

Elina Paukkunen

Populaarimusiikki senegalilaisuuden kuvaajana: idealisoitu menneisyys modernissa kontekstissa

Senegalilaista populaarimusiikkia esittelevissä kirjoituksissa mainitaan useimmiten musiikkiin sisältyvät perinnesävelmuusikin piirteet. Vaikka senegalilaisesta populaarimusiikista on maailmanmusiikki-ilmion seurauksena kirjoitettu suhteellisen paljon, sitä on kuitenkin tutkittu hyvin vähän. Vielä vähemmän on tutkittu senegalilaisia musiikkiperinteitä. Harvat perinnesävelmuusikkia käsittelevät tutkimukset (kattavin näistä on Leymarie 1999) lähestyvät aihetta sosiologisesta tai antropologisesta näkökulmasta, mistä johtuen itse musiikkia käsitellään hyvin vähän ja siitä saatu tieto rajoittuu yleensä vain soitinten luetteluun ja pinnalliseen musiikkiesitysten kuvailuun.

Omassa *pro gradu* -tutkielmassani (Paukkunen 2001) lähtökohtana oli senegalilaisen populaarimusiikin perinteisten piirteiden tarkasteleminen ensisijaisesti musiikin tasolla. Koska senegalilaisesta perinnesävelmuusikista ei ennestään ollut olemassa musiikkianalyttistä aineistoa, osoittautui perinteisten piirteiden erottelu muista varsin hankalaksi. Joitain päälinjoja perinteisten ja modernien elementtien suhteesta senegalilaisessa populaarimusiikissa pystyin kuitenkin hahmottelemaan. Tältä pohjalta pohdin myös sitä, minkälaisia kulttuurisia arvoja kyseinen musiikki mahdollisesti heijastaa tai välittää, sillä useimpien musiikkiantropologien tapaan näen musiikin olevan erottamaton sosio-kulttuurisesta kontekstistaan.

Esittelen lyhyesti tutkimukseni tuloksia, mutta keskityn enemminkin kysymykseen, miten senegalilaisessa populaarimusiikissa tuodaan esiin mielikuvia senegalilaisuudesta. Taustaksi on kerrottava jonkin verran perustietoja sekä perinnettä populaarimusiikista, sillä senegalilaisesta musiikista ei ole olemassa mitään luotettavaa kokonaisesitystä, mihin voisin tässä yhteydessä viitata. Huomioni perustuvat ennen muuta monivuotiseen senegalilaisen musiikin ja tanssin opiskeluun Suomessa sekä kenttätyöhön ja opintoihin Senegalissa tammi–huhtikuussa 2000. Lisäksi vierailin Senegalissa joulukuusta–tammikuusta 2001–2002, siis graduni jo valmistuttua, jolloin minulla oli tilaisuus arvioida kirjoitusprosessin aikana syntyneitä tulkintoja.

Perinteinen ja moderni

Kun Senegalissa ollessani kerroin – välillä tarkoituksellakin – ylimalkaisesti tekeväni tutkimusta senegalilaisesta musiikista, ensimmäinen kysymys oli aina: ”La musique traditionnelle ou la musique moderne?” (Perinteistä vai modernia musiikkia?) Jaottele tuntuu tapahtuvan lähinnä soittimien ja repertuaarien perusteella: yksinkertaistaen voi sanoa, että senegalilaiset pitävät perinteisenä musiikkia, jota soitetaan perinteisin soittimin, joskin tietyt vanhat laulut tunnustetaan aina perinteisiksi soittimistosta riippumatta. Vaikka jako perinteiseen ja moderniin musiikkiin on jokseenkin selkeä, ovat senegalilaiset toki tietoisia siitä, että moderniin musiikkiin (siis populaarimusiikkiin) sisältyy runsaasti perinteisiä elementtejä. Niinpä tutkimusongelmani, senegalilaisen populaarimusiikin perinteisten ja modernien piirteiden erittely, herätti runsaasti vastakaikua senegalilaisissa keskustelukumppaneissani. Usein he intoutuivat selittämään, kuinka senegalilaista musiikkia ei voi olla ilman rumpuja tai mitä perinteisiä rytmejä populaarimusiikissa on hyödynnetty.

Käyttämäni käsitepari perinteinen ja moderni perustuu siis ennen kaikkea senegalilaisten omiin (tosin ranskankielisiin) sanavalintoihin. Afrikkalaisen musiikin tutkijoiden puheessa vastaava käsitepari tuntuu olevan perinteinen ja populaari (esim. Collins 2000, Coplan 2000), jota voikin käyttää musiikista puhuessa muttei välttämättä laajemmin. Toisaalta en halua myöskään käyttää modernin sijasta sanaa nykyaikainen, sillä se ei mielestäni sisällä samaa sävyä uutuuden ihanteesta kuin moderni – kaikki nykyaikainen ei ole modernia. Käytän siis sanaa moderni kuvaamaan niitä piirteitä, joita ei koeta senegalilaisiin musiikkiperinteisiin kuuluviksi vaan jotka erottavat populaarimusiikin perinnesäveltämisestä. Käytännössä nämä modernit piirteet ovat useimmiten oman kulttuurin ulkopuolelta omaksuttuja.

Käytännössä perinteinen ja moderni ei kuitenkaan muodosta todellista vastakohtaparia vaan ennemminkin jatkumon. Jotkut tutkijat ovat myös ehdottaneet kokonaan toisia termejä saman asian kuvaamiseen ja puhuneet esimerkiksi kaupunki–maaseutu- tai metropoli–periferia-jatkumosta (Graham 1989: 9 siteeraa ja kehittää Collinsin ajatusta). Nämä termit viittaavat kuitenkin lähinnä musiikin kontekstiin; itse musiikin kuvaileminen niiden avulla tuntuisi kummalliselta. J. H. Kwabena Nketia (1991: 82–83) käyttää musiikin kuvaamiseen käsitteitä perinteinen ja nykyaikainen, mutta kuvaa nykyaikaisen (populaari)musiikin sosio-kulttuurista ympäristöä kuitenkin käsitteellä ”moderni konteksti”. Perinteistä sosiaalista ja kulttuurista toimintaa hallitsevat hänen mukaansa etnisyys, sukulaisuus, yhteinen kieli ja kulttuuri sekä ihmistenvälinen suora vuorovaikutus. Modernia kontekstia hän kuvaa puolestaan samoin kuin muut tutkijat (esim. Coplan 1982: 118–119, Erlmann 1991: 122–123) urbaania ympäristöä, jonka nähdään olevan sosiaalisesti huomattavasti joustavampi ja mahdollistavan siten esimerkiksi saman ihmisen kuulumisen useisiin erilaisiin yhteisöihin.

Moderni konteksti ei kuitenkaan enää rajoitu vain kaupunkeihin. Käytännössä juuri kukaan tämän päivän senegalilaisista ei ole elänyt yhteiskunnassa, jota voisi sanoa perinteiseksi sanan varsinaisessa merkityksessä. Perinteisellä yhteiskunnalla tarkoitetaan siis kyläyhteisöä, jossa kaikki kommunikaatio perustuu ensisijaisesti henkilökohtaisiin kontakteihin ja jossa yhteisö määrää elämisen normit. Juuri tähän viittaa edellä mainittu jatkumoajatus, sillä syrjäisissä pikkukylissä ollaan toki kaupunkeihin verrattuna lähempänä perinteistä kontekstia, vaikka kaupungeissa alkunsa saaneet ilmiöt vähitellen leviävät sinnekin.

Tarkemmin ajatellen perinteisen ja modernin käsitteet voivat olla myös päällekkäisiä. Koska modernin kontekstin sosiaalinen joustavuus mahdollistaa kuulumisen useisiin erilaisiin yhteisöihin samanaikaisesti, sama henkilö voi osallistua sekä perinteiseen että moderniin kulttuuriseen toimintaan (esim. Nketia 1991: 83). Näin ollen perinteinen konteksti voi olla osa modernia kontekstia samoin kuin perinteiset musiikilliset elementit ovat osa senegalilaista populaarimusiikkia. Toisaalta se, mitä pidetään modernina, saattaa muodostaa oman perinteensä – onhan senegalilaisella populaarimusiikillakin jo vähintään 35-vuotinen itsenäinen historiansa. Eri asia sitten on, näkevätkö senegalilaiset itse populaarimusiikin itsenäisenä perinteenä. Vaikka muusikot tietenkin ovat tietoisia aiemmasta paikallisesta populaarimusiikista, vaikutteita tunnutaan hakevan lähinnä perinnesäilytyksestä tai ulkomaisista populaarimusiikkityyleistä.

Moderni senegalilainen identiteetti?

Peter Manuel (1988: 16–18) näkee populaarimusiikkityyliensä kehityksen rinnasteisena uudenlaisten yhteisöjen kehitykselle. Koska kaupunkiympäristö synnyttää uudenlaisia yhteisöjä, muodostuu tässä modernissa kontekstissa myös uusia sosiaalisia identiteettejä. Näitä identiteettejä ei hänen mukaansa voida ilmaista perinteisen musiikin muttei myöskään länsimaisten musiikkityyliensä avulla, joten on kehitettävä uusia musiikkityylejä. Manuel arvelee, että populaarimusiikki on yksi harvoista keinoista, joilla urbaanit yhteisöt voivat ilmaista ja vahvistaa omaa identiteettiään. Hän ei tarkemmin määrittele käyttämänsä identiteetin käsitettä, mutta arvelisin hänen tarkoittavan sanalla tietyn henkilön käsitystä itsestään ja omasta yhteisöstään suhteessa muihin. Tässä yleistajuisessa merkityksessä käytän termiä myös itse.

Manuelin ajatusten pohjalta voi arvella, että Senegalissakin on kaupungistumisen myötä kehittynyt uudenlaisia (siis moderneja) identiteettejä, joita ilmaistaan ja vahvistetaan populaarimusiikin avulla. Millainen voisi olla moderni senegalilainen identiteetti?

Senegalissa kaupungistuminen alkoi siirtomaa-aikana, mutta muuttoliike kaupunkeihin voimistui vasta vuonna 1960 tapahtuneen itsenäistymisen jälkeen (Gellar 1982:

9, 87). Erityisesti Dakarissa Senegalin monet etniset ryhmät ja heidän kulttuurinsa ovat kohdanneet toisensa samoin kuin länsimaisen kulttuurin. Siirtoma-aikana koulutettu kaupunkilaisväestö pyrki kaikin tavoin jäljittelemään ranskalaista kulttuuria ja oppi siitä johtuen pitämään omia perinteitään ranskalaista sivistystä alempiarvoisena (esim. Leymarie 1999: 36–37). Senegalin itsenäistymisen jälkeen presidentti Léopold Sédar Senghorin kulttuuripolitiikka tuki kuitenkin voimakkaasti paikallisia perinteitä – lähes kolmasosa valtion budjetista käytettiin koulutukseen ja kulttuuriin (Gellar 1982: 93). Panostuksesta huolimatta vielä 1980-luvulla monet senegalilaiset pitivät perinteisten rumpujen soittamista kitaristi Badu Ndjain sanoin ”junttimeininkinä” (Sirén 2000). Nykyisin perinteitä kyllä arvostetaan, mutta taloudellisen tilanteen heikennyttyä valtio ei pysty tarjoamaan Senghorin aloitteesta perustetuille musiikki- ja tanssiryhmille sekä kansalliselle taidekoululle riittävää rahoitusta.

Itsenäisen Senegalin kulttuuripolitiikan tavoitteena näyttää olleen kansallisen identiteetin luominen, mikä onkin tarpeen, etteivät etnisten ryhmien väliset ristiriidat hajottaisi valtiota. Toisaalta tavoite on vähintään optimistinen valtiossa, jonka rajat on piirretty täysin Länsi-Afrikan etnisten ryhmien perinteisistä asuinalueista piittaamatta. Jos jonkinlainen kansallinen identiteetti on kuitenkin saatu luoduksi, se on väkisin uudenlainen ja lähtökohtaisesti urbaani, sillä juuri kaupungeissa etniset ryhmät ja heidän kulttuurinsa ovat eniten sekoittuneet keskenään. Modernin senegalilaisen identiteetin voi siis katsoa syntyneen vähitellen 1900-luvun aikana. Kaupungeista kulttuuriset vaikutteet ovat kuitenkin levinneet myös muualle Senegaliin, eikä modernia identiteettiä voi siis pitää pelkästään urbaanina – eihän populaarimusiikkikaan ole aikoihin ollut vain kaupunkilaisten musiikkia.

Moderni senegalilainen identiteetti ei ole minkään tietyn etnisen ryhmän identiteetti vaan ennemminkin ”kansallinen” identiteetti – joskaan mitään yhtenäistä kansaa ei Senegalissa ole olemassa. Yhteinen identiteetti, ajatus koko ”kansaa” yhdistävästä senegalilaisuudesta, näyttää pohjautuvan pitkälti suurimman etnisen ryhmän wolofien itsessäänkin sekoittuneeseen kulttuuriin (Gellar 1982: 98–99). Itselleni hahmottunut kuva tästä identiteetistä perustuu lähinnä keskusteluihin, joita olen käynyt senegalilaisten, erityisesti nuorten dakarilaisten kanssa.¹ On vaikea sanoa, ketä kaikkia kyseinen identiteetti loppujen lopuksi yhdistää, keskustelukumppanini kun ovat suurimmaksi osaksi olleet juuri wolofeja. Joka tapauksessa moderni senegalilainen identiteetti tuntuu sisältävän samoja piirteitä kuin senegalilainen populaarimusiikki: toisaalta korostetaan omaa modernitutta, toisaalta omia senegalilaisia erityispiirteitä.

Senegalilaisilla, erityisesti koulutetuilla kaupunkilaisilla, tuntuu olevan tarve todistaa olevansa nykyaikaisia varsinkin suhteessa länsimaihin ja länsimaalaisiin. Useimmiten tämä ilmeni epäsuorasti, esimerkiksi kysymyksessä: ”Mitä te oikein meistä ajattelette?” Tai arveluissa siitä, että ”te [eurooppalaiset] tietenkin kuvittelette meidän asuvan viidakossa eläinten keskellä”.² Nämä sitaatit eivät ole peräisin mistään

tietystä keskustelusta, vaan samanlaisia kysymyksiä ja kommentteja esittivät useat eri henkilöt eri yhteyksissä. Tyypillinen keskustelukumppani oli näissä tapauksissa nuori, suhteellisen hyvin koulutettu mies (esim. yliopisto-opiskelija). Naisilta en muista tällaisia kommentteja kuulleeni, en myöskään muusikoilta. Senegalilaisille muusikoille oli tosin muutenkin tyypillistä *enemmän* rajattomalta vaikuttava itsevarmuus kuin alemmuudentunne, jota mainitunlaiset kommentit henkivät. Koulutuksen välityksellä ihmiset ovat ehkä tietoisempia länsimaiden asioista ja siitä, mitä länsimaissa pidetään ”sivistyksenä” – perustuuhan senegalilainen koulutusjärjestelmä edelleenkin ranskalaisiin esikuviin. Ehkä tästä syystä tarve todistaa moderniuttaan korostuu juuri hyvin koulutetuilla henkilöillä, jotka ovat tietoisempia länsimaisista käsityksistä Afrikan takapajuisuudesta ja usein muita senegalilaisia uudistushaluisempia. Oma osuutensa asiaan saattaa olla myös kaikenlaisilla kehitysohjelmilla, jotka usein nojautuvat länsimaiseen apuun – ”kehitys” kuten moderni teknologia vaikuttaa siis olevan tuontivaraa.

Populaarimusiikissa moderniuuden symboleiksi nousevat ennen kaikkea sähkösoittimet ja studiotekniikan hyväksikäyttö. Muusikot korostavat ”hallitsevansa koneita” ja tekevänsä sellaista musiikkia kuin he itse haluavat (esim. Coxson 1990: 13, 15 Youssou Ndourista). Tällaisia lausuntoja ovat antaneet erityisesti kansainvälisillä markkinoilla menestyneet muusikot, joiden levyillä ”koneita hallitsevat” todellisuudessa ennemminkin länsimaiset tuottajat. Myös individualistinen käsitys muusikon itseilmaisesta vaikuttaa olevan länsimaisesta populaarimusiikista omaksuttu piirre, sillä senegalilaisessa perinnemusiikissa muusikko on yhteisön arvojen ja tunteiden tulkki³.

Toisaalta samoilla ihmisillä, jotka haluavat korostaa moderniuttaan, on myös tarve erottautua länsimaalaisista ja muista afrikkalaisistakin. Erottautuminen tapahtuu lähinnä paikallisten perinteiden kuten musiikin ja suullisesti säilytetyn historiallisen tiedon avulla. Populaarimusiikissakin laulujen sanoituksissa usein viitataan suullisesta perinteestä tuttuihin historian henkilöihin ja tapahtumiin, aikaan ennen kolonialismia. Lauluissa mainitaan ymmärrettävästi vain esikuvallisia hahmoja, nykyisen Senegalin alueella sijainneiden valtioiden suurimpia kuninkaita, urheimpia sotureita ja keskeisiä uskonnollisia johtajia.⁴

Populaarimusiikin sanoitusten aiheissa on siis kyse idealisoidusta menneisyydestä ja mielikuvasta siitä, mitä aito senegalilaisuus on tai mitä sen pitäisi olla. Näitä ihanneyhteiskunnan arvoja välitetään toki myös perinnemusiikissa. Aitoon senegalilaisuuteen yhdistetään ennen kaikkea mielikuva perinteisestä yhteiskunnasta, jollaista todennäköisesti ei koskaan ole ollut olemassa. Tai jos onkin, kukaan nykypäivän senegalilainen ei sellaisessa yhteiskunnassa ole elänyt eikä todennäköisesti haluaisikaan elää. (Ks. tarkemmin Hill 1999, myös Paukkunen 2001: 98.)

Populaarimusiikissa perinnettä symboloivat sanallisten viittausten lisäksi perinteiset soittimet, varsinkin *sabar*-rummut, joista on tullut lähestulkoon kansallisia sym-

boleja (ks. kuva 1). Muita perinteisiä soittimia kuin rumpuja puolestaan jäljitellään kitaroilla ja kosketinsoittimilla. Lisäksi populaarimusiikin esitystilanteissa on säilynyt perinteisiä käytäntöjä: laulajan odotetaan puhuttelevan yleisöään jollain tavalla ja jos laulaja niin tekee, tulee ”laulun kohteen” antaa tälle rahaa (esim. Paukkunen 2001: 69, 95–96; Ceddo 2000: MD 1, raita 5).



KUVA 1. Lähes kansallinen symboli, *sabar*-rumpu. Soittajana Pape Cissé, Dakar kevät 2000. Kuva: Elina Paukkunen.

Elävät musiikkiperinteet ja niiden vaikutus populaarimusiikkiin

Senegalilainen perinnesäestysmusiikki elää nykyisin sekä esiintyvien tanssi- ja musiikki-ryhmien ohjelmistossa että perinteisessä muodossaan erilaisissa juhlissa. Wolofien perinteisissä juhlissa kuten häissä ja ristiäisissä on tavallisesti ainakin *sabar*-rumpuryhmä soittamassa, tosin juhlat saattavat myöhemmin illalla jatkua kaseteilta soitettavan populaarimusiikin säestyksellä. Lisäksi järjestetään erityisiä *sabar*-juhlia, joita voisi kuvata vaikkapa perinnesäestysmusiikkidiskoiksi – yleisö tulee niihin tanssimaan ja pitämään hauskaa. Nämä juhlat ovat hyvin suosittuja myös Dakarissa. Tietääkseni muiden etnisten ryhmien juhlissa tilanne on vastaava, rummut ja musiikki vain ovat erilaisia.⁵

Perinnesäestysmusiikille antaa leimansa lähes kaikkia Senegalin alueen kulttuureja yhdistävä yhteiskuntahierarkia, jossa niin sanottujen käsityöläiskastien sosiaalinen status oli muuta väestöä huonompi. Varsinaisten käsityöläisryhmien lisäksi tähän joukkoon kuuluivat myös *griotit*, kaiken suullisen perinteen säilyttäjät, joiden tehtäviin sisältyi musiikin esittäminen. Käsityöläisammattit, musiikki mukaanlukien, siirtyivät sukupolvelta toiselle tiettyjen sukujen piirissä, sillä näitä ryhmiä koskivat tiukat avioitumissäännöt. (Kts. esim. Gellar 1982: 4–5.)

Siinä missä muut käsityöläisryhmät ovat lähes täysin sulautuneet muuhun väestöön, on *griot*-sukujen jäsenten sosiaalinen asema edelleen heikko, vaikka he eivät edes harjoittaisi sukunsa ammattia. *Grioteja* pidetään yleisesti ”laulavina kerjäläisinä”, jotka liehittävät ihmisiä saadakseen rahaa. Toisaalta menneisyyden suurista *grioteista* puhutaan hyvinkin kunnioitavasti, toimivathan *griotit* jopa kuninkaiden neuvonantajina. *Grioteihin* on kuitenkin aina suhtauduttu epäluuloisesti, sillä heillä on perinteisesti oikeus käyttäytyä yhteiskunnallisten normien vastaisesti, samoin kuin oikeus pyytää muilta lahjoja. (Faye 2000, Seck 2000.)⁶

Edelleen suurin osa perinnesäestysmusiikin esittäjistä mutta myös hyvin monet popmuusikot ovat *griot*-sukujen jäseniä (esim. Duran 1999: 25). Tämä johtuu todennäköisesti juuri siitä, että muut eivät halua leimautua *grioteiksi*, vaikka olisivatkin kiinnostuneita musiikista. Tämä saattaa selittää myös muilta etnisiltä ryhmiltä omaksuttujen soitinten kuten *djembe*-rumpujen suosiota nuorten wolofien parissa; ne eivät ehkä yhdisty niin voimakkaasti (oman kansan) *grioteihin*, ja siten niiden soittaminen saattaa olla sosiaalisesti hyväksytympää.

Senegalissa on monenlaisia perinnesäestysmusiikkityylejä, sillä valtion alueella asuu monia etnisiä ryhmiä, ja useimmilla etnisillä ryhmillä on vielä enemmän kuin yksi perinnesäestysmusiikin laji. Populaarimusiikin kannalta tärkein tyyli on jo aiemmin mainittu wolofien *sabar*-rumpumusiikki, jota esitetään nykyisinkin kaikenlaisissa juhlissa tanssin säestyksenä (kuva 2). Yksikalvoisia *sabar*-rumpuja soitetaan useimmiten noin seitsemän rummun (ja soittajan) ryhmässä, joissa jokaisella rumpalilla on oma tehtävänsä rytmin kokonaisuuden muodostamisessa. *Sabar*-yhtyeiden soolosoittimina



KUVA 2. *Sabar*-yhtye dakarilaisissa juhlissa, HLM2 tammikuu 2002. Kuva: Elina Paukkunen.

näkee joskus pieniä kaksikalvoisia *tama*-rumpuja, joita soitetaan myös useamman *taman* ryhminä. *Taman* kahta kalvoa yhdistää nyöritys, niin että kainalossa pidettävän rumpun äänenkorkeutta pystyy säätämään käsivarren liikkeillä. Varsinkin nuoret tuntuvat innostuneen Länsi-Afrikassa hyvin laajalle levinneestä *djembe*-rummista, joita Senegalissa soittavat perinteisesti vain pienet etniset vähemmistöt. Jotkut muusikot vain siirtävät *sabar*-rytmejä *djembe*-rummuille, osa taas on vaivautunut opettelemaan myös perinteistä *djembe*-musiikkia. Dakarissa näkee välillä myös *djembe*- ja *sabar*-rumpuja sekoittavia yhtyeitä.

Rumpumusiikille on tyypillistä erilaisten rytmikuvioiden limittyminen monimutkaiseksi polyrytmiseksi kudokseksi. Hyvin tyypillistä on ikään kuin kaksi- ja kolmijakoisuuden välillä häilyminen, joskin senegalilaiset todennäköisesti hahmottavat musiikin ennemminkin erilaisten rytmikuvioiden jatkumona kuin tasaiseen pulssiin perustuvana. Tämä lähinnä *sabar*-musiikista peräisin oleva kaksi- ja kolmijakoisuuden välillä häilyminen tulee kuitenkin vahvasti esiin juuri populaarimusiikissa, jossa kappaleet usein ovat periaatteessa 4/4-tahtilajissa, mutta eri soitinten kuviot saattavat paikoin olla niin vahvasti kolmijakoisia, että tahtilajiksi voisi yhtä hyvin merkitä 6/8. Senegalilaisesta populaarimusiikista puuttuu yleensä muutenkin länsimaisen populaarimusiikin ”neliskulmaisuus”: muun muassa esimerkkitapauksena käyttämäni Ceddo-yhtyeen (1996, 1998, 2000) musiikissa on ennemminkin poikkeus kuin sääntö, että kappaleet jakautuvat rakenteeltaan neljän, kahdeksan tai kahdentoista tahdin jaksoihin. Tämänkin piirteen näkisin juontavan juurensa perinnesusiikkiin.⁷

Rumpumusiikkiperinteet ovat siis edelleen hyvin elinvoimaisia, mutta muita perinteisiä soittimia näkee harvemmin. Kitara on pitkälti korvannut perinteisen viisi-kielisen luutun, *xalamin*, jonka soittotekniikka onkin vaikuttanut voimakkaasti senegalilaiseen kitaransoittotyylisiin (esim. Duran 1999: 25). Lähinnä Etelä-Senegalissa asuvien mandingojen 21-kielinen harppuluuttu, *kora*, tuntuu olevan *xalamia* enemmän esillä, satunnaisesti näkee myös mandingojen *bala*-ksylofonia (kuva 3). Perinteisesti näitä erilaisia soittimia ei soiteta yhdessä eikä rumpujen kanssa, mutta nykyisin erilaiset yhdistelmät ovat varsin tavallisia (ks. kuva 4). Kaikkia näitä soittimia käytetään myös soolosoittimina mutta varsinkin laulun säestyksenä. Laulun säestyksenäkään nämä soittimet eivät kuitenkaan luo harmoniataustaa siinä mielessä kuin esimerkiksi länsimaisessa populaarimusiikissa usein tehdään kitaralla, vaan laulun säestykseksi soitetaan jonkinlaista ostinato-kuviota (esim. Coolen 1983: 489).

Musiikillinen ajattelu on siis ennen kaikkea rytmistä ja melodista, länsimaiselle musiikille tyypillistä sointuajattelua ei tunneta. Tämä kuuluu usein myös populaarimusiikissa: kitaralla soitetaan usein toistuvaa melodiakuviota, vaikka sointujakin kyllä käytetään. Välillä nämä säestys-ostinatot saavat aikaan huomattavan monimutkaisia sointurakenteita, jos ne yhdistetään esimerkiksi kosketinsoittimella soitettuihin sointuihin, vaikka populaarimusiikin soinnutus yleensä pohjautuukin hyvin yksinkertaisiin kolmisointukulkuihin⁸. Toisaalta kitaroilla tai kosketinsoittimilla voidaan jäljitellä myös rumpujen kuvioita (esim. Duran 1989: 277).

Senegalilaisen populaarimusiikin historiasta

Vaikka senegalilaiseen populaarimusiikkiin on omaksunut monia perinnesäestämisen piirteitä, ei populaarimusiikin kehityksessä ole ollut kyse paikallisten musiikkiperinteiden modernisoimisesta tai ”länsimaistamisesta”. Toki perinnesäestämistäkin on pyritty modernisoimaan⁹, mutta vasta viime vuosina tämä suuntaus ja populaarimusiikki ovat alkaneet lähestyä toisiaan (esim. Ndiaye Mbengue 2001).

Senegalilainen populaarimusiikki syntyi varsinaisesti vasta itsenäistymisen jälkeen 1960-luvulla. Siihen asti kaupunkiväestön musiikkimaku ja radiossa soitettava musiikki seuraili pitkälti ranskalaisia esikuvia. Maaseudulla väestön huveihin kuului sen sijaan lähinnä perinteistä rumpumusiikkia. Ulkomaisista musiikkityyleistä 1950- ja 1960-luvulla suosittua oli erityisesti latinalaisamerikkalainen musiikki, mutta tutuksi alkoivat tulla myös afroamerikkalainen soul ja rhythm’n’blues. Latinalaisamerikkalainen musiikki hallitsi senegalilaisen populaarimusiikin kenttää pitkälle 1970-luvulle asti. Paikalliset yhtyeet jäljittelivät esimerkiksi kuubalaisia kappaleita – aluksi kieltä myöten, mutta vähitellen ryhdyttiin laulamaan paikallisilla kielillä. Perinteisten soitinten ja musiikkityylien yhdistäminen populaarimusiikkiin jäi kuitenkin 1960-



KUVA 3. Kaksi erityyppistä *sabar*-rumpua sekä *bala*. Turku 2001.
Kuva: Elina Paukkunen.



KUVA 4. Erilaisia soittimia: *djembe*, kolme *sabaria*, sähkökitara, *kora*, sähköbasso.
Centre Culturel Blaise Senghor, Dakar kevät 2000. Kuva: Elina Paukkunen.

luvulla vielä satunnaisiksi kokeiluiksi. (Esim. Graham 1989: 143; Bender 1991: 33–34; Cathcart 1994: 264.)

1970-luvulla myös populaarimusiikkia ryhdyttiin muokkaamaan senegalilaisen perinнемusiikin suuntaan, useimmiten ottamalla mukaan perinteisiä rumpuja ja rytmejä. Taustalla oli toisaalta Senegalin valtion perinteisiä taidemuotoja tukeva kulttuuripolitiikka, toisaalta rahapula – yökerhojen varat eivät enää riittäneet suurien kuubalaistyyppisten kokoonpanojen ylläpitämiseen.¹⁰ Näistä kokeiluista suosituim-

maksi nousi 70-luvun lopulla Étoile de Dakar- ja Super Diamono -yhtyeiden soittama musiikki, jota alettiin myöhemmin kutsua nimellä *mbalax*. (Esim. Graham 1989: 143, Bender 1991: 35, Cathcart 1994: 264–265.)

Mbalax-tyylin perusideana oli *sabar*-rumpurytmien siirtäminen ”moderneille soittimille” eli sähkökitaroille ja rumpusetille (Duran 1989: 277), mutta myös *sabar*-rumpuja otettiin kokoonpanoon mukaan. Étoile de Dakar käytti lisäksi *tamaa*. Sana *mbalax* tarkoittaa alunperin *sabar*-rummuilla soitettua perinteistä säestysrytmiä. Kyseinen rytmikuvio onkin leimaa-antava tälle populaarimusiikkityylille, sillä se soitetaan useimmiten juuri *sabar*-rummuilla, kun taas muut rytmit on siirretty muille soittimille. Nykyisin *mbalax*-sanaa saatetaan tosin käyttää lähes mistä tahansa senegalilaisesta populaarimusiikista, varsinkin jos se on wolofinkielistä.

Étoile de Dakarin riveistä nousi *mbalax*-tyylin ykköslaulajaksi Youssou Ndour, josta on sittemmin tullut melkein pä kansallissankari ulkomaisen menestyksen ansiosta. Ndour on säilyttänyt näihin päiviin asti asemansa Senegalin suosituimpana laulajana, ja *mbalax* on vastaavasti maan suosituin populaarimusiikkityyli. Muitakin paikallisia populaarimusiikkityylejä toki on. *Mbalaxin* ohella vahvimmalta suuntaukselta vaikuttaa rauhallisempi, akustisten kitaroiden hallitsema tyyli, joka ottaa vaikutteita perinteisistä kieli-soittimista ja kertovista lauluista. Muut musiikkityylit ovat jokseenkin marginaalisia, varsinkaan länsimainen pop-rockvaltavirta ei senegalilaisia kiinnosta. Reggae on sen sijaan ollut suosittua jo pitempään, ja rap on alkanut viime vuosina kiinnostaa nuoria kaupunkilaisia, tosin mieluummin paikallisilla kielillä esitettyinä.¹¹

Aina vain afrikkalaisempaa – konstruoitu perinne populaarimusiikissa

Merkittävää senegalilaisen populaarimusiikin kehityksessä on se, että musiikki on koko ajan muuttunut ”afrikkalaisemmaksi”, ei suinkaan länsimaistunut kuten voisi luulla. Erityisesti *mbalax*-tyyli on kehittynyt aina vain rumpupainotteisemmaksi¹², ja *mbalax*-kaseteilla saattaa olla mukana kappaleita, joissa soittimina käytetään pelkästään *sabar*-rumpuja (esim. Diallo 2001, Ndiaye Guewel 2001). Toisaalta perinemuusiikkiakin on jo kauan julkaistu kaseteilla ja soitettu radiossa. Perinne- ja populaarimusiikin raja on siis hämärtymässä.

Senegalilaisen populaarimusiikin perinteiset piirteet herättävät länsimaisen kuulijan huomion varsinkin paikan päällä nähdyssä konserttitilanteissa, joissa *sabar*-rumpujen rooli on usein vieläkin korostuneempi kuin äänitteillä: pitkillekin improvisoiduille sooloille tai rumpuvälikkeille riittää aikaa ja yleisö reagoi voimakkaasti laulujen teksteihin – nekin osittain tilanteen mukaan improvisoituja. Jotkut muusikot pitävätkin populaarimusiikkia senegalilaisen musiikkiperinteen osana tai jatkeena (Prince 1991: 37), mitä se tavallaan onkin. Historiallisesti tarkasteltuna perinne on kuitenkin

kin populaarimusiikin osalta katkennut välillä, ja yhteys musiikki- ja kulttuuri-perinteeseen on jouduttu rakentamaan uudestaan. Populaarimusiikissa on ikään kuin luotu loistava menneisyys kaikkine suurmiehineen – halveksuttujen *griotien* välittämän suullisen perinteen pohjalta.

Populaarimusiikin perinteisyys näyttääkin loppujen lopuksi olevan pitkälti konstruoitua, ja sen välittämä kuva senegalilaisuudesta on hieman toisenlainen kuin perinnetäydän musiikin. Vaikka musiikin tasolla onkin olemassa konkreettinen yhteys samanaikaisesti elävään perinteeseen, esimerkiksi laulujen sanoissa viitataan nimenomaan idealisoituun menneisyyteen, mielikuviin aidoista senegalilaisista perinteistä ja perinteisestä yhteiskunnasta. Ei populaarimusiikissa tietenkään viitata syrjäisten maaseutukyläelämään vaan johonkin hohdokkaampaan aikaan ja paikkaan, jota ei todennäköisesti koskaan ole ollut olemassa. Tämä idealisoitu kuva menneisyydestä nähdään kuitenkin autenttisena senegalilaisuutena.

Perinteiset musiikilliset elementit nousevat populaarimusiikissa aidon senegalilaisuuden symboleiksi, mutta samalla musiikki heijastelee myös nykypäivän todellisuutta esimerkiksi soittimistollaan. Vastaavasti perinteisen ja modernin välillä tasapainotellaan myös sanoituksissa. Kyse on ennen kaikkea musiikin herättämisestä mielikuvista, johon vaikuttavat muutkin seikat kuin itse musiikki tai sanoitukset. Kuten Keith Negus (1997: 133–135) on osuvasti todennut, ei musiikista voi suoraan päätellä, millainen muusikon tai musiikin kuuntelijan identiteetti on. Sen sijaan identiteetit rakentuvat muusikoiden, yleisön, musiikkiteollisuuden ja musiikkielämää ympäröivän kulttuurin monimutkaisissa vuorovaikutusprosesseissa. Joka tapauksessa senegalilaisen populaarimusiikin voi katsoa ilmentävän ja ehkä osaltaan muokkaavankin senegalilaisten kuvaa itsestään senegalilaisina.

Viitteet

- ¹ Näistä arkipäiväisistä keskusteluista tuttavieni kanssa minulla ei juurikaan ole muistiinpanoja, sillä senegalilaisten ajatusten omasta senegalilaisuudestaan ei alun perin ollut tarkoitus olla osa tutkimustani.
- ² Tällaisten kommenttien takia koin välillä joutuneeni väärin syytöksen kohteeksi, mutta loppujen lopuksi hyvin monien eurooppalaisten kuva Afrikasta vaikuttaa olevan juuri sellainen kuin senegalilaiset tuttavani pelkäävät.
- ³ Ks. tarkemmin Paukkunen 2001: 38–40, 64–65, 70.
- ⁴ Tietoja sanoitusten sisällöstä löytyy useiden länsimaissa julkaistujen levyjen kansiteksteistä, esim. Ndour 1994, Lô 1996, *Streets of Dakar* 1999, Nakodjé 2000.
- ⁵ Tiedot perinnetäydän musiikki- ja tanssiopintoihini, osittain ennen tutkimusprosessin alkua, sekä yleiseen havainnointiin Senegalissa, joten läheskään kaikkiin seikkoihin en pysty antamaan tarkkaa lähdettä.
- ⁶ Ks. tarkemmin Paukkunen 2001: 17, 39, 85. *Griotien* ambivalenttia sosiaalista asemaa on käsitelty perusteellisesti Leymarie (1999: 55–60).
- ⁷ Ks. tarkemmin Paukkunen 2001: 31–33, 75–77, 88.

- ⁸ Paukkunen 2001: 89, jossa esimerkkinä kappa-
le *Jâmbat* (Ceddo 1998). Ks. myös Paukkunen
2001: 78–79.
- ⁹ Tämän suuntauksen tärkein edustaja on Doudou
Ndiaye Rose (1994, 1997) valtavine *sabar*-rum-
puorkesterineen.
- ¹⁰ Useimmiten yökerhot omistivat yhtyeen soitti-
met, ja niiden omistajat pystyivät siten pitkälti
päättämään, kuka soittaa ja minkälaista musiik-
kia soitetaan (Benga 2000).
- ¹¹ Nykytilanteesta tarkemmin ks. Paukkunen 2001:
58–62.
- ¹² Myös Youssou Ndour esittää kotimaassaan täl-
laista nopeatempoista rumpujen hallitsemaa
mbalaxia, kun taas hänen kansainväliset jul-
kaisunsa ovat tyyliltään varsin toisenlaisia (vrt.
esim. Ndour 1999, 2000, 2001).

Lähteet

KIRJALLISUUS

- Bender, Wolfgang (1991) *Sweet Mother. Modern African Music*. Chicago/London: Univer-
sity of Chicago Press.
- Cathcart, Jenny (1994) ”Our Culture.” *World Music. The Rough Guide*. Toim. Simon
Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman, Richard Trillo & Kim Burton. London:
The Rough Guides. Ss. 263–274.
- Coolen, Michael T. (1983) ”The Wolof Xalam Tradition of the Senegambia.” *Ethno-
musicology* XXVII:3, ss. 477–498.
- Coplan, David (1982) ”The urbanisation of African music: some theoretical observations.”
Popular Music 2: Theory and Method. Toim. Richard Middleton & David Horn. Cam-
bridge: Cambridge University Press. Ss. 113–129.
- Coxson, Sarah (1990) ”The Complete Set.” *Folk Roots* No. 89, ss. 13–15.
- Duran, Lucy (1989) ”Key to N’Dour: roots of the Senegalese star.” *Popular Music* 8/3, ss.
275–284.
- Duran, Lucy (1999) ”The Xippi Trail.” *Folk Roots* No. 197, ss. 20–29.
- Erlmann, Veit (1991) ”Tradition, Popular Culture and Social Transformation.” *Music in the
Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Toim. Max Peter Baumann.
Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. Ss. 121–133.
- Gellar, Sheldon (1982) *Senegal. An African Nation Between Islam and the West*. Boulder,
Colorado: Westview Press.
- Graham, Ronnie (1989) *Stern’s Guide to Contemporary African Music*. London: Pluto Press.
- Hill, Joseph B. (1999) *People of Word, Song, and Money: The Evolution of Senegalese Griots
and Their Art*. Tutkielma, Brigham Young University. Internet-osoitteessa [www. geo-
cities.com/Athens/Atrium/2787/thesis.html](http://www.geocities.com/Athens/Atrium/2787/thesis.html) (tarkistettu 22.5.2001).
- Leymarie, Isabelle (1999) *Les griots wolof du Sénégal*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Manuel, Peter (1988) *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*.
New York: Oxford University Press.
- Negus, Keith (1997) *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Nketia, J. H. Kwabena (1991) ”Music and Cultural Policy in Contemporary Africa.” *Music
in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Toim. Max Peter
Baumann. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. Ss. 77–94.

- Paukkunen, Elina (2001) *Perinteinen ja moderni senegalilaisessa populaarimusiikissa*. Julkaisematon *pro gradu* -tutkielma. Musiikkitiede, taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Prince, Rob (1991) ”Maal Practice.” *Folk Roots* no. 92, ss. 34–37.
- Sirén, Vesa (2000) ”Badu Ndjai toteuttaa haaveensa Avantin kanssa.” *Helsingin Sanomat* 21.11.2000, s. B6.

HAASTATTELUT, MUISTIINPANOT JA OMAT KENTTÄ-ÄÄNITYKSET

- Benga, Ndiouga Adrien (2000) ”*The Air of City Makes Free*. Urban Music and Cross Identity. From the Musicians Bands in the 1950’s to the *Posse* in the 1990’s Dakar and Saint-Louis, Senegal.” Esitelmä konferenssissa *Playing with Identities (in Contemporary Music in Africa)*, Turku 20.10.2000. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Ceddo (2000) Konsertti, Tolou Boup, Dakar, 30.3.2000. 2 minidisc-levyä (MD1 ja MD2) tekijän hallussa.
- Collins, John (2000) ”The Generational Factor in Ghanaian Music: Past, Present and Future.” Esitelmä konferenssissa *Playing with Identities (in Contemporary Music in Africa)*, Turku 21.10.2000. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Coplan, David B. (2000) ”Sounds of the ’Third Way’: Identity and the African Renaissance in Contemporary South African Popular Traditional Music.” Esitelmä konferenssissa *Playing with Identities (in Contemporary Music in Africa)*, Turku 22.10.2000. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Faye, Waly (2000) Henkilökohtainen keskustelu tekijän kanssa. Point E, Dakar, 29.3.2000. Muistiinpanot tekijän hallussa.
- Seck, Abdoulaye (2000) Haastattelu ja kaksi laulua. HLM³, Dakar, 24.3.2000. C-kasetti tekijän hallussa.

ÄÄNITTEET

- Ceddo (1996) *Sangul*. Africa Fête (kasetti).
- Ceddo (1998) *Duwees*. (Kasetti; julkaisutiedot puuttuvat.)
- Diallo, Salam (2001) *Gaïnde Ndiaye*. Auberge des Coquillages (kasetti).
- Lô, Cheikh (1996) *Né la thiass*. World Circuit (cd-levy).
- Nakodjé (2000) *Nakodjé*. Iris Music (cd-levy).
- Ndiaye Guewel, Papa (2001) *AOI*. (Kasetti; julkaisutiedot puuttuvat.)
- Ndiaye Mbengue, Dou Dou (2001) *Thiatio thiate*. Transgenic Music (cd-levy).
- Ndiaye Rose, Doudou (1992/1994) *Djabote*. RealWorld (cd-levy).
- Ndiaye Rose, Doudou & Percussion Orchestra (1997) *Lac Rose*. Crépuscule (2 cd-levyä).
- Ndour, Youssou (1994) *The Guide (Wommat)*. Sony Music (cd-levy).
- Ndour, Youssou & le Super Étoile (1999) *Le Grand Bal* vol. 1. Jololi (kasetti).
- Ndour, Youssou (2000) *Joko – from Village to Town*. Sony Music (cd-levy).
- Ndour, Youssou & le Super Étoile (2001) *Rewmi*. Jololi (cd-levy).
- Streets of Dakar – Generation Boul Falé* (1999) Stern’s (cd-levy).