

EWELINA GRYGIER

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

**Kreacyjna moc czarnej płyty.
Fonografia a dzieje
południowoafrykańskiej muzyki kwela**

Streszczenie

W artykule scharakteryzowano związki przemysłu fonograficznego z powstaniem i rozwojem południowoafrykańskiej muzyki kwela. Omówiono wpływ amerykańskiej fonografii na muzykę wykonywaną przez młodzież na ulicach RPA w latach 40. XX wieku oraz późniejsze wybrane dokumentacje fonograficzne tej muzyki, wydane m.in. przez lokalną wytwórnię płytową Gallotone. Opisano również kolejne etapy rozwoju muzyki kwela od jej powstania aż do chwili obecnej.

Słowa kluczowe

kwela, flazolet, jazz, fonografia, płyta winylowa

Wstęp

Kwela to muzyka wyrosła na styku rodzimych południowoafrykańskich tradycji muzycznych i fascynacji amerykańskim jazzem. Ten ostatni docierał do Republiki Południowej Afryki, a po części także do krajów ościennych (Malawi)¹, na płytach winylowych. Utrwalone na fonogramach jazz bandy stały się inspiracją dla muzykującej młodzieży męskiej. Saksofony i inne instrumenty dęte nie były dla nich jednak dostępne, głównie ze względów finansowych. Chcąc wykonywać muzykę podobną do tej z czarnych płyt, zaczęto zatem sięgać po najtańszy aerofon – *pennywhistle* (flażolet). I to właśnie ten instrument stał się emblematem nowego gatunku.

Celem niniejszego artykułu jest scharakteryzowanie związków przemysłu fonograficznego z powstaniem i rozwojem południowoafrykańskiej muzyki kwela. Zarysuję wpływ pochodzącej z Ameryki Północnej fonografii na muzykę wykonywaną przez młodzież męską na ulicach RPA w latach 40. XX wieku, a także omówię późniejsze wybrane dokumentacje fonograficzne tej muzyki, wydane m.in. przez lokalną wytwórnię płytową Gallotone, istotne w kontekście rozwoju charakteryzowanej tradycji muzycznej. Ważnym aspektem tekstu jest także zaprezentowanie drogi, jaką przebyła muzyka kwela: początkowo funkcjonowała wyłącznie w przestrzeni publicznej, następnie głównie w nagraniach fonograficznych, dalej – w prezentacjach scenicznych, a dziś spotykana jest w edukacji szkolnej oraz – w niewielkim stopniu – w świecie wydawnictw płytowych, koncertów oraz w domenie cyfrowej. Poza kontynentem afrykańskim muzyka ta jest bardzo mało znana². Zdumiewa fakt, że nie jest ona powszechna nawet w tych krajach, w których wiele osób gra na flażoletach (w szczególności w Irlandii i w Polsce).

Narodziny nowej muzyki

Historia kweli liczy około osiemdziesięciu lat. Muzyka ta powstała w latach 30. i 40. XX wieku, czas jej największej popularności trwał od połowy lat 50. do połowy lat 60. XX wieku³. Spośród wielkich mistrzów wymienić należy następujących artystów: Lemmy Mabaso, Spokes Mashiyane, Aaron Lerole, Kippie Moeketsi czy Donald Kachamba. Współcześnie, począwszy od lat 90. XX wieku, wykonują ją nieliczni: Jack Lerole Junior⁴ czy muzycy z zespołu Kwela Tebza, a do niedawna do grupy aktywnie koncertujących zaliczyć można było również austriackiego muzykologa Gerharda Kubika, który występował wraz ze słynnym

¹ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family: Daniel J. Kachamba (1947–1987) and His Associates*, [w:] tegoż, *Theory of African Music. Chicago Studies in Ethnomusicology*, vol. II, Chicago – London 2010, s. 212.

² Jedynie w latach 60. XX wieku kwela była popularna w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. C. Muller, *Focus: Music of South Africa*, New York 2010, s. 37.

³ L. Allen, *Pennywhistle Kwela. A Musical, Historical and Socio-Political Analysis*, [b.m.] 1993 (praca magisterska, Department of Music, University of Natal Durban), s. 1, 8. Pierwsze pisane źródła o muzyce kwela i grze na flażoletach w Afryce pozostawił muzykolog David Rycroft. Zob. G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music*, „The Society of Malawi Journal” 1979, vol. 32, no. 2, s. 45–59.

⁴ <https://www.youtube.com/@SbuLerole> [dostęp: 20.09.2024].

zespołem Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazz Band⁵ i był wielkim propagatorem, orędownikiem i badaczem muzyki kwela.

Mimo kolonizacji Afryki przez narody europejskie, największy wpływ na muzykę tego kontynentu mieli Afroamerykanie. Po 1945 roku północnoamerykańskim inspiracjom kulturowym poddana była w szczególności Afryka Południowa, co było efektem różnych, zazębiających się czynników: RPA jako jedno z niewielu państw w Afryce Subsaharyjskiej szybko się industrializowała, po drugie tylko tam istniał przemysł fonograficzny i tylko tam wyświetlane były filmy amerykańskie. Nie bez znaczenia pozostawała także stratyfikacja społeczna, wówczas zbliżona w USA i Afryce Południowej. Według Kubika istotną determinantą, ułatwiającą przyswajanie muzyki z amerykańskich wydawnictw płytowych, był także „stylistyczny profil lokalnych tradycji” południowoafrykańskich⁶.

Płyty winylowe z nagraniami amerykańskiego jazzu, a w szczególności jazzowych big bandów, których liderami byli m.in. Count Basie, Lionel Hampton, Woody Herman, Glen Miller czy Cab Calloway sprawiły, że nie tylko muzyka jazzowa, lecz także instrumenty dęte blaszane (w szczególności saksofony) i drewniane (przede wszystkim klarnet), których używano do jej wykonywania, zyskały ogromną sławę na czarnym lądzie. W znacznej mierze były to jednak aerofony znajdujące się poza możliwościami finansowymi ówczesnej młodzieży męskiej z miast południowej Afryki. Dlatego też, próbując odtworzyć sekcję dętą, chłopcy zaczęli sięgać po obecne w sklepach tanie flety – flety-zabawki⁷, tzw. *penny-whistle*, z pomocą których imitowano grę amerykańskich orkiestr swingowych.

Wydawnictwa płytowe dostępne były przede wszystkim w RPA, lecz także niektóre kraje ościenne miały z nimi styczność. Tak było na przykład w Malawi, w którym wielu mężczyzn pracowało w kopalniach w Harare i Lusace. Jak pisze austriacki etnomuzykolog o sezonowych robotnikach:

Kiedy ich kontrakty wygasły i wrócili do swoich rodzinnych stron, przywieźli ze sobą niektóre z nowych miejskich stylów muzycznych lubianych przez górników i pracowników przemysłu. Ponadto płyty o prędkości 78 obr./min, a od początku lat 60. płyty o prędkości 45 obr./min z tą nową muzyką stały się bardziej dostępne w miasteczkach południowego Malawi. Duża publiczność w ośrodkach miejskich i na terenach wiejskich przyswajała nową muzykę za pośrednictwem audycji radiowych⁸.

⁵ Rodzina Kachamba była klanem muzyków. Fonograficznie oraz audiowizualnie udokumentowani zostali bracia Donald i Daniel, pierwszemu z nich poświęcona jest nazwa zespołu, w którym grywał Gerhard Kubik. Donald Kachamba (1953–2001), grający na fłażolecie, był bratem gitarzysty Daniela (1947–1987). Ojciec braci – James Kachamba – był jednym z pierwszych gitarzystów i bandzystów w południowym Malawi w połowie lat 40. XX wieku, a ich matka Etinala B. Gwede grała na huku muzycznym *ŋkangala*. G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 211–212, 219.

⁶ G. Kubik, *Africa and the Blues*, Mississippi 1999, s. 163, także s. 155, 159.

⁷ „Musicians of southern Africa developed a completely new approach towards these metal flutes. While in Western countries it is considered a toy instrument, not suitable for producing music of »high standards«, Kwela flautists have made this instrument a tool capable of an unbelievably wide range of expression”. G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 51.

⁸ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 212.

Jednym z górników był pochodzący z miejscowości Chileka James Kachamba, zatrudniony w Copper Belt w Zambii (późniejszej Północnej Rodesji). Po pracy Kachamba grywał chętnie na gitarze oraz banjo. W repertuarze miał utwory, których nauczył się bezpośrednio z płyt, ale częściowo wykonywał także własne kompozycje⁹. Gerhard Kubik odkrył, że jeden z jego synów – Daniel – również silnie inspirował się fonogramami. Swoją pierwszą gitarę kupił pod wpływem rejestracji *Julietta uko wapi* gitarzysty Isaya Mwinamo, a jego twórczość także była bogata w cytaty, interpretacje oraz inspiracje, co dobitnie pokazuje utwór *Chipiloni chanjamilé*, który jest adaptacją *She Keeps on Knocking* zespołu Bogard Brothers. Z kolei w *High Sinjonjo* słychać echa kompozycji *Siya*¹⁰. Zespół Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazz Band zarejestrował tę piosenkę na płycie *Malawi / Concert Kwela*¹¹.

Co różni nurt kwela od jego poprzedników? Wyróżnikami są: imperatywy wykorzystania *pennywhistle* jako instrumentu solowego (pod koniec lat 50. XX wieku sporadycznie używano także saksofonu, a gitary akustyczne i bas były stopniowo zastępowane instrumentami elektronicznymi¹²), swingujący rytm (w odróżnieniu od bardziej podstawowej rytmiki w poprzednich stylach) oraz dystynktywny charakter melodii. Austriacki etnomuzykolog zaznacza wprost, że „głównym znakiem rozpoznawczym kwela jest dźwięk *pennywhistle*, flażoletu, będącego typem fletu prostego, wykonanego z metalowej rurki o cylindrycznym przekroju”¹³. W RPA flażolety były instrumentami fabrycznymi, produkowanymi m.in. przez firmy Hohner oraz Trossinger (w szczególności w późnych latach 50. XX wieku), choć niektórzy wykonywali je samodzielnie, np. ze starej pompki rowerowej¹⁴.

Wykorzystując flażolety do wykonywania nowo powstającej muzyki miejskiej, równolegle stworzono nową technikę gry. Instrumenty trzymano bokiem, mniej więcej pod kątem około 45 stopni, i umieszczano głębiej w ustach, niż standardowo jest to przyjęte. Skutkowało to obniżeniem dźwięku, nieraz aż o pół tonu (!), a także zwiększeniem jego natężenia¹⁵. Dodatkowym efektem sonorystycznym było znaczne zaszumienie barwy. Warto wspomnieć, że pierwsi flażoleciści grali też za pomocą swoich własnych chwytów oraz stosowali wiele glissand i tzw. *blue notes* w pasażach chromatycznych¹⁶. Większość z nich także, co widoczne jest

⁹Tamże, s. 220.

¹⁰Tamże, s. 228–229.

¹¹Donald Kachamba et son ensemble – *Malawi / Concert Kwela*, wyd. Le Chant Du Monde (LDX 274 972), 1994.

¹²L. Allen, *Kwela's White Audiences. The Politics of pleasure and identification in the early apartheid period*, [w:] *Composing Apartheid. Music for and against apartheid*, red. G. Olwage, Johannesburg 2008, s. 80.

¹³G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 51.

¹⁴Tamże. Co ciekawe, także w Polsce, tym razem z fragmentu ramy rowerowej, zbudowano niegdyś sześciootworową piszczałkę i – jak dotąd – jest to jedyny ślad metalowej piszczałki wykonanej przez muzyka tradycyjnego w Polsce, na jaki udało mi się natrafić. Instrument ten był własnością Stanisława Oleksiuka ze wsi Werenczyn (gm. Urszulin, pow. Włodawa, woj. lubelskie). Protokół, zapis M. Świąćicki, ZF IS PAN, sygn. nagr. T1454.

¹⁵G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 52.

¹⁶Tamże.

na zdjęciach oraz filmach, trzymała instrument u góry prawą ręką, a lewą na dole (poprawny chwyt jest odwrotny, niezależnie od tego, czy grający jest lewo-, czy praworęczny). Jak radzili sobie przy zmianie instrumentu? Carol Muller zwraca uwagę, że wielu z tych, którzy zaczynali swoją przygodę z *pennywhistle*, grało później na saksofonach bądź klarnetach. Niestety, badaczka nie podaje konkretnych nazwisk¹⁷.

Z uwagi na fakt, że w swych początkach kwela reprezentowała zupełnie nowy nurt, jednocześnie łączący w sobie elementy dawnej (lokalnej, regionalnej) i nowej (jazzowej i popularnej) muzyki, Gerhard Kubik określa tę muzykę jako „neo-tradycyjną”¹⁸. W kategoriach odniesień do innych tradycji muzycznych można by odwołać się do bytów folkloru wyróżnionych przez Waltera Wiorę, a następnie poszerzonych przez Piotra Dahliga. Mimo że charakterystyki te odnoszą się do realiów europejskiej muzyki wiejskiej, wydaje się, że interesująco przystają także do miejskiej muzyki kwela. W pierwszej fazie rozwoju (jako muzyka przestrzeni publicznej) kwela reprezentowałaby pierwszy byt folkloru – naturalny (prymarny). Faza druga – rozkwit – łączy byt/obraz sceniczny oraz dyskograficzny – muzyka adaptuje się do nowych kontekstów społecznych (scena) oraz zyskuje szeroką reprezentację i rozpoznawalność poza środowiskiem swojego powstania. Faza trzecia to współczesna kontynuacja i funkcjonowanie w nowych kontekstach (media społecznościowe, internet, edukacja). Ten etap przeobrażeń kweli można za Piotrem Dahligiem określić jako medialny (internetowy, globalny)¹⁹. Poszczególne byty (obrazy) muzyki kwela opisuję poniżej, charakteryzując jej trzy wyodrębnione przeze mnie fazy.

Faza I (Początek): Muzyka przestrzeni publicznej

W swych początkach kwela była muzyką przestrzeni publicznej. Chłopcy grali solo lub w grupie, spotykając się i jednocześnie prezentując wyuczone z płyt utwory jazzowe. Byli obecni ze swoją twórczością wszędzie tam, gdzie była potencjalna klientela, żadna rozrywki za kilka pensów, a więc w okolicach sklepów, kawiarni, rynków miast czy nawet na przystankach autobusowych. Bracia Kachamba mieli nawet motto, które przyświecało ich występom ulicznym: „A Tickey per Record” (czyli moneta trzypensowa za każdą piosenkę)²⁰.

Południowoafrykańscy instrumentalisci występowali przed publicznością, grając zarówno dla czarnoskórych, jak i – w szczególności – dla białych. Wbrew polityce rządu i segregacji rasowej, w latach 50. XX wieku kwela, jako element pejzażu dźwiękowego, stała się częścią składową kulturowej identyfikacji białych

¹⁷ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84.

¹⁸ G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 45. W późniejszych latach nowe nurty używały kolejne nazwy, np. *Simanje-manje* czy *mabaqanga* (Kubik 1979: 48). Druga z nich – *mabaqanga* – była swoistego rodzaju terminem „parasolem”, używanym do opisu muzyki tworzonej przez niewielkie zespoły wykonujące muzykę popularną w społecznościach czarnoskórych, począwszy od lat 30. XX. Por. C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 86.

¹⁹ P. Dahlig, *Etnomuzykologia – spotkania kultur*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka. Etnomuzykolog w terenie. Tereny w etnomuzykologii”, 2023, nr 3, s. 23.

²⁰ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 230.

mieszkańców RPA²¹. Dodać jednak należy, że traktowali oni kwelę głównie jako muzykę do tańca, jako lokalny rock and roll, a jednocześnie sami wykonywali ją niezwykle rzadko²². Z kolei w dzielnicach zamieszkałych przez czarnoskórych publika reagowała w zróżnicowany sposób, np. muzycy profesjonalni pogardzali wykonawcami grającymi na *pennywhistles*²³. Także część dorosłych wstydziła się za młodzież, identyfikującą się ze swoimi amerykańskimi idolami, i w związku z tym muzyka ta nosiła przez pewien czas stygmat kultury gangów, biedy, braku wykształcenia oraz kojarzona była negatywnie z tzw. *Tsotsi*, ‘mieszczuchami’. Tego typu myślenie hamowało akceptację nowego zjawiska i jego popularyzację. Jednocześnie uliczni artyści zyskali szczególną uwagę i uwielbienie wśród starszej generacji czarnoskórych obywateli RPA, ponieważ muzyka, jaką prezentowali, często kojarzyła się im z postępek i awansem społecznym²⁴.

W swych początkach kwela jest zatem muzyką ulicy *par excellence*. Omawiane zjawisko to nie tylko, jak chciałby Ernst Weber, „muzyka wykonywana na ulicach miast”²⁵. W tej niezbyt precyzyjnej definicji zmieścić można by również wszelkie formy plenerowych koncertów scenicznych czy śpiewów religijnych, mających miejsce w przestrzeni publicznej. Kwela dobrze lokuje się w bardziej precyzyjnej charakterystyce muzyki ulicy, którą można określić jako „każde oddolnie zorganizowane i samodzielnie zrealizowane muzyczne wykonanie artystyczne (*musica artificialis*), manifestujące się w przestrzeni publicznej (jako »muzyka miasta« lub »muzyka w mieście«), którego celem, niezależnie od gatunku, sposobu, formy i poziomu realizacji, jest występ przed publicznością”²⁶.

Z uwagi na występowanie w przestrzeni publicznej, grę muzyków często kończył przyjazd policji²⁷. Z jej interwencjami związana jest jedna z hipotez pochodzenia nazwy nowego gatunku. Została ona utrwalona w rejestracji fonograficznej utworu *Tom Hark* (na *pennywhistle* gra tu Elias Lerole). Na początku nagrania słychać dialog chłopców uprawiających hazard na ulicy. W pewnym momencie któryś z nich krzyczy: „nadeżdża kwela-kwela” – czyli radiowóz²⁸. Czas rejestracji utworu *Tom Hark* zbiegł się z momentem, w którym policja sukcesywnie zwalczała młodzieżowe grupy, grające na ulicach, ostatecznie sprawiając, że muzykowanie uliczne stało się nieopłacalne²⁹.

²¹ „By the mid-1950s the myriad of small groups of penny whistling buskers had made kwela a familiar part of white Johannesburg’s soundscape, and penny whistle kwela came to be identified by white South Africans as manifestation of their own cultural identity”. L. Allen, *Kwela’s White Audiences...*, s. 80, 93.

²² Tamże, s. 83.

²³ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 165.

²⁴ Tamże, s. 166.

²⁵ „In den Strassen der Städte gespielte Musik”. E. Weber, *Strassen Musik*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, t. 5, Wien 2006, s. 2325.

²⁶ E. Grygier, *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*, Warszawa 2023, s. 81.

²⁷ Tamże, s. 49, 145, 379.

²⁸ G. Kubik, *Donald Kachamba’s Kwela Music...*, s. 46; tenże, *Africa and the Blues...*, s. 167.

²⁹ „[...] from 1958 the police started seriously to harass penny whistle buskers. Eventually the streets became unviable as a venue for kwela musicians, and the cross-racially shared soundscape

Ta hipoteza „policyjnego” pochodzenia nazwy wydaje się jednak nietrafiona (mimo to niektórzy badacze nadal odwołują się do niej, bez referowania innych opcji źródłowych³⁰). Gerhard Kubik uważa, że mamy tu do czynienia wyłącznie z podobnymi słowami, jednak etymologicznie kwela nie wywodzi się od nazwy radiowozu, a ma swój źródłosłów w języku zuluskim, w którym „kwela” oznacza ‘wspinać się’, ‘iść wyżej’, ‘próbować osiągnąć sukces’. Gdy muzyk czy śpiewak chciał dołączyć do gry, miał krzyknąć „kwela!”³¹. W szerszym sensie kwela oznacza także emancypację społeczną i wzrost intensywności życia³². Termin po raz pierwszy miał pojawić się w latach 40. XX wieku w związku z nowym zjawiskiem w wokalnej muzyce zuluskiej, określanym dotąd jako „bombing style”. Następnie twórczość tę zaczęto nazywać: jive, flute jive, pennywhistle jive, township jazz, new sound, ale wkrótce przylgnęło do niej właśnie określenie kwela. Ten nurt muzyki wyrósł z poprzedzających go marabi³³, tsaba-tsaba³⁴ oraz ich połączenia z inspiracjami afrykańskim jazzem („African Jazz”)³⁵, docierającym do RPA, jak już wspomniano, na płytach winylowych. Była to zatem twórczo przetworzona muzyka obca z domieszką lokalnych tradycji:

południowoafrykański town ship jazz był zapożyczony z nagrań zagranicznych, ale zawierał także fragmenty i wspomnienia tradycyjnej muzyki, którą migranci ze wsi przywieźli ze sobą do miast, będących głównymi miejscami tworzenia muzyki afrykańskiego jazzu w tym okresie³⁶.

that created the patterns of identification and pleasure that so undermined the apartheid project was silenced”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 94.

³⁰ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84. Warto wspomnieć, że utwór ten był niezwykle popularny także poza RPA: „Tom Hark is the hottest thing in England. It is shattering all box-office records, shouldering aside »rock'n'roll« (Hurray!) and the skiffle”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 83.

³¹ G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 46.

³² Tamże.

³³ Muzyka marabi początkowo była uprawiana przez biedniejsze warstwy mieszkańców miast. Wyewoluowała w Johannesburgu z tradycyjnych utworów, na gruncie zetknięcia tradycyjnych form muzycznych z szeroko dostępnymi instrumentami popularnymi (m.in. gitarami) oraz muzyki propagowanej w stacjach radiowych oraz na wydawnictwach płytowych. Melodie, będące podstawą do improwizacji, często pochodziły z chrześcijańskich hymnów. Obok gry na gitarach, pianinach czy koncertynach używano instrumentów perkusyjnych, czasami także własnoręcznie robionych domowych instrumentów, np. marakasów wykonanych z puszek po skondensowanym mleku i wypełnionych kamykami czy bębnów z membraną, wykonaną z opony samochodowej, rozciągniętą na puszcze po farbie; czasami po prostu grano na zwykłych kuchennych łyżkach. Był to pierwszy z kilku powstałych nowych stylów muzycznych, wytworzonych w środowiskach nowej czarnej pracującej klasy robotniczej w miastach. L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 11–12.

³⁴ Tsaba-tsaba to muzyka powstała w Sophiatown. Nazwa odnosi się zarówno do muzyki, jak i do tańca. Inspiracje taneczne pochodziły w szczególności z amerykańskiej filmografii. Najbardziej znaną kompozycją w stylu tsaba-tsaba jest utwór *Skokiaan* autorstwa Augusta Musarugwy i Toma Glazera, który w swoim repertuarze miał m.in. Louis Armstrong czy Paul Anka. Utwór ten wielokrotnie był wykonywany także w tradycyjnej wersji na *pennywhistle* (m.in. przez Spokes Mashiyane'a). L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 17–20.

³⁵ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 11.

³⁶ „South African township jazz was borrowed from foreign recordings but infused with fragments and memories of the traditional musics that migrants carried to urban areas, the principal sites of music-making in African jazz in this period”. C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84.

Prawdopodobne jest również, że termin *kwela* został wymyślony przez ludzi z otoczenia wytwórni płytowych, szukających odpowiedniej etykiety do opisu i charakterystyki nowo powstałej muzyki, podobnie jak to miało miejsce później z terminem „world music”³⁷, którym dziś moglibyśmy z powodzeniem określić także i muzykę *kwela*.

Faza II (Rozkwit): Wydawnictwa fonograficzne i prezentacje sceniczne

W szczytowej fazie rozwoju *kwela* była już nie tylko muzyką wykonywaną na ulicach Johannesburga, lecz twórczością chętnie utrwalaną – a tym samym szerzej rozpowszechnianą – na licznych wydawnictwach fonograficznych. Pierwszą rodzimą wytwórnią fonograficzną była wytwórnia Galloton, założona przez Erica Gallo w 1926 roku. Początkowo działała jako Brunswick Gramophone House, a większość oferowanych przez nią nagrań pochodziła z importu. Z czasem jednak Gallo „zdał sobie sprawę, że Południowa Afryka powinna otrzymać południowoafrykańskie piosenki i południowoafrykańskich artystów”³⁸. Choć jednocześnie warto wspomnieć, że – nawet w późniejszym okresie działalności – realizując ten postulat, muzycy z RPA uzyskiwali niewielkie wynagrodzenie za swoje nagrania, a *Jazz Epistle – Verse I*, pierwsza w pełni południowoafrykańska płyta winylowa z 1960 roku (tj. wyłącznie z udziałem czarnoskórych muzyków jazzowych z RPA)³⁹, została opublikowana w małej liczbie pięciuset kopii. Krążek ten nie był też przez wytwórnię zbyt mocno promowany, prawdopodobnie z uwagi na ówczesne wydarzenia polityczne, tj. masakrę w Sharpeville, która miała miejsce w roku wydania pierwszej części *Jazz Epistle*⁴⁰.

Trudności w pisaniu o początkach dyskografii muzyki *kwela* wynikają z tego, że większość afrykańskich wytwórni fonograficznych nie posiada dokumentów dotyczących pierwszego okresu swojej działalności. Brakuje chociażby katalogów wydawnictw, które – mimo że były drukowane – niestety nie zostały zarchiwizowane⁴¹. Niezależnie od tego, niektóre wyemitowane nagrania i wypromowane przez nie kompozycje są rozpoznawalne na całym świecie po dziś dzień, np. utwór *The lion sleeps tonight*, nagrany w 1939 roku przez Solomona Lindego⁴².

³⁷ Ł. Smoluch, *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*, „Etnomuzykologia Polska” 2018, nr 3, s. 30–42.

³⁸ „Eric Gallo had been in business only a couple of years when he realized that South Africans must be given South African songs and South African artists”. *African Music For Africans*, [w:] „Billboard”, 5.02.1970, s. G–5. Pierwsi artyści byli wysyłani do Londynu, by tam dokonać rejestracji, lecz już w 1932 roku założono studio w Johannesburgu i odtąd nagrywano na czarnym kontynencie. W tej wytwórni swoich pierwszych nagrań dokonała m.in. znana diwa world music – Mirian Makeba, nagrywał tu także słynny trębacz Hugh Masakela, obydwójce są dziś powszechnie rozpoznawalni w świecie muzycznym poza Afryką.

³⁹ L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 93.

⁴⁰ Wydarzenia w Sharpeville związane były z krwawym stłumieniem protestu czarnoskórych obywateli, sprzeciwiających się kontroli przemieszczania się i konieczności posiadania przepustek. R. Kelley, *Africa Speaks, America Answers Modern Jazz in Revolutionary Times*, Harvard 2010, s. 120.

⁴¹ R. Allingham, *Discography – a minefield?*, „SASA Newsletter” 2000, nr 1, s. 1.

⁴² C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 5. Nagrania zostały przekazane do londyńskiej wytwórni Decca, która jednak nie była nimi zainteresowana. Pracujący tam wówczas Alan Lomax uznał

Spśród ważniejszych wydawnictw warto wymienić w szczególności następujące płyty: *Pennywhistle Kwela* (1958 rok, wyd. Columbia – SEYJ 105), *Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers* (1959 rok, wyd. Gallotone, GLP 119), *Spokes Of Africa* (1959 rok, wyd. Gallotone – GALP 1049), *Big Voice Jack & Amabutho* (1977 rok, wyd. RPM – RPM 7026), *Simanje-Manje And Kwela From Malawi* (1978 rok, wyd. A.I.T. Records – GKA 1) czy *Groovin* (1989 rok, wyd. Umkhonto Records – KHON 1052).

Mówiąc o erze fonograficznej w muzyce kwela, warto też wspomnieć o nagraniu z 1957 roku. Południowoafrykańska wytwórnia płytowa wydała płytę zatytułowaną *Something New from Africa* (wyd. Decca LK 4292), na której wraz z lokalnym zespołem Solven Whistlers Bena Nkosiego zagrał amerykański klarncista Tony Scott. Lara Allen zauważa, że było to wydarzenie absolutnie unikatywne i przełomowe:

Bezprecedensowe było wydanie czarnej południowoafrykańskiej muzyki na płycie winylowej, w formacie przeznaczonym wyłącznie dla białej publiczności. Ciekawe było nowe oczekiwanie, że biali mieszkańcy RPA będą kupować muzykę czarnych muzyków dokładnie w momencie, gdy podział różnych grup rasowych zaczął być skutecznie egzekwowany na mocy różnych praw apartheidu⁴³.

W swoim rozkwicie muzyka kwela została także udokumentowana na nagraniach i w wywiadach, przeprowadzonych przez etnomuzykologów i muzyków; ogrom przykładów muzycznych zarejestrował austriacki etnomuzykolog Gerard Kubik, z inspiracji którego muzykę tę zaczął później badać pochodzący z Malawi instrumentalista Moya A. Malamusi⁴⁴. Utrwalanie kweli finansował również Eric Gallo, dla którego pracował m.in. Hugh Tracey, afrykański dziennikarz radiowy i dokumentalista⁴⁵.

Poza funkcjonowaniem w wydawnictwach fonograficznych, od końca lat 40., a w szczególności w latach 50. XX wieku, muzyka kwela zaczęła być stale obecną na deskach scenicznych⁴⁶. Najbardziej znaczącym performansem scenicznym jest *King Kong* (określany jako pierwszy afrykański musical), wystawiany w RPA oraz Londynie (plany pokazania musicalu w USA spaliły na panewce z powodów finansowych). Teksty opracował Pat Williams na podstawie książki Harry'ego Blooma, muzykę skomponował Todd Matshikiza. Nagranie oryginalnej rejestracji wydarzenia zostało wznowione przez Gallo Music Productions w 1996 roku⁴⁷. W musicalu

jednak, że są istotne, i podzielił się nimi z zespołem The Weavers. W latach 60. piosenkę wykonywał zespół The Tokens i w ich aranżacji utwór o lwie zyskał światową rozpoznawalność. W 1994 roku piosenka została wykorzystana w Disneyowskim filmie *Król Lew* (tamże, s. 5–6.).

⁴³ „What was unprecedented was the release of black South African music on LP, a format aimed exclusively at white audiences. What was curious was the new expectation that white South Africans would buy music by black musicians just at the very moment that the separation of different racial groups was beginning to be effectively enforced under various apartheid laws”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 79.

⁴⁴ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 261.

⁴⁵ Np. w Malawi nagrywał on od końca lat 40., udokumentował wykorzystanie gitary i banjo w muzyce miejskiej. Tamże, s. 213.

⁴⁶ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 47.

⁴⁷ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 89.

zaprezentowano różnorodne południowoafrykańskie pieśni oraz tańce, w tym także elementy muzyki kwela w wykonaniu Lemmy'ego Special'a. Jego muzyczna biografia obrazuje drogę, jaką przeszła sama muzyka: z przestrzeni publicznej do tarła na scenę oraz była utrwalana w wydawnictwach fonograficznych. Program londyńskiego pokazu z 1961 roku zawierał następującą notkę informacyjną:

Johannesburg jest jednym z niewielu miast, w których wciąż można spotkać ulicznych minstrelów – obdartych urwisów z okolicznych osiedli, którzy za występy na ulicy otrzymują „miedziaki”, rzucając im przez przechodniów. Żywiołowa, prosta, ale wzruszająca muzyka fletowa tych grup jest słyszana w całym mieście i dodaje życiu Johannesburga niepowtarzalnego charakteru. Muzyka jest improwizowana – żaden z tych urwisów nigdy nie nauczył się ani jednej nuty – a grze zwykle towarzyszą żywiołowe tańce i akrobacje. LEMMY SPECIAL gra na penny whistle od siódmego roku życia, zebrał, a następnie przewodził grupie ulicznych artystów dwa razy starszych od siebie, utrzymując z dochodów swoją dziewięcioosobową rodzinę. Pewnego dnia przedstawiciel Związku Artystów zobaczył go w akcji na jego ulubionym miejscu gry ulicznej, zapakował całą grupę do samochodu i zabrał ich na próbę koncertu. Lemmy i jego zespół przerwali występ, a od tamtej pory jego droga do sławy i sukcesu była szybka. Jest wielkim ulubieńcem radia, a jego płyty są bestsellerami. Teraz, pewny siebie czternastoletni młodzieniec, przynosi londyńskiej publiczności osobliwą dziecięcą sztukę penny whistle [...] ⁴⁸.

Warto podkreślić, że w momencie osiągnięcia sukcesu zarówno Lemmy Special, jak i pozostali artyści musicalu tylko częściowo byli zawodowcami. W trakcie trzymiesięcznych przygotowań do premiery za dnia służyli oni białej społeczności jako kucharze, opiekunki, ogrodnicy, posłańcy czy chłopcy na posyłki. Po spełnieniu tych obowiązków, wieczorami ćwiczyli do przedstawienia, a następnie wracali do swoich mieszkań dla służby. Carol Muller nazywa to wprost „schizofreniczną egzystencją” ⁴⁹.

Innym (poza *King-Kongiem*) południowoafrykańskim musicaliem jest *Zonk*, wystawiony jeszcze w czasie II wojny światowej celem dostarczenia rozrywki żołnierzom, oraz *Township Jazz* (z 1956 roku), w którym wystąpiły dwie duże gwiazdy *pennywhistle*: Willard Cele oraz Spokes Mashiyane. Warto podkreślić również, że pomimo czarnoskórej obsady, z uwagi na panującą wówczas w RPA politykę apartheidu, kierownictwo tych produkcji powierzane było wyłącznie osobom o białym kolorze skóry ⁵⁰.

W tej fazie rozwoju muzyki kwela istotny był także przemysł filmowy. Sporą rozpoznawalność i sławę przyniósł jej w szczególności film *The Magic Garden* Donalda Swansona z 1951 roku. Rozpoczyna się on solową grą na *pennywhistle*, a instrument powraca jeszcze później w trakcie kolejnych scen. Ścieżka dźwiękowa pokazuje wszystkie ówczesne (amerykańskie, jazzowe) inspiracje muzyczne, jakie pojawiały się w muzyce Południowej Afryki ⁵¹. Dla *pennywhistle* w Afryce film ten był kamieniem milowym: odbiór był pozytywny i szeroki, co w efekcie zaowocowało zwiększeniem liczby młodzieży grającej „jazz” na flażoletach i zrzuconiem z tej muzyki pejoratywnych skojarzeń, jakie w jej początkach miała część czarnoskórej publiczności. Wykonane przez Willarda Cele utwory *Penny Whistle Blues*

⁴⁸ Tamże, s. 90.

⁴⁹ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 92.

⁵⁰ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 47.

⁵¹ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 166.

oraz *Penny Whistle Boogie* zostały zarejestrowane na płytach (wyd. Gallo New Sound GB 1123) i zyskały ogromną rozpoznawalność⁵², którą dodatkowo podtrzymał film *Pennywhistle Boys* z 1963 roku⁵³.

Środkowy etap rozwoju muzyki kwela określany bywa także okresem tzw. boom'u, co – jak zaznacza Lara Allen – związane było w szczególności z dwoma wydarzeniami. Pierwszym z nich było rozpowszechnienie przeboju *Tom Hark* w Wielkiej Brytanii. W 1960 roku, dwa lata po jego rejestracji, utwór został wykorzystany jako główny motyw melodyczny w brytyjskim serialu telewizyjnym Wolfa Mankowitza *The Killing Stones*. Kolejne istotne wydarzenie, jakie miało miejsce owego roku, to współpraca fonograficzna Spokes Mashiyane z amerykańskim pianistą Claudem Williamsonem i jego jazzowym trio (Don Prell – kontrabas, Jimmy Pratt – perkusja). Płyta winylowa *Kwela Claude* (wyd. Rave– REP. 4) przyniosła wykonawcy wielką sławę oraz tytuł króla muzyki kwela. Jednocześnie była to pierwsza współpraca artystów muzyki kwela z amerykańskimi jazzmanami⁵⁴.

Powyższe wydarzenia, jak i filmografia z lat 50. XX wieku, wywindowały pozycję południowoafrykańskiej muzyki, zmieniając jej postrzeganie i rozpoznawalność tak wśród swojej publiczności, jak i w szerszych, zagranicznych kręgach melomanów.

Faza III (Współczesność): kontynuacja i nowe konteksty

Obecnie muzyka wykonywana na *pennywhistle* funkcjonuje w szczególności na gruncie edukacji muzycznej oraz – w mniejszym stopniu – wydawnictw fonograficznych. Trzecią platformą jej występowania jest internet.

Współcześnie nauka gry na flażolecie odbywa się w Morris Isaacson Centre for Music (MICM)⁵⁵ w Soweto w RPA. Zajęcia prowadzi Jack Lerole Junior⁵⁶, syn słynnego mistrza muzyki kwela – Aarona Lerole⁵⁷. Początki szkoły sięgają 2008 roku i związane są z fundacją Mendela Kaplana (The Kaplan Kuschlick Foundation). Na dobre centrum muzyczne w Soweto rozpoczęło swoją działalność w 2012 roku, a w 2018 roku, po zmianach, przyjęło ostatecznie nazwę Morris Isaacson Centre for Music. W tym samym roku w MICM w Soweto uczyło się już 112 dzieci w wieku od 7 do 19 lat. Placówka zapewnia edukację muzyczną dzieciom z okolicy, oferując program wczesnego rozwoju dla około 170 dzieci w czterech lokalnych żłobkach i szkołach podstawowych. W MICM uczniowie uczęszczają na zajęcia praktyczne, teoretyczne, chóralskie oraz zespołowe. Każde dziecko otrzymuje także własny instrument na czas nauki. Edukacja odbywa się dwutorowo: tygodniowo

⁵² L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 83.

⁵³ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 166.

⁵⁴ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 51–54.

⁵⁵ <https://www.facebook.com/MICentreForMusic> [dostęp: 28.10.2024].

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Bracia Jacka twierdzą, że muzyk nosi nazwisko po matce – Malungane, a sam Aaron Lerole nie miał swoich dzieci, jednak wiele dzieci traktował jak swoje. Między rodzeństwem panuje jednak konflikt, Jack Lerole Junior oskarżył braci o kradzież flażoletu, trudno zatem odnieść się do tej kwestii, <https://web.archive.org/web/20150416143638/http://www.citypress.co.za/entertainment/kwela-tebza-fight-back-over-pennywhistle-20091121/> [dostęp: 3.10.2024].

jest to indywidualna 30-minutowa lekcja, której uzupełnieniem są próby zespołu oraz chóru, a także nauka teorii.

W szkole działa zespół flażolecistów – Penny Whistle Ensemble, który prowadzi Jack Lerole Junior. Interesujący jest fakt, że część dzieci trzyma flażolet prawą, a część lewą ręką u góry, co uświadamia, że do dziś nie ma standaryzacji w tym zakresie. Zespół, poza lokalnymi, szkolnymi występami może poszczycić się uświetnianiem ważnych uroczystości i wizyt dygnitarzy⁵⁸.

To, jak istotnym elementem w południowoafrykańskim centrum nauczania muzyki jest flażolet, widać w nowym logo, którym szkoła posługuje się od 2019 roku. W tle znajdują się skrzyżowane pałeczka i smyczek, a w centrum umieszczony został właśnie flażolet, co dobitnie świadczy o randze tego instrumentu i związanej z nim kultury muzycznej tej części globu.

Uczący w MICM Jack Lerole Junior jest równocześnie jednym z niewielu współczesnych młodych przedstawicieli muzyki kwela, koncertującym oraz nagrywającym swoje utwory. Wykonawca jest aktywny w mediach społecznościowych, publikuje w sieci zarówno nagrania własne⁵⁹, jak również efekty kształcenia młodych adeptów ze szkoły w Soweto⁶⁰. Ten globalny, sieciowy zasięg jest zatem owym czwartym obrazem funkcjonowania muzyki kwela, w odniesieniu do rozszerzonej przez Piotra Dahliga kategorii bytów folkloru⁶¹.

Współcześnie wiele albumów, które pierwotnie ukazały się w formie płyt winylowych, jest wznawianych i reprodukowanych w postaci płyt CD. Oczywiście powstają także nowe wydawnictwa w tym formacie, m.in. Donald Kachamba et son ensemble z płytą *Malawi / Concert Kwela* (1994 rok, wyd. Le Chant Du Monde – LDX 274 972) czy krążki zespołu Kwela Tebza. Grupę tworzą bracia Tshepo, Tebogo i Mpho Tebza, którym towarzyszy Lehlohonolo Maponyane. Członkowie grupy śpiewają, rapują, ale i grają na *pennywhistle*, często odwołując się do rdzenia muzyki kwela. W booklecie albumu z 1996 roku artyści piszą o istotnej roli *pennywhistle*:

Dzięki Bogu Wszchemogącemu, moim rodzicom, mamie i tacie, moralnemu wsparciu mojej babci, moich braci i mojej jedynej siostry, i twojemu, wspomniały penny whistle, choć nie jesteś sławny, wyrafinowany, [ale jesteś – przyp. E.G.] przenośnym i tanim sześciotworowym niemieckim metalowym flażoletem, byłeś jednym z pierwszych instrumentów, które wprowadziły lub upowszechniły na świecie rdzenną muzykę afrykańską. Pamiętajmy »Ace-Blues«, króla penny whistle Spokes Mashiane czy »Tom Hark« Eliasa i jego Zig Zag Jive Flutes⁶².

⁵⁸ W 2018 roku Penny Whistle Ensemble zagrał m.in. dla wizytującej MICM Elke Büdenbender – pierwszej damy, żony ówczesnego prezydenta Niemiec Franka-Waltera Steinmeiera, a następnie także dla niego samego; koncert odbył się w Muzeum Apartheidu (organizatorem wydarzenia była Fundacja Nelsona Mandeli). W tym samym roku zespół wystąpił także na otwarciu konferencji Rady Deputowanych Żydów Republiki Południowej Afryki, w którym uczestniczył prezydent RPA Cyril Ramaphosa.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/shorts/1aMJbhFcK6Y> [dostęp: 3.10.2024].

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Qpk20hjz-Gk> [dostęp: 3.10.2024].

⁶¹ Por. przyp. nr 19.

⁶² „Thanks to God Almighty. To my parents, mom and dad, the moral support from my grandmother, my brothers and my only sister, and your wonderful penny-whistle though you're not famous, unsophisticated, portable and cheap six-hole german metal flageolet, you were one of the first instruments to put or expose indigenous african music internationally. Remember the king

Z kolei na płycie *Made in South Africa* (2009 rok, wyd. The CCP Record Company) artyści odwołują się do tradycji zarówno poprzez cytaty – utwór *Tom Hark (Intro)*, twórczą przeróbkę – *Kwela Man (Remix)*, jak i nowe kompozycje z użyciem *pennywhistle*: w szczególności utwór *Sorry Magogo*, ale także *New Girl*, *Better Day Ragga*, *Siyajabula*. Ta wersja kweli to muzyka pop z elementami gry na *pennywhistle*. Muzycy, podobnie jak Jack Lerole Junior, także są aktywni w internecie, na ich kanałach w mediach społecznościowych zobaczyć można teledyski do utworów granych na fłażoletach⁶³.

Odwołania do utworów z repertuaru dawnych mistrzów, zarejestrowanych na płytach winylowych, uwidaczniają, że kwela w wykonaniu współczesnych artystów, dla których platformą wypowiedzi i kontaktu z publicznością są dziś, poza koncertami, także wydawnictwa płytowe czy kręcone do poszczególnych kompozycji teledyski, nawiązują silnie do swoich korzeni.

Zakończenie

Muzyka kwela, charakterystyczny rodzaj miejskiej twórczości z południa Afryki, to połączenie lokalnych tradycji muzycznych i fascynacji afroamerykańskim jazzem. Fonogramy docierające do RPA zza oceanu dały istotny asumpt do powstania tego nowego zjawiska muzycznego, które początkowo funkcjonowało pod nazwami takimi jak: *flute jive*, *pennywhistle jive* czy *township jazz*, by ostatecznie wykrystalizować się jako kwela. Inspiracje kompozycjami jazzowymi, zawartymi na płytach winylowych, twórczo wpłynęły na muzykujących młodych chłopców, którzy mając pod ręką jedynie dostępne im tanie instrumenty, jak gitary akustyczne, basy czy *pennywhistle*, stworzyli muzykę, której głównym znakiem rozpoznawczym – do dziś – pozostaje sześciootworowy metalowy fłażolet.

Korelacje fonografii i muzyki kwela są niezwykle interesującym sposobem na poznawanie historii powstania i rozwoju południowoafrykańskiej muzyki. Po pierwszym okresie funkcjonowania muzyki jako performansu w przestrzeni publicznej (pierwszy, prymarny byt; faza narodzin), trafiła ona na scenę (drugi, sceniczny byt) oraz do wytwórni płytowych, w tym najstarszej południowoafrykańskiej wytwórni Galloton (trzeci, dyskograficzny obraz). Po etapie sceniczno-fonograficznym, będącym jednocześnie złotą erą kweli, nastąpił etap ostatni (faza współczesna). Obecnie kwela nie rozwija się już tak dynamicznie i ekspansywnie, a jej azyłem są w szczególności: edukacja (centrum muzyczne w Soweto) oraz świat cyfrowy, w którym nie tylko pojawiają się nowe nagrania, lecz także powszechnie udostępniane są historyczne rejestracje (medialny, internetowy i globalny byt). Dziś, choć muzyka ta jest znacznie mniej popularna niż w latach 50. i 60. XX wieku, zasięg jej oddziaływania jest potencjalnie nieograniczony. Współczesne kanały jej upowszechniania mają ogromny potencjał dla rozwoju lokalnego, aktywne-

of penny-whistle Spokes Mashiane's »Ace-Blues« and »Tom Hark« by Elias nad His Zig Zag Jive Flutes". Kwela Tebza, *Tebogo*, Teal Records (TELCD 2631), 1996.

⁶³ Np. utwór *Better Days* (nagrany wspólnie z Mxo i Tuks), https://www.youtube.com/watch?v=N9dA1XZ_hRU [dostęp: 3.10.2024] czy *Nkamohela*, <https://www.youtube.com/watch?v=xxNlM ZiZwzI> [dostęp: 3.10.2024].

go wykonawstwa owej neo-tradycyjnej muzyki z samego krańca Afryki, jak i globalnego pasywnego zainteresowania.

Bibliografia

- Allen Lara (1993), *Pennywhistle Kwela. A Musical, Historical and Socio-Political Analysis*, [b.m.]: praca magisterska, Department of Music, University of Natal Durban.
- Allen Lara (2008), *Kwela's White Audiences. The Politics of pleasure and identification in the early apartheid period*, [w:] *Composing Apartheid. Music for and against apartheid*, red. G. Olwage, Johannesburg: Wits University Press 2008, s. 79–98.
- Allingham Rob (2000), *Dicography – a minefield?*, „SASA Newsletter”, nr 1, s. 1–2.
- Dahlig Piotr (2023), *Etnomuzykologia – spotkania kultur*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka. Etnomuzykolog w terenie. Tereny w etnomuzykologii”, nr 3, s. 17–30.
- Grygier Ewelina (2023), *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Kelley Robin (2010), *Africa Speaks, America Answers Modern Jazz in Revolutionary Times*, Harvard: Harvard University Press.
- Kubik Gerhard (1999), *Africa and the Blues*, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Kubik Gerhard (1979), *Donald Kachamba's Kwela Music*, „The Society of Malawi Journal”, vol. 32, no. 2, s. 45–59.
- Kubik Gerhard (2010), *Genealogy of a Malawian Musician Family: Daniel J. Kachamba (1947–1987) and His Associates*, [w:] tegoż, *Theory of African Music. Chicago Studies in Ethnomusicology*, vol. II, Chicago – London, s. 211–274.
- Muller Carol (2010), *Focus: Music of South Africa*, New York: Routledge.
- Smoluch Łukasz (2018), *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*, „Etnomuzykologia Polska” nr 3, s. 30–42.
- Weber Ernst (2006), *Strassen Musik*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, t. 5, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 2325–2326.

Źródła internetowe

- Lerole Jack Junior, *My good friends*, <https://www.youtube.com/watch?v=Qpk20hjz-Gk> [dostęp: 3.10.2024].
- Lerole Jack Junior, *Rain Queen*, <https://www.youtube.com/shorts/1aMJbhFcK6Y> [dostęp: 3.10.2024].
- Morris Isaacson Centre for Music, <https://www.facebook.com/MICentreForMusic> [dostęp: 28.10.2024].
- NN, <https://web.archive.org/web/20150416143638/http://www.citypress.co.za/entertainment/kwela-tebza-fight-back-over-pennywhistle-20091121/> [dostęp: 28.10.2024].

Dyskografia

- Big Voice Jack & Amabutho, *Big Voice Jack & Amabutho*, 1977 r., wyd. RPM (RPM 7026).
- Big Voice Jack, *Groovin*, 1989 r., wyd. Umkhonto Records (KHON 1052).
- Claude Williamson Trio And Spokes Mashiyane, *Kwela Claude*, 1958 r., wyd. Rave (REP. 4).
- Donald Kachamba's Kwela Band, *Simanje-Manje And Kwela From Malawi*, 1978 r., wyd. A.I.T. Records (GKA 1).
- Donald Kachamba et son ensemble, *Concert Kwela*, 1994 r., wyd. Le Chant Du Monde – LDX 274 972, 1994).
- Elias And His Zig-Zag Jive Flutes, *Pennywhistle Kwela*, 1958 r., wyd. Columbia (SEYJ 105).
- Kippie Moeketsi, Johnny Gertze, Makaya Ntshoko, Dollar Brand, Jonas Gwangwa, Hugh Masekela i in., *Jazz Epistle – Verse I*, 1960 r., wyd. Continental Records (CONT 14).
- Kwela Tebza, *Tebogo*, 1996 r., wyd. Teal Records (TELCD 2631).
- Kwela Tebza, *Made in South Africa*, 2009 r., wyd. The CCP Record Company.
- Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers, *Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers*, 1959 r., wyd. Gallotone (GLP 119).
- Solven Whistlers, Ben Nkosi, Tony Scott, *Something New from Africa*, 1959 r., wyd. Decca (LK 4292).
- Spokes Mashiyane, *Spokes Of Africa*, 1959 r., wyd. Gallotone (GALP 1049).

The Creative Power of a Black Plate. Phonography and the History of South African Kwela Music

Summary

The article characterises the connections of the phonographic industry with the emergence and development of South African kwela music. It discusses how American phonography influenced the music played by young people on the streets of South Africa during the 1940s. The text also highlights 20th-century phonographic documentation of this music, including releases from the local Gallotone record label. Additionally, it describes the subsequent stages of the development of kwela music from its creation to the present day.

Keywords

kwela, flageolet, jazz, phonography, vinyl record

***Die schöpferische Kraft der schwarzen Scheibe.
Phonographie und die Geschichte der südafrikanischen Kwela-Musik***

Zusammenfassung

Dieser Artikel beschreibt die Beziehung zwischen der Phonografie-industrie und der Entstehung und Entwicklung der südafrikanischen Kwela-Musik. Der Einfluss der amerikanischen Phonografie auf die Musik, die in den 1940er Jahren von Jugendlichen auf den Straßen Südafrikas gespielt wurde, wird ebenso diskutiert wie ausgewählte spätere phonografische Dokumentationen dieser Musik, die unter anderem vom lokalen Plattenlabel Gallotone herausgegeben wurden. Es beschreibt auch die nachfolgenden Entwicklungsstadien der Kwela-Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

Schlüsselwörter

Kwela-Musik, Flageolett, Jazz, Phonographie, Vinylplatte