOR, Léopold Sédar: *Liberté II. Nation et voie africaine du socialisme*. Paris: Éditions du Seuil 1971.

SENGHOR, Léopold Sédar: *Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*. Paris: Éditions de Seuil 1977.

SHAIN, Richard M.: Roots In Reverse: *Cubanismo* In Twentieth-Century Senegalese Music. In: *The International Journal Of African Historical Studies* 35/1 (2002). S. 83–101.

SIMON, Arthur: Traditionelle Wurzeln und moderne Entwicklungen in populärer Musik Afrikas. In: RÖSING, Helmut (Hrsg.): *Aspekte zur Geschichte populärer Musik*. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 6. bis 8. November 1992 (Teil 1). Baden Baden: ASPM 1992. S. 31–41.

SKELTON, Rose: Mbalax Pride. In: *froots* 28/1:277 (Juli 2006). S. 51–53.

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

STOKES, Martin: Introduction. Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (Hrsg.): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* Oxford: Berg Publishers 1996. S. 1–27.

SY, Mamadou: La presse sénégalaise, trois ans après l'avènement de l'alternance politique. In: TAUREG, Martin/WITTMANN, Frank (Hrsg.): *Entre tradition orale et nouvelles technologies: où vont les mass média au Sénégal?* Dakar: Enda 2005. S. 25–31.

TANG, Patricia : *Masters of the Sabar. Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press 2007.

TATON, Patrick: Le show business et l'Afrique. In: *Europe Outremer* 577 (Feb. 1978). S. 19–48.

TAUREG, Martin/WITTMANN, Frank (Hrsg.): *Entre tradition orale et nouvelles technologies: où vont les mass média au Sénégal?* Dakar: Enda 2005.

TAUREG, Martin/WITTMANN, Frank: Les mass média sénégalais en pleine ébullition: une introduction. In: TAUREG, Martin / WITTMANN, Frank (Hrsg.): *Entre tradition orale et nouvelles technologies: où vont les mass média au Sénégal?* Dakar: Enda 2005. S. 11–24.

TAYLOR, Timothy D.: *Global Pop. World Music, World Markets.* New York, London: Routledge 1997.

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

WATERMAN, Christopher: *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: Chicago University Press 1990.

WHITE, Bob W.: *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham, London: Duke University Press 2008.

Tageszeitungen

Verschiedene Tageszeitungen 1988–2005

ANONYM: La „face cachée" du Xalam. *Le Soleil* 8.1.1988. S. 8.

ANONYM: „Que les musiciens s'organisent davantage…". *Le Soleil* 28.8.1990. S. 9.

BÂ, Cheikh: „J'ai fait franchi le cap des 100.000 cassettes". Interview mit Kiné Lam. *Le Soleil* 3.1.1991. o.S.

CISSÉ, Sambou: Coumba Gawlo Seck. *Le Soleil* 19.12.2002. o.S.

DIOP, Sidy: Revoir le mbalakh. *Le Soleil* 9.10.1998. S. 9.

FALL, Habib Demba: „Le Diamono originel, pourquoi pas ? ". *Le Soleil* 12.11. 2001. o.S.

FAYE, Modou Mamoune: „La musique n'a pas d'âge…". Interview mit Cheikh Tidiane TALL. *Le Soleil* 20.2.1990. o.S.

FAYE, Modou Mamoune: 1990, une bonne cuvée. *Le Soleil* 9.1.1991. o.S.

FAYE, Modou Mamoune: Adama Ndiaye. *Le Soleil* 27.7.1993. S. 8.

JOHN, Abdoulie: „Djouli", Nouvel Opus de Moussa Ngom. Le temps de la prédication artistique. *Le Soleil* 25.6.2005. o.S.

MBAYE, Massamba/FALL, Habib Demba/FALL, Ibou: La Super Star du Super Diamono. „En 1990, il fallait réorganiser le Diamono". *Le Matin* 3.5.1997. S. 3.

NDIAYE, Aliou: Un verbe mystique, une musique qui envivre. *L'info 7*. Nr. 1456. 2.9.2003. S. 7.

Artikel aus *Le Soleil* 1975–1982

ANONYM: Ohne Titel [Rückblick auf das Jahr 1974]. *Le Soleil* 2.1.1975. S. 2.

ANONYM: la soirée „m'baye fall" au sahel. *Le Soleil* 14.1.1975. S. 4.

ANONYM: 19 orchestres au show à la mémoire de M'Baye Fall. *Le Soleil* 21.1.1975. S. 5.

ANONYM: Opération James Brown. Un déficit de 9 millions mais…. *Le Soleil* 11.2.1975. S. 3.

ANONYM: Xala. *Le Soleil* 27.2.1975. S. 11.

ANONYM: Le 1er show de la recherche musicale le 30 mars à Dakar. *Le Soleil* 25.3.1975. S. 4.

ANONYM: La vraie recherche musicale doit forcément aboutir à la création…. *Le Soleil* 27.3.1975. S. 10.

ANONYM: Le Waato-Sita triomphe à Sorano. *Le Soleil* 27.5.1975. S. 3.

ANONYM: [ohne Titel]. *Le Soleil* 30.6.1975. o.S.

ANONYM: Sorano s'est souvenu de Laye Mboup. *Le Soleil* 19.7.1975. S. 2

ANONYM: Création musicale. Un concours est ouvert aux orchestres locaux. *Le Soleil* 30.10.1975. S. 3.

ANONYM: Un jeune orchestre : Le Sahel. *Soleil Hebdo*, Beilage zu *Le Soleil* 7.11.1975. S. 3.

ANONYM: du tango au jerk avec le « Xalam 2 ». *Le Soleil* 28.11.1975. S. 3.

ANONYM: 1er Festival de musique moderne et traditionnelle sénégalaise. *Soleil Hebdo*, Beilage zu *Le Soleil* 19.12.1975. S. 6.

ANONYM: 1er Festival de Musique: Un beau succes… et une fausse note. *Le Soleil* 30.12.1975. S. 3.

ANONYM: Le „Khalam II" à la nuit des postiers. *Le Soleil* 31.12.1975. S. 2.

ANONYM: Le conflit „Star-Band"-Kassé. „Je n'ai licencié personne" déclare le propriétaire du Miami. *Le Soleil* 14.1.1976. S. 1, 4.

ANONYM: „Le Khalam II" revient au son de l'Afro-Fangol. *Le Soleil* 21.4.1976. S. 2.

ANONYM: Inaugure par le délègue général du tourisme : Le „Jander" plus vaste night-club de la capitale. *Le Soleil* 13.7.1976. S. 2.

ANONYM: Succès total pour le „show" de l'épanouissement. *Le Soleil* 13.7.1976. S. 3.

ANONYM: Les orchestres nationaux à la recherche de l'originalité (show africain à Demba Diop). *Le Soleil* 5.8.1976. S. 2.

ANONYM: Le „Fambondi" de Banjul. Un exemple d'authenticité musicale. *Le Soleil* 25.8.1976. S. 5.

ANONYM: [ohne Titel]. *Le Soleil* 7.5.1977. S. 1.

ANONYM: Ouza, un an après. *Le Soleil* 3.11.1977. S. 2.

ANONYM: „Ma musique se veut engagée mais non révolutionnaire". *Le Soleil* 15.11.1977. S. 6.

ANONYM (P.S.M.): Pape Fall du „Star Band". „Un net progrès chez nos orchestres". *Le Soleil* 20.1.1978. S. 10.

ANONYM (Youssou): Le Number One à Paris. *Le Soleil* 25.7.1978. S. 2.

ANONYM: Thione Seck. Une étoile qui monte. *Le Soleil* 14.10.1978. S. 5.

ANONYM: Show Cheikh Diagne. Foule monstre à Demba Diop. *Le Soleil* 2.11.1978. S. 1.

ANONYM: Le Jandeer accueille le „Royal Band". *Le Soleil* 27.6.1979. S. 2.

ANONYM (P.D.J.): Concert „Jimmy Owens plus…" au stade. *Le Soleil* 26.3.1980. S. 2.

ANONYM: Une belle soirée avec l'ASCENA. *Le Soleil* 3.6.1980. S. 2.

ANONYM: Ce n'est plus la ruée à Sandaga. *Le Soleil* 31.12.1980. S. 3.

ANONYM: Tendance. *Le Soleil* 13.6.1981. S. 6.

ANONYM: Dans le sillage des anciens. Le „Waatoo Sita II". *Le Soleil* 22.7.1981. S. 2.

ANONYM: Nouveau studio d'enregistrement à Dakar. *Le Soleil* 27.8.1981. S. 5.

ANONYM: Télevision : Le „Ndewenal" de l'Etoile. *Le Soleil* 8.10.1981. S. 2.

ANONYM: Programme de week-end à partir de 15h30. *Le Soleil* 16.10.1981. S. 6.

ANONYM: Youssou Ndour quitte l'Etoile de Dakar. *Le Soleil* 21.11.1981. S. 5.

ANONYM: Et les boîtes de nuits ? *Le Soleil* 20.7.1982. S. 2.

BÂ, Cheikh: Autopsie d'une musique. Une enquête de Cheikh Ba. III. – Les „ratés" du Number One. *Le Soleil* 3.10.1978. S. 2.

BÂ, Cheikh: Autopsie d'une musique. Une enquête de Cheikh Ba. IV. – Dégager un consensus national. *Le Soleil* 4.10.1978. S. 2.

BÂ, Cheikh: Environ 2 millions de recettes. *Le Soleil* 3.11.1978. S. 2.

BÂ, Cheikh: Naissance d'une structure permanente de concertation. *Le Soleil* 6.11.1978. S. 2.

BÂ, Cheikh: Autopsie d'une musique. Cheikh Bâ repond. *Le Soleil* 11.11.1978. S. 5.

BÂ, Cheikh: Youssou Ndour, une voix qui monte. *Le Soleil* 6.1.1979. S. 4.

BÂ, Cheikh: Le vent du changement. *Le Soleil* 9.1.1979. S. 2.

BÂ, Cheikh: Divorce Nguewal…Sahel. *Le Soleil* 16.1.1979. S. 2.

BÂ, Cheikh: Ouza : un teste réussi. Number One : des lacunes plus profondes. *Le Soleil* 7.7.1979. S. 2.

BÂ, Cheikh: Stan Getz est arrivé hier. *Le Soleil* 29.1.1980. S. 4.

BÂ, Cheikh: La corne d'abondance. *Le Soleil* 6.6.1981. S. 7.

BÂ, Cheikh: TAMA. *Le Soleil* 11.7.1981. S. 6.

BÂ, Cheikh: TAMA. *Le Soleil* 18.7.1981. S. 6.

BÂ, Cheikh: TAMA. *Le Soleil* 25.7.1981. S. 6.

CAMARA, Dansy: Le Sénégal et la musique moderne. *Le Soleil* 7.8.1981. S. 14.

DIAW, Amadou Thiam: L'engagement individuel comme voie de salut. *Le Soleil* 17.11.1978. S. 2.

DIDHIOU, Djib: Une musique orginale pour sauvegarder nos valeurs. *Le Soleil* 1.4.1975. S. 4.

DIEDHIOU, Djib: Soirée de gala présidée par Senghor. Tâter le pouls de la musique sénégalaise. *Le Soleil* 17.6.1980. S. 2.

DIEDHIOU, Djib: Soirée gala présidée par le chef de l'Etat. Mudra Afrique, trois ans après…. *Le Soleil* 20.6.1980. S. 2.

DIEDHIOU, Djibril/DIALLO, Laye Bamba: « Le Golden Baobab veut promouvoir une musique africaine valable ». *Le Soleil* 10.10.1980. S. 4–5.

DIEDHIOU, Djib: La guerre aux pirates engagée. *Le Soleil* 20.8.1982. S. 5.

DIENG, Souleymane: [Leserbrief]. *Le Soleil* 3.1.1975. S. 2.

EGOULOUBÈNE: Orchestre Aragon à Dakar vendredi à minuit. *Le Soleil* 3.1.1980. S. 2.

GAYE, Amadou: Le „Nguéwal" un orchestre à l'école des vedettes de la chanson. *Le Soleil* 3.2.1978. S. 6.

GAYE, Amadou: Ne plus se bercer d'illusions. *Le Soleil* 2.12.1978. S. 2, 4.

GAYE, Ibrahima: Ouza ou la rupture. *Le Soleil* 18.11.1978. S. 2.

GUÈYE, Daouda: Le mutisme des professionels. *Le Soleil* 11.11.1978. S. 2.

KASSET, Ibra: Un tort à la musique sénégalaise. *Le Soleil* 28.6.1980. S. 2.

LÔ, El Hadj Saliou Fatma: Thione Seck a conquis Kaolack. *Le Soleil* 21.4.1978. S. 7.

LÔ, El Hadj Saliou Fatma: Succès du festival d'afro-soul. De Manu Dibango et du „Love Machine". *Le Soleil* 30.4.1978. S. 6.

MBODJ, Pape Sédikh/DIA, Alioune Touré: 3 formations à l'anniversaire du Super-Jamono. Le Soleil 11.5.1978. S. 7.

MBODJ, Pape Sédikh: Pape Seck : La recherche permanente de l'authenticité. *Le Soleil* 16.9.1978. S. 5.

MBODJ, Pape Sédikh: „L'Etoile" a conquis le public dakarois. *Le Soleil* 30.1.1979. S. 2.

MBODJ, Pape Sédikh: Le „Kanape" du Mali remporte le premier prix. *Le Soleil* 7.12.1982. S. 2.

MBODJE, Pape Sédikh : Dakar à l'heure du nouvel an. *Le Soleil* 3.1.1981. S. 4.

MBOUP, Ibrahima Mansour: Revivre Woodstock, Newport et Watts. Au premier festival musical de Dakar. *Le Soleil* 28.12.1975. S. 3.

NDAW, Aly Kheury: Festival international de Jazz à Dakar. *Le Soleil* 11.12.1979. S. 2.

NDIAYE, Malal: Lettre ouverte à Demba Dieng. *Le Soleil* 3.4.1975. S. 10.

SAMB, Jo Ramangelissa: point de vue sur… Un show musical. *Le Soleil* 22.1.1975. S. 4.

SENGHOR, Léopold Sédar: [Rede]. *Le Soleil* 26.1.1976. S. 3.

SEYE Chérif Elvalide: Les musiciens en quête de statut. *Le Soleil* 22.11.1980. S. 2.

SOW, Jules: 15 ans de piétinement. *Le Soleil* 11.10.1978. S. 5.

SYLLA, A. Ndiaga: Recherches musicales et considérations mercantiles. *Le Soleil* 16.5.1977. S. 2.

TOURÉ, Moustapha: Le triomphe de la joie de jouer. *Le Soleil* 20.2.1979. S. 2.

TOURÉ, Moustapha: Une consécration pour le Xalam de Dakar. *Le Soleil* 17.7.1979. S. 16.

TOURÉ, Moustapha: Le président Senghor : „J'ai voulu inciter nos ensembles à créer davantage". *Le Soleil* 24.12.1979. S. 2.

TOURÉ Moustapha: „Notre film est axé sur l'héritage culturel africain". *Le Soleil* 4.11.1981. S. 4.

TOURÉ, Tapha: L'Ifangbondi donne une leçon de musique à „Iba Mar Diop". *Le Soleil* 14.6.1977. S. 4.

TOURÉ, Tapha: Concert du „Doole Mboolo" à Sorano. Le „Xalam II" new look en vedette. *Le Soleil* 26.1.1978. S. 2.

TOURÉ, Tapha: Les précurseurs du „Xalam". Changer la formule pour sortir de la léthargie musicale. *Le Soleil* 1.3.1978. S. 2.

TOURÉ, Tapha: Jacqueline Fortes. Une artiste confirmée. *Le Soleil* 6.6.1978. S. 5.

TOURÉ, Tapha: Un nouveau souffle. *Le Soleil* 6.10.1978. S. 2.

Interviews

DIAGNE, Baïla. Dakar, 26.11.2005.

DIALLO, Ousmane und DIALLO, Batch. Dakar, 1.10.2005.

DIÈNE, Aly. Dakar, 23.11.2005.

FAYE, Souleymane. Dakar, 22.9.2005.

GOMIS, Rudy. Dakar, 11.10.2005.

GUÈYE, Kabou. Dakar, 6.12.2005.

GUIRO, Boubacar. Dakar, 2.12.2005.

HUCHARD, Ousmane Sow. Dakar. 25.10.2005.

NDIAYE ROSE, Moustapha. Dakar, 3.8.2004.

SECK, Thione. Dakar, 27.11.2005.

SOW, Thierno. Dakar, 17.6.2004.

Audio- und Videoquellen

Tonbänder im RTS-Archiv

Xalam I. 10NS170. 1968.

Super Diamono. 10NS70. 1976.

Étoile de Dakar. 10NS138. 1981.

Schallplatten

Étoile de Dakar: (*Tolou Badou Ndiaye*). International Music ET 001. 1980.

Étoile de Dakar: *Thiapathioly*. Production Boubacar Diagne. MCA 302. [1981]

Étoile International de Dakar: *Absa Guèye*. Discafrique DARL 002. [1979]

Le Sahel: *Bamba*. Musiclub PS-MUS-001. o.J.

N'Gewel International de Dakar: (*Laggia*). Abdou Wahab Diaw DA 002. o.J.

Orchestre du Bawobab: *Guy Gu Rey Gi*. Buur Disques Records BRLP 002. [1975]

Orchestre du Bawobab: *Senegaal Sunugaal*. Buur Disques Records BRLP 003. [1975]

Orchestre du Bawobab: *Visage du Senegaal*. Buur Disques Records BRLP 004. [1975]

Orchestre Baobab: *Baobab à Paris. Vol. 1*. Productions Ledoux ASL 7001. 1978.

Ouza & ses Ouzettes: *Lat-Dior*. Productions Jambaar JM 5003. [1980]

Star Band de Dakar: (*Simbonbon*). Ibra Kasset IK 3021. o.J.

Star Band de Dakar: (*Solla*). Ibra Kasset IK 3022. o.J.

Star Band de Dakar: (*Sala Bigue*). Ibra Kasset IK 3031. o.J.

Star Number One: *Maam Bamba*. Disques Griot GRLP 7601. o.J.

Star Number One: *Jangaake*. Disques Griot GRLP 7602. o. J.

Super Diamono: (*Adama Ndiaye/Madiara Ngone*). Sonafric SAF 1931. 1977.

Super Eagles: *Viva*. DECCA WAPS 29. [1972]

Thione Seck: *Chauffeur Bi*. M. Haïdar VAL 002. 1980.

Youssou Ndour et Le Super Étoile: *Ndiadiane Ndiaye*. B. Diagne MCA 304. [1982]

Compact Discs

Super Diamono: *Ndaxami*. Melodie Distribution 30703 – 2 DK 128. [2001]

Zeittafel

1960	Unabhängigkeitserklärung der Republik Senegal, erster Präsident: Léopold Sédar Senghor Gründung der *Star Band de Dakar* durch Ibra Kasset; spielt im *Club Miami*
1960er-Jahre	Wolof wird als Liedsprache etabliert Nachtclubs: *Miami Club*, *Changhaï Bar*, *Moulin Rouge*, *Cocotier du Sud*, *Tam-Tam*, *Palladium*
um 1965/66	Gründung von *Xalam I*
1966	*Premier Festival Mondial des Arts Nègres in Dakar*
1967	Gründung der *Super Eagles*, Ende der 1960er-Jahre „top pop group" in Senegal
1968/69	Unruhen in Dakar, Studierendenproteste
1969	Gründung von *Xalam II*
um 1969/70	Gründung von *Waatoo Sita* und *UCAS-Band de Sédhiou*: erste Kombinationen von traditionellen und modernen Instrumenten
1970	Gründung des *Orchestre du Baobab*, spielt bis 1977 im *Club Baobab*
1971	*Comité National Sénégalais de la Musique* wird gegründet
1972	Debütalbum der *Super Eagles*: „Viva" *Jackson Five* spielen in Dakar
um 1972	Gründung des *Kadd Orchestra*, u.a. durch Baïla Diagne
1973	Reform des *Comité National Sénégalais de la Musique*, drei Sektionen: musique classique, musique traditionnelle, musique de „variétés" *Bureau Sénégalais de Droits d'Auteur* (BSDA) wird gegründet
1974	James Brown gibt vier Konzerte in Dakar Umbenennung der *Super Eagles* in *Ifang Bondi*, „Afro-Mandingo-Sound" Youssou Ndour beginnt als Sänger bei der *Star Band de Dakar*
1975	Gründung von *Super Diamono*, Sänger: Omar Pène Film *Xala* von Ousmane Sembène wird zum Erfolg in Dakar
um 1975	Gründung *Le Sahel*, spielt im Club *Le Sahel*
1976	Gründung von *Star Band I*, später *Star Number One* bzw. *Number One* genannt (Abspaltung von der *Star Band de Dakar*), spielt im Nachtclub *Le Jandeer* (bis 1979)

1977	„Adama Ndiaye“ von *Super Diamono* erscheint, großer Erfolg Gründung von *Ouza et les Quatre Femmes dans le Vent* durch Ouza Diallo und Boubacar Guiro
1978	Gründung von *Étoile de Dakar* durch Badou Ndiaye, Sänger: Youssou Ndour, El-Hadj Faye und Eric M'Backe N'Doye, erster Hit: „Xalis“ *Number One* nimmt in Frankreich eine Platte auf
1979	*Xalam II* spielt beim Horizonte-Festival in Berlin
1980	Léopold Sédar Senghor tritt ab und übergibt das Amt des Präsidenten an Abdou Diouf *Association des musiciens professionnels de variétés* wird gegründet Eröffnung des Tonstudios *Golden Baobab* von Francis Senghor *Orchestra Aragon* spielt in Dakar
um 1980	Erste Musikkassetten von lokalen Gruppen sind erhältlich Musikpiraterie steigt stark an
1981	Eröffnung des Tonstudios *Studio 2000* von El Hadj Ndiaye *Étoile de Dakar* treten mit „Tabaski“ im Fernsehen auf Spaltung der Gruppe *Étoile de Dakar*
1982	Gründung von *Super Étoile de Dakar* durch Youssou Ndour und *Étoile 2000* mit dem Sänger El-Hadj Faye Gründung der Gruppe *Raam Daan* durch Thione Seck
1985	Erste Afrika-Tournee von Youssou Ndour und *Super Étoile*

Index

Amical Jazz 37

Bureau Sénégalais de Droits d'Auteur (BSDA) 62, 121, 145
Biram Yacin Boubou („Moor Cissé") 48

Césaire, Aimé 40
Club Baobab 58, 59, 78, 145
Club Miami 47, 69, 77, 79, 81, 97, 99, 145
Comité National Sénégalais de la Musique 33, 62, 145

Daara J 126
Dexter, Johnson 37, 47
Diagne, Baïla 55, 74, 96, 108, 109, 145
Diagne, Cheikh 78
Diallo, Ousmane (auch: Ouza) 17, 58, 61, 75, 76, 77, 79, 81, 84, 99, 105, 116, 146
Diène, Aly 17, 122
Dieng, Fallou 126
Diokhané, Mass 119, 120
Diouf, Khadi 84
Djender 78
Dorry Expérience 109
Dounia de Rufisque 78

Etoile 2000 99, 100, 119, 146
Étoile de Dakar 91, 97–99, 100, 102, 103, 105, 106, 116, 118, 120, 122, 146

Fall, Abacar 109
Fall, Pape 66
Faye, Adama 75, 96
Faye, El-Hadj 97, 99, 146
Faye, Habib 96, 125
Faye, Lamine 96
Faye, Souleymane 17, 53
Folklore (Sénégalais) 32, 54, 57, 58, 66, 71, 92, 98, 101

Gewel / Griots/Griottes 21–23, 26, 28, 31, 101, 111

Golden Baobab 95
Gomis, Rudolpho (Rudy) 9, 17, 59, 109
Griots/Griottes: siehe Gewel
Guelewars de Banjul (auch: Guelewar Jazz Band de Banjul) 75, 99, 122
Guewel, Fatou 126
Guèye, Bira 83
Guèye, Kabou 17, 109, 116
Guinea Band 37
Guiro, Boubacar 17, 45, 82, 84, 114, 146
Guite Seck, Abdou 126

Huchard, Ousmane Sow („Soleya Mama“) 17, 50

Ifang Bondi: siehe Super Eagles

Kadd Orchestra 17, 55, 59, 64, 74, 77, 79, 145
Kasset, Alioune 126
Kasset, Ibra 47, 58, 68, 69, 71, 81, 112, 121, 145
Kings 64, 78
Kora 31, 50, 71

Lam, Kiné 101, 126
Le Sahel (Gruppe) 71, 76, 83, 91, 119, 145
Le Sahel (Club) 76, 77, 145
Lemzo Diamono 96
Lô, André 50, 52
Lo, Ismael 83, 96, 124
Lo, Ndongo 126
Lyre Africaine 37

Marabout 11, 34
Mbaye Nder, Alioune 126, 127
Mbaye, Ndiaga 83
Mboup, Abdoulaye („Laye“) 77, 83
Merry Makers 52

Ndiaye Rose, Doudou 22, 24, 83
Ndiaye Rose, Moustapha 17
Ndiaye, El-Hadj 81, 116, 146
Ndiaye, Fatou Talla 84
Ndour, Viviane 126

Ndour, Youssou 10, 70, 91, 97, 98–99, 104, 105, 107–108, 115, 119, 124, 125, 129, 145, 146
Négritude 40–43, 49, 53, 62, 73, 85, 89
Nguewal (auch:Ngewel) 66, 76, 78, 81, 100
Number One de Dakar (auch: Star Number One, Star Band I) 67, 76, 77, 78, 81, 83, 85, 94–95, 96, 100, 109, 145

Orchester Aragon 106, 146
Orchester des Institut National des Arts (INAS) 64, 78
Orchestre du Baobab (auch: Gouye Gi) 58–60, 69, 71, 77, 78, 79, 81, 106, 109, 110, 122, 145
Ouza: siehe Diallo, Ousmane
Ouza et les Ouzettes 58
Ouza et les Quatre Femmes dans le Vent 84, 146

Pène, Omar 74, 96, 109, 117, 124, 145
Positive Black Soul 126
Premier Festival Mondial des Arts Nègres 42, 43–45, 49, 53, 145

Raam Daan 18, 101, 124, 146
Rimbax 127
Riti 23
Rumba (congolaise) 37, 46

Sabar (Instrument) 24–27
- Jol (auch: Làmb) 24, 27, 104
- Mbëng-mbëng 24, 25, 27, 56
- Nder 24
- Talmbat 24, 27
- Tugune 24
Sabar (Tanzveranstaltung) 24, 111, 112, 129
Sabor Band 48
Saint-Louisian Jazz 37
Sakho, Fatou 84
Salsa 46, 48, 58, 71, 98, 106, 126
Samb, Fatou Thiam 84
Seck, Aziz 96
Seck, Coumba Gawlo 112, 126
Seck, Mbaye 109
Seck, Pape 77, 109
Seck, Thione 18, 59, 79, 83, 100, 124, 126, 146

Sembene, Ousmane 61, 86, 87, 88, 145
Senghor, Francis 81, 95, 116, 146
Senghor, Léopold Sédar 11, 39–40, 85, 96, 112–115, 145, 146
Senghor, Maurice Sonar 43
Setsima Group 127
Sidibe, Balla 109
Soleya Mama: siehe Huchard, Ousmane
Sow
Son 37, 46, 57
Sosseh, Laba 48
Sow, Thierno 18
Star Band I: siehe Number One de Dakar
Star Band de Dakar 47, 57, 69, 70, 71, 77, 79, 87, 112, 145
Star Jazz (de St. Louis) 37, 48
Star Number One: siehe Number One de Dakar
Studio 2000 81, 116, 117, 122, 146
Studio Golden Baobab 81, 116, 117, 146
Super Diamono 74–75, 78, 79, 95–97, 100, 102, 109, 116, 117, 122, 124, 145, 146
Super Eagles (auch: Ifang Bondi) 55, 56, 65, 72, 78, 145
Super Étoile de Dakar 94, 96, 98, 99, 101, 104, 119, 123, 124, 146
Super Sabor 123

Tama 23–24, 70–72, 76, 94, 96, 101, 102, 112
Théâtre National Daniel Sorano 43, 44, 58, 62, 83, 84, 95, 101
Titi 126
Touré Kounda 124
Tropical Jazz 74, 77

UCAS-Band de Sédhiou 49–51, 145

Variété 32–33

Waatoo Sita 49–50, 61, 64, 65, 77, 83, 145

Xalam (Instrument) 23
Xalam I 52, 55, 145
Xalam II 54, 57–58, 72–74, 78, 79, 85, 91–94, 122, 145, 146

VIENNA SERIES IN ETHNOMUSICOLOGY

Editor: August Schmidhofer
Department of Musicology, University of Vienna
Contact: vse.musikwissenschaft@univie.ac.at

Vol. 1. *Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazzband.* The Sargfabrik Concert, Vienna, December 10, 2004. CD and booklet, 16 pages, liner notes by Gerhard Kubik. Jointly published by Department of Musicology at the University of Vienna and Tolimana (TOL 60011). Vienna 2005.

Vol. 2. Rakotomalala, Mireille M.: *Les instruments de musique dans la tradition malgache / Ny zavamaneno ao amin'ny vakoka malagasy*. Parallel texts in French and Malagasy, 196 pages. Jointly published by Department of Musicology at the University of Vienna and Editions Tsipika, Antananarivo. Vienna & Antananarivo 2009. ISBN 978-2-912290-83-0.

Vol. 3. *Central African Guitar Song Composers – The Second and Third Generation.* Field recordings 1962 - 2009 by Gerhard Kubik and research associates. Book (48 pages) with CD, liner notes by Gerhard Kubik. Vienna 2009. ISBN 978-3-9502866-0-1.

Vol. 4. Brunner, Anja: *Die Anfänge des Mbalax. Zur Entstehung einer senegalesischen Popularmusik.* 150 pages. Vienna 2010. ISBN 978-3-9502866-1-8.

In den frühen 1980er-Jahren findet in Senegal ein bedeutender Wandel in der lokalen Musikszene statt: Die bislang weitreichend dominante afro-kubanische Musik der modernen Orchester wird innerhalb weniger Jahre von einem neuen Trend abgelöst: *Mbalax*. Anja Brunner verfolgt in diesem Buch die Entwicklungen in der Musikszene Senegals von den 1960er-Jahren bis zur Etablierung von Mbalax als neuem Popularmusikgenre vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen, politischen, technischen und medialen Veränderungen, die zur Entstehung dieser neuen „senegalesischen“ Popularmusik beitragen.

Anja Brunner ist Doktorandin der Ethnomusikologie an der Universität Wien. Sie studierte Musikwissenschaft, Kultur- und Sozialanthropologie und Deutsche Philologie in Wien und ist Mitherausgeberin der Reihe *werkstatt populäre musik*. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut *mediacult*.

ISBN 978-3-9502866-1-8