

Maatschappijkritiek in muziek in Mali: een vergelijking van de *jelimusow* en vrouwelijke wassoulouzangers

Lize Verhille

Bachelorpaper aangeboden binnen de opleiding
bachelor in de Musicologie.

Promotor prof. dr. Cassandre Balosso-Bardin
Co-promotor prof. dr. David Burn

Academiejaar 2023-2024.

Aantal tekens: 89.600

Inhoudsopgave

Figurenlijst.....	4
Inleiding.....	5
1. Mali: een korte contextualisatie	6
2. De jeliya	9
2.1 De Mandemaatschappij.....	9
2.2 Functies van de jeliw.....	10
2.3 De muziek van de jeliw.....	11
2.3.1 Instrumenten	11
2.3.2 Stijlkenmerken en repertoire	15
2.4 Ontwikkelingen sinds 1960.....	16
2.5 Besluit.....	16
3. Wassouloumuziek	18
3.1 Oorsprong: de Wasuluregio.....	18
3.2 Invloed van jagersmuziek	19
3.2.1 Van donsogoni naar kamalengoni	20
3.3 Muzikale kenmerken	22
3.3.1 Genres	22
3.3.2 Melodie en ritme.....	23
3.4 Vergelijking wassoulou en jeliw	24
3.4.1 Reacties.....	24
3.5 Ontwikkeling.....	25
3.6 Besluit.....	26
4. Vrouwelijke artiesten: de jelimusow en wassoulouzangers	27
4.1 Gender in de Mandemaatschappij.....	27
4.2 Gender en de jelimusow	28
4.2.1 Traditionele verschillen	28
4.2.2 Ngara	29
4.2.3 Vervrouwelijking van de jeliya	30
4.2.4 Negatieve perceptie	31
4.3 Gender en wassouloumuziek	32
4.3.1 Vervrouwelijking van de jagersmuziek	32
4.3.2 Jagerreferenties als <i>statement</i>	33
4.4 Vergelijking jelimusow en vrouwelijke wassoulouzangers	34
4.5 Besluit.....	35
5. Maatschappijkritiek: casestudies.....	37
5.1 Vrijheden, beperkingen en kritiek.....	37
5.2 Maatschappelijke kritiek in traditionele liederen: “Banile”	39
5.3 Vroege maatschappelijke kritiek (ca. 1960-1985): Siramori Diabaté.....	39
5.3.1 Voorbeeld 1: “Sara” (1968)	39

5.3.2	Voorbeeld 2: “Nanyuman” (1960-1980).....	41
5.4	<i>Latere kritiek (ca. 1980-2000): Oumou Sangaré (°1968)</i>	42
5.4.1	Voorbeeld 3 en 4: “Tiebaw” (1996) en “Worotan” (1996)	45
5.4.2	Voorbeeld 5: “Bi Furu” (1993)	46
5.4.3	Voorbeeld 6: “Sigi Kuruni” (1993).....	47
5.5	<i>Tweestemmigheid (sinds 1990’)</i>	48
5.6	<i>Besluit</i>	50
	Besluit.....	52
	Bibliografie.....	54

Figurenlijst

Figuur 1. Kaart van Mali (Charry 2001)	6
Figuur 2. Kaart Manderegio in Sub-Sahara Afrika (Knight 2015, 178)	7
Figuur 3. Masireng Kuyateh bespeelt de kora (Knight 2001)	11
Figuur 4. Ngoni (Durán en Hartenberger 2014)	12
Figuur 5. Balafon (Gourlay en Durán 2001)	13
Figuur 6. Nege of karinyan (Charry 2000, 71)	14
Figuur 7. Donsongoni (Charry 2000, 71)	20
Figuur 8. Kamalengoni (Durán 1995a, 119)	22
Figuur 9. Voorbeeld van een tègèrèfò-ritme (Maxwell 2008, 49)	24
Figuur 10. Siramori Diabate (Jansen 1996, 182)	40
Figuur 11. Oumou Sangaré in 1995 (Durán 1995, 131)	43
Figuur 12. Oumou Sangaré met leden van haar band: zangers Nabintou Diakite (achter, links), Alima Toure (achter, rechts), Kassim Sidibe (kamalengoni) en Basidi Keita (djembe) (Durán 1995, 102)	44

Inleiding

De rijke muziekcultuur in Mali staat bekend om haar combinatie van traditionele en moderne elementen. Hierdoor houdt ze eeuwenoude tradities van het land in ere op een manier die een breed publiek, zowel nationaal als internationaal, weet aan te spreken. In deze paper zullen twee muzikale stijlen van de Mande, de grootste etnische groep in Mali, besproken en vergeleken worden met elkaar. Sinds de jaren zeventig vormen zowel de jeliya, een eeuwenoude muzikale traditie, als de wassouloumuziek, een veel jongere stijl die zijn ontstaan kent in de twintigste eeuw, zeer prominente stijlen binnen het Malinese populaire muzieklandschap. Rond de jaren zestig ondergingen beide stijlen een gelijkaardig proces, waarbij vrouwen steeds meer op de voorgrond kwamen te staan. Sindsdien vormen vrouwen de centrale figuren binnen deze muzikale tradities en zoeken ze vanuit hun positie naar manieren om maatschappijkritiek te uiten in hun muziek. In deze paper zal er gekeken worden naar beide muziekvormen en op welke manier ze sociale kritiek uiten aan de hand van een aantal concrete voorbeelden of casestudies.

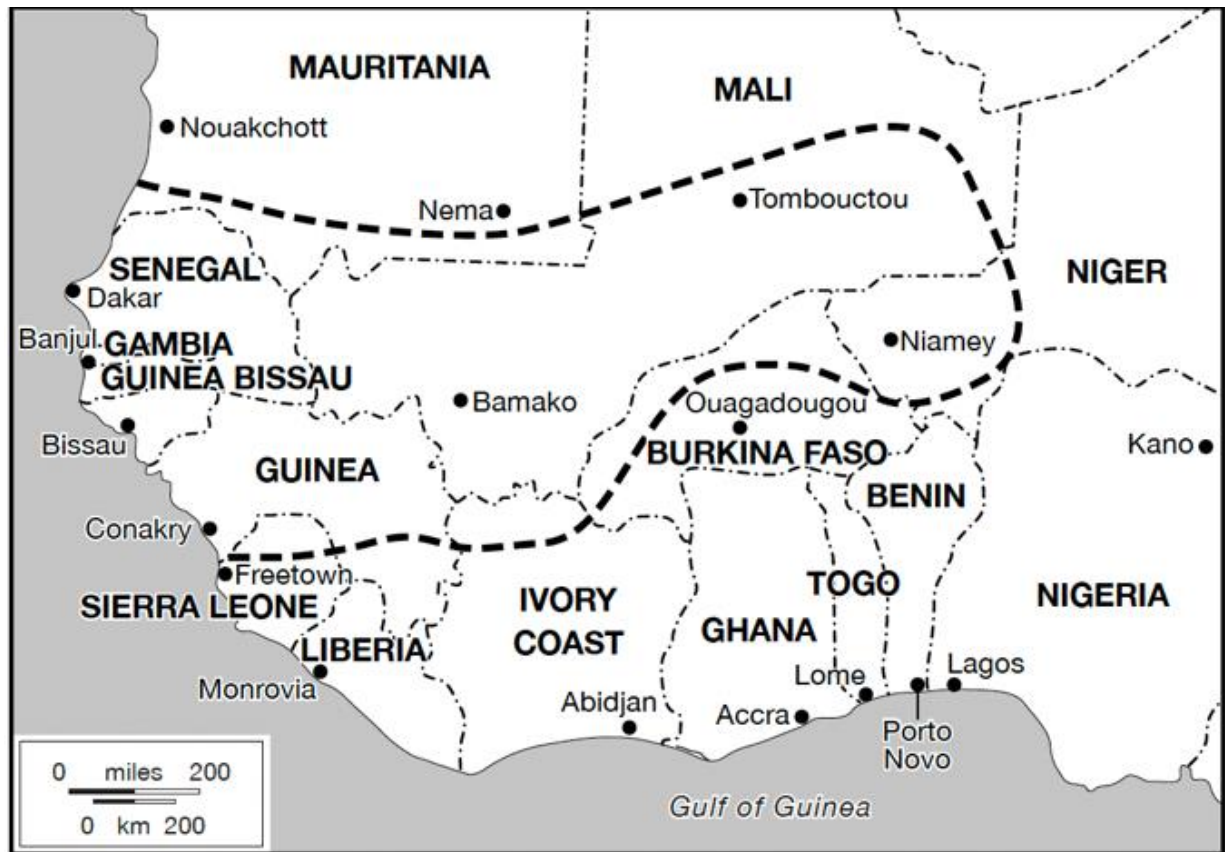
Om deze voorbeelden beter te kaderen, zal deze paper eerst een bredere context schetsen van beide stijlen. Zo zal er eerst ingegaan worden op het land Mali en de Mandevolkeren. Vervolgens zullen beide stijlen uitvoerig besproken worden en met elkaar in verband gebracht worden. De jeliya is een traditie die deel uitmaakt van het kastesysteem van *nyamakala*, terwijl wassouloumuziek losstaat van deze groep en zijn strikte regels. In deze paper zal er gekeken worden naar hoe de oorsprong van deze tradities invloed heeft op de status van vrouwen en maatschappelijke kritiek binnen deze stijlen. Zo zal de rol van gender in deze muzikale tradities uitgewerkt worden in het vierde hoofdstuk. Hierbij zal er gefocust worden op de zogenaamde ‘vervrouwelijking’ die beide tradities ondergingen. Tenslotte zullen enkele casestudies de maatschappijkritiek van deze artiesten concreter illustreren. Hierbij zal er voornamelijk gefocust worden op werken van de periode na de onafhankelijkheid van Mali (1960), met een nadruk op het werk van Siramori Diabaté en Oumou Sangaré.

1. Mali: een korte contextualisatie

Het land Mali (zie figuur 1), gelegen in West-Afrika, heeft een lange voorgeschiedenis. De naam van het land verwijst naar het Oude Koninkrijk Mali dat rond de twaalfde of dertiende eeuw gesticht werd door Sundiata Keita (Charry 2001) en bleef bestaan tot in de vijftiende eeuw (Pringle 2006, 11). De Mandevolkeren, die een groot deel uitmaken van de huidige Malinese bevolking, zijn afstammelingen van dit koninkrijk (Knight 2015, 181). De grenzen van het huidige Mandegebied zijn ambigu (Muurling 2003, 23), maar over het algemeen kan gesteld worden dat de regio zich uitstrekt over een groot gebied in West-Afrika (figuur 2), waarvan Mali het centrum vormt (Pringle 2006, 13).



Figuur 1. Kaart van Mali (Charry 2001)



Figuur 2. Kaart Manderegio in Sub-Sahara Afrika (Knight 2015, 178)

Vanaf de helft van de negentiende eeuw begon de Franse kolonisatie in Mali, waardoor het gebied deel werd van Frans West-Afrika. Vanaf 1960 werd Mali een onafhankelijke republiek, met Modiba Keita (1960-1968) als eerste president (Imperato et al. 2024). In 1968 kwam president Moussa Traoré aan de macht, na een militaire staatsgreep (ibid.). In 1992 werd Alpha Konaré (1992-2002), ten gevolge van de stijgende vraag naar meer democratisering in het land, de eerste democratisch verkozen president van Mali (ibid.).

De bevolking van het hedendaagse Mali is multi-etnisch en multilinguaal (Pringle 2006, 13-14) en negentig procent beschouwt zichzelf als moslim (Imperato et al. 2024). De Mandebevolking bevindt zich voornamelijk in het zuidwestelijke deel van het land (zie figuur 2) (Charry 2000, 1). Twee prominente Mande talen in Mali zijn het *Bambara* en het *Malinke* (Pringle 2006, 13-4). Beide talen gebruiken bepaalde achtervoegsels om een meervoudsvorm uit te drukken. Zo gebruiken de sprekers van *Bambara* het achtervoegsel ‘-w’ en sprekers van het *Malinke* voegen ‘-lu’ toe. Zo spreekt men bij het woord *jeli* van meerdere *jeliw* of *jelilu* (Muurling 2003, xi). Aangezien het *Bambara* de meest gesproken taal is in Mali, verkies ik om de eerste schrijfwijze te hanteren in deze paper. Hierbij sluit ik mij aan bij Nienke Muurling die

het *Bambara* gebruikt in haar boek *Relaties smeden, de rol van een 'jelimuso' (griotte) in Mali* (ibid., xii).

2. De jeliya

De jeliya, of de kunst van de jeli, maakt deel uit van een eeuwenoude maatschappelijke structuur die zijn oorsprong vindt in het oude koninkrijk Mali. In dit hoofdstuk zal er eerst gefocust worden op de maatschappij van de Mande en hoe de positie van de jeliw daarin vormgegeven wordt. Vervolgens zal er gekeken worden naar de invulling van deze traditie en de functies van een jeli om daarna dieper in te gaan op het muzikale aspect van de jeliya. Ten slotte zal dit gedeelte de recentere ontwikkelingen van deze traditie schetsen, vanaf de onafhankelijkheid van Mali in de tweede helft van de twintigste eeuw.

2.1 De Mandemaatschappij

De hiërarchisch ingerichte Mande maatschappij kan opgedeeld worden in twee grote categorieën. De basisonderverdeling onderscheidt enerzijds de *nyamakala* en anderzijds de *horon* of *foro*. De *nyamakala* leven als ambachtslieden die hun ambacht erven door hun geboorterecht. Elke subcategorie of kaste binnen deze groep heeft het alleenrecht om te werken met een specifiek materiaal, zoals onder meer klei en hout. Ook de muziek en het woord worden door de Mande als een materiaal beschouwd (Charry 2000, 48). De andere categorie, de *horon* of *horonnu*, zijn de ‘vrijgeborenen’ of ‘nobelen’, die buiten het kastesysteem van de *nyamakala* geboren worden en hierdoor een hogere status krijgen toegewezen. Zij zijn vaak actief in de politiek of binnen de landbouw en genieten niet het recht om met de materialen van de *nyamakala* te werken (ibid.).

De *nyamakala* kan men vervolgens verder opdelen in vier klassen: de *numu* (smeden), de *garanka* (lederwerkers), de *fune* of *fin*a (sprekers gespecialiseerd in genealogie en de Koran) en de jeli (verbale en muzikale ambachtslieden) (Charry 2000, 49). Het is enkel aan de *nyamakala* toegelaten om met de kracht (*nyama*) van hun specifieke materiaal aan de slag te gaan. Dit geboorterecht, dat de *nyamakala* onderscheidt van de *horonnu*, uit zich bij de jeliw bijvoorbeeld in het alleenrecht van deze groep om bepaalde instrumenten te bespelen (ibid.). Om de geheimen van hun kaste te bewaren, trouwen leden van de *nyamakala* vaak binnen hun ambacht (Knight 2015, 183) om op die manier hun status en de transmissie van hun tradities te verzekeren (Charry 2000, 49).

De jeliw spelen al sinds de stichting van het Mali-rijk in de dertiende eeuw een belangrijke maatschappelijke rol binnen de Mande (Charry 2000, 103). Zo wordt er verteld dat de eerste

leider en stichter van het rijk Mali, Sunjata Keita, al een jeli aan zijn zij had. De jeli van Keita, Bala Faseke Kouyaté, en diens vader, die eveneens de jeli van Sunjata's vader was, worden hierdoor beschouwd als de meest authentieke jeliw. De achternaam Kouyaté wordt bijgevolg nog steeds sterk geassocieerd met een hoge status en authenticiteit (ibid.).

2.2 Functies van de jeliw

Het takenpakket van een jeli is breed en divers (Hale 1998, 19-21). Zo zijn de jeliw verantwoordelijk voor plezier en vermaak bij de bewoners en bewaren tegelijk ook de traditie en de geschiedenis van de gemeenschap (Marchand 2015, 356). Wanneer ze dat nodig achten, kunnen ze ook sociale en maatschappelijke kritiek uiten (ibid.). De functies van een jeli zijn echter niet allemaal muzikaal gerelateerd: een groot deel ervan is gerelateerd aan het woord.

Zo treedt de jeli op als genealoog en historicus, waarbij deze zich focust op het beschrijven van stambomen en het memoriseren van lange lijnen van familiale geschiedenis. Deze kennis stelt de jeli in staat om de sociale betekenis van een persoon te communiceren door die in verband te brengen met zijn familiale context. Deze beschrijving drukt zowel respect als een vorm van verwachting uit: de persoon wordt geconfronteerd met de prestaties van zijn of haar voorouders en moet zich hier tegenover kunnen positioneren. Door deze verbinding tussen heden en verleden plaatst de jeli het individu in een grotere context en draagt er hierdoor toe bij dat het individu zijn plaats creëert en verdient binnen zijn familiale lijn (Hale 1998, 19-21). Naast de rol van genealoog en historicus, treedt de jeli ook op als adviseur, woordvoerder, bemiddelaar en vertaler. Zo kon de jeli in tijden van oorlog fungeren als een kritische stem voor diens beschermheer, maar was het in tijden van vrede echter minder gebruikelijk voor een jeli om directe kritiek te leveren (Hale 1998, 26).

Ten slotte bekleedt de jeli ook een ceremoniële functie. Enkele gelegenheden waarbij de aanwezigheid van een jeli verwacht wordt, zijn naamgevingsceremonieën, begrafenissen en huwelijken (Hale 1998, 49-56). De veelzijdigheid van de jeliw heeft ook gevolgen voor hun beeldvorming in academisch onderzoek. Volgens Gordon Innes zou de specialisatie van onderzoekers zorgen voor een eendimensionale voorstelling van de functie van de jeliw: musicologen beschrijven hen als muzikanten, historici beschouwen hen als geschiedkundigen. Dit toont duidelijk aan dat hun profiel niet in een enkele categorie te plaatsen is (Innes 1976, 4-5).

2.3 De muziek van de jeliw

2.3.1 Instrumenten

De drie belangrijkste melodie-instrumenten van de jeli zijn de *kora*, de *balafon* en de *ngoni*. De jeliw hebben traditioneel gezien het alleenrecht om deze instrumenten te bespelen en deze instrumenten worden dan ook beschouwd als onderdeel van het materiaal van hun kaste (Charry 2000, 115).

De *kora* (zie figuur 3) is een harp met een rond klanklichaam, gemaakt uit een gehalveerde kalebas met eenentwintig snaren (Charry 2000, 115). Dit klanklichaam wordt doorboord met een stevige houten stok (Knight 2001) en over de kalebas wordt koehuid gespannen (ibid., 118). De koraspeler speelt het instrument meestal zittend met de klankkast naar zich gericht (zie figuur 3). Hierbij houdt hij zijn duimen naar boven gericht en tokkelt hij aan de snaren met zijn andere acht vingers (Knight 2001).



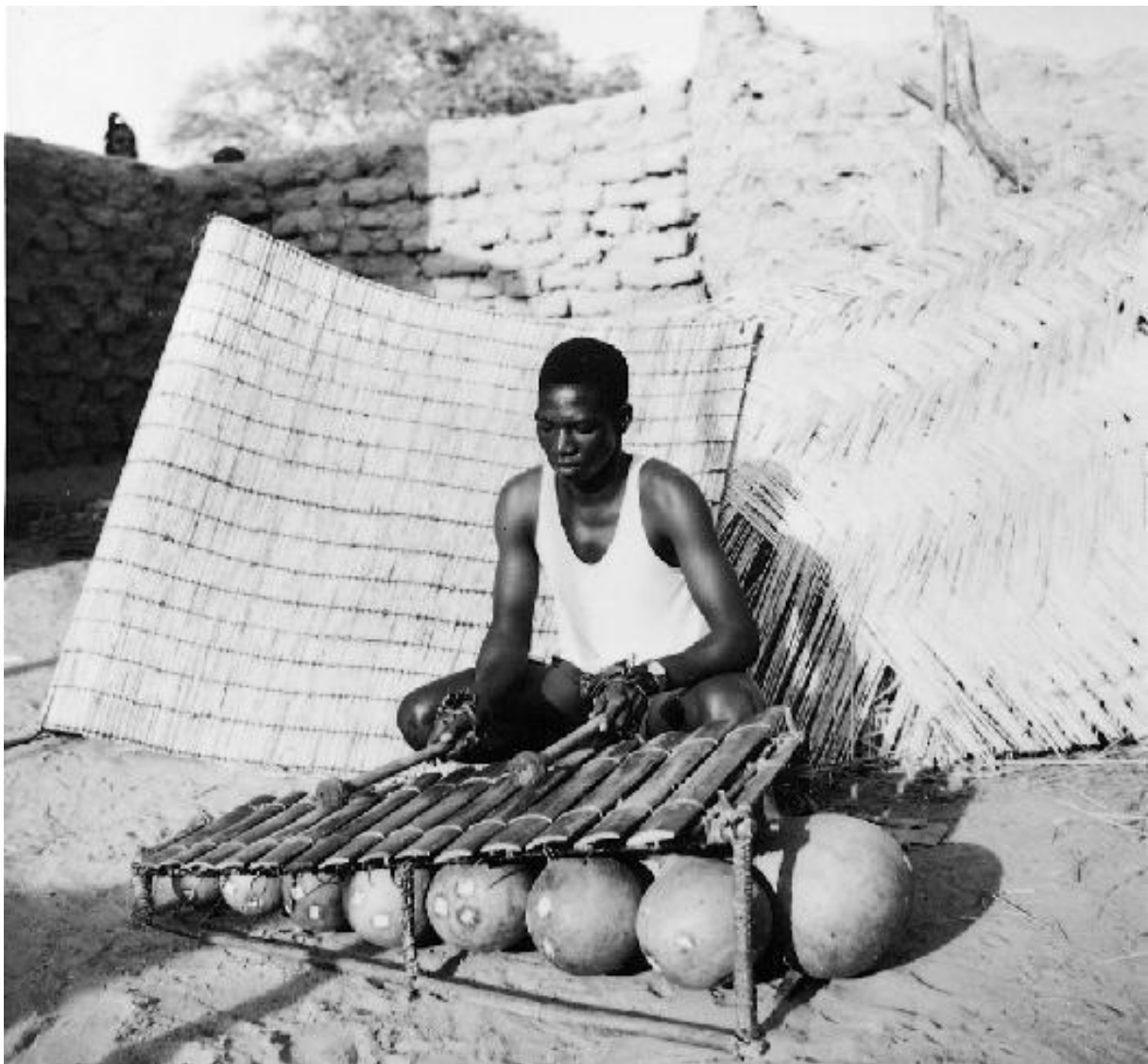
Figuur 3. Masireng Kuyateh bespeelt de kora (Knight 2001)

De *ngoni* (zie figuur 4) is een kleiner, luitachtig instrument met één tot acht snaren (Durán en Hartenberger 2015). Het instrument heeft een hals in het verlengde van het klanklichaam en zonder fretten. Over het klanklichaam, gemaakt uit hout, wordt dierenhuid gespannen. Het instrument heeft een aantal lange en korte snaren die aan de ene kant bevestigd worden bij het klankgat en aan de andere kant aan het uiteinde van de hals. De speler kan met zijn linkerhand de lange snaren tegen de hals duwen en de rechterhand kan deze snaren op verschillende manieren bespelen, bijvoorbeeld al tokkelend of door percussief te kloppen (ibid.). De korte snaren kunnen ingekort worden door de wijsvinger en duim van de rechterhand, zoals bij een vijfsnarige banjo (ibid.).



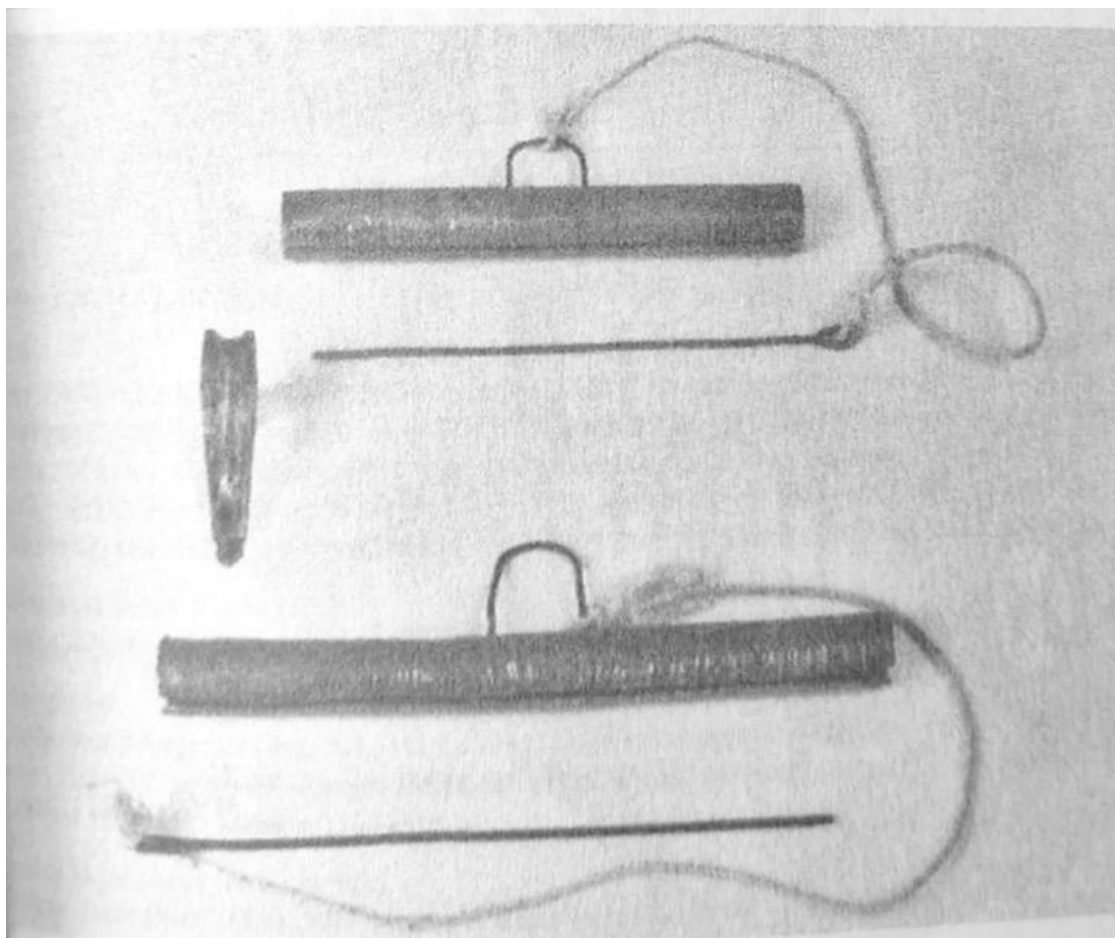
Figuur 4. Ngoni (Durán en Hartenberger 2014)

De *balafon* of *bala* (zie figuur 5) is een xylofoon, die in tegenstelling tot de voorgaande instrumenten, wel regelmatig opduikt in andere muzikale genres dan de *jeliya* (Charry 2000, 133). De *bala* bestaat uit een kader waaraan houten toetsen bevestigd zijn, die geordend worden volgens toonhoogte (Arntson 1997, 489). Aan het kader bevestigd men onder elke toets kalebassen die fungeren als resonatoren (Feder 2021, 3). Door in deze kalebassen kleine gaten te maken en daar vervolgens het omhulsel van spinneneieren of sigarettenpapier over te spannen, wordt er een extra klank gecreëerd, de zogenaamde *buzz* (Driver 2017, 104). Deze *buzz* maakt deel uit van een bredere Afrikaanse esthetiek, die de verbinding maakt tussen deze extra geluiden en de spirituele wereld (ibid., 102). De *jeli* bespeelt de *bala* met twee houten hamers met een rubberen uiteinde (Feder 2021, 3).



Figuur 5. Balafon (Gourlay en Durán 2001)

Deze drie instrumenten worden traditioneel gezien gespeeld door een mannelijke jeli of *jelike*. Het enige instrument dat traditioneel gezien door een vrouwelijke jeli of *jelimuso* bespeeld wordt, is de *nege* of *karinyan* (zie figuur 6). Dit percussie-instrument bestaat uit een stuk ijzer met gekartelde randen dat opgerold wordt (Durán 2000, 150) en fungeert als een smal tubevormig klokkenspel (Charry 2000, 93). *Jelimusow* houden het instrument in de ene hand vast aan een ringvormig aanhangsel en bewegen het instrument op en neer door hun pols heen en weer te draaien. Gelijktijdig met deze draaibeweging slaan ze met een metalen staaf in de andere hand op het instrument (Knight 2015, 188). De *karinyan* voorziet voornamelijk de ritmische begeleiding van een lied of een dans (Charry 2000, 93).



Figuur 6. Nege of karinyan (Charry 2000, 71)

Vanaf het midden van de twintigste eeuw is de gitaar ook deel gaan uitmaken van de jeli-instrumenten. De gitaar werd waarschijnlijk onder Europese invloed rond de jaren 1910 en 1920 naar Mali gebracht (Charry 2000, 243), maar werd vermoedelijk pas echt geïntegreerd in de jeliya vanaf de jaren 1940 (ibid., 249). De jeliw hanteren een heel eigen speeltechniek op de gitaar (Feder 2021, 2), die doet denken aan de klank van de *ngoni* (Charry 2000, 297).

2.3.2 Stijlkenmerken en repertoire

De jeliya-muziek is opgebouwd uit twee belangrijke elementen: het vocale en het instrumentale. Een werk bevat doorgaans twee vocale stijlen: de *donkilo* en de *sataro*. De *donkilo*, een melodische passage die op voorhand vastgelegd wordt, dient vaak als opener en afsluiter van het werk. Tussen deze twee *donkilo*-passages bestaat het werk vaak uit een afwisseling van *sataro*, een gedeclameerd en vaak geïmproviseerd gedeelte, en *donkilo*. Hoewel deze opbouw vaak terugkeert, is de structuur echter niet vooraf bepaald. De lengte en vorm van een lofzang kan bijvoorbeeld variëren doordat de jeli zal doorspelen totdat hij of zij het gevoel heeft dat het individu dat geprezen wordt genoeg gegeven heeft in ruil voor de lofzang (Arntson 1997, 503). Het melodie-instrument kan de zanglijn verdubbelen, een eigen patroon spelen, of improviseren (ibid., 495). Een muzikale uitvoering van een jeli bestaat dus doorgaans uit een solostem, vaak tenor of alt, en een combinatie van geplukte snaren, van een *kora* of *ngoni*, en een *bala*, die een ritmisch patroon speelt (Knight 2015, 188).

Het belangrijkste onderdeel van de muzikale aspecten van de jeliya is misschien wel de lofzang of *fasa*. Tijdens een lofzang prijst een jeli een individu en ontvangt de muzikant hiervoor geld of een andere vergoeding, waardoor jeliw binnen de maatschappij soms beschreven worden als bedelaars (Hale 1998, 47-8). Het prijzen van de familiale lijn heeft op het eerste gezicht als doel het gevoel van kracht en trots bij het individu te verhogen (Charry 2000, 146), maar heeft volgens Hale, net zoals de genealogische beschrijvingen van de jeliw, vaak nog een onderliggende betekenis (Hale 1998, 47-8). De jeli zorgt hier ook voor een vorm van sociale controle: de lof die geuit wordt, functioneert als een expressie van maatschappelijke verantwoordelijkheden en plichten (ibid.).

Ook van belang zijn de liederen die op huwelijksfeesten gezongen worden, de zogenaamde ‘trouweestliederen’. Zo schrijft Lucy Durán dat geen enkel trouweest compleet is zonder de aanwezigheid van een vrouwelijke jeli of *jelimuso* (Durán 1995b, 198). De liederen die een *jelimuso* op een huwelijksfeest zingt, hebben vaak als doel de bruid te adviseren over hoe ze zich moet gedragen als echtgenote en over wat ze kan verwachten van een huwelijk (Durán 2017, 177). Naast het bestaande basisrepertoire, bestaan er ook twee veelgebruikte technieken om nieuw repertoire te creëren. De eerste techniek bestaat eruit om een nieuwe tekst op een bestaande instrumentale begeleiding te schrijven. Bij de tweede optie wordt de tekst behouden en verandert de jeli een oude instrumentale begeleiding (Charry 2000, 150).

2.4 Ontwikkelingen sinds 1960

De *nyamakala* werden traditioneel gezien vergoed en ondersteund door hun beschermheren, die deel uitmaakten van de aristocratie (Knight 2015, 183). Tijdens de Franse kolonisatie (1893-1960) verminderde de macht van deze aristocratische families echter en moesten de jeliw op zoek gaan naar andere beschermheren in de opkomende commerciële en administratieve centra. Sommige leden van de regerende klasse uit de prekoloniale periode kregen een aanstelling als kantonleiders en konden zich daardoor nog steeds een jeli veroorloven (Zobel 2002, 48).

Door de afzetting van deze kantonhoofden in 1958 (Zobel 2002, 48), werd het in de jaren zestig echter minder gebruikelijk voor een jeli om in dienst te staan van een beschermheer, met als gevolg dat de meeste jeliw onafhankelijk gingen werken (Knight 2015, 183-4). Hiernaast zorgde de opkomst van radio-uitzendingen, voor een sterkere focus op de muzikale aspecten van de jeliya en dus ook voor een afname van het belang van de jeli als historicus en genealoog. De jeli werd voortaan eerder gezien als een artiest, die bijgevolg ook blootgesteld werd aan een breder publiek (Zobel 2002, 48). Door deze ontwikkelingen konden ook grote ondernemers en nationale politieke figuren een jeli inhuren om hen van een lofzang te voorzien (Marchand 2015, 356).

Tijdens zijn regeerperiode zette president Moussa Traoré (1968-1991) in op een nieuwe ideologie, ‘authenticité culturelle’ genaamd, die staatsgesubsidieerde ensembles aanmoedigde om zich te richten op het integreren van traditionele liederen, voornamelijk die van de jeliw, in de moderne muziek (Camara en Jansen 2018, 59). Met deze ingesteldheid wilde men buitenlandse invloeden elimineren en muziek van prekoloniaal Mali, waaronder die van de jeli, op de voorgrond zetten (Counsel 2008, 1). Deze centrale plaats van de jeliw in het Malinese muzieklandschap werd vanaf de jaren tachtig echter uitgedaagd door een aantal andere genres, waaronder wassoulomuziek (ibid., 5). Vanaf de eenentwintigste eeuw ontstond er binnen de jeliya een trend om met andere muzikanten samen te werken uit verschillende culturen en zo een nieuw geluid te creëren (Knight 2015, 195).

2.5 Besluit

De jeliw nemen sinds het ontstaan van het oude koninkrijk Mali een belangrijke positie in binnen de Mande. Hun taken zijn niet enkel muzikaal, maar zijn ingebed in een bredere sociale structuur. De jeliw fungeren als een essentieel deel van de Mandemaatschappij en zijn aanwezig

op belangrijke persoonlijke gelegenheden zoals huwelijken, maar ook staatsaangelegenheden, waardoor ze een bijdrage leveren aan de verhoging van sociale cohesie (Hale 1998, 57). Hoewel de verbintenis aan hun kaste ervoor zorgt dat ze een aantal privileges ontvangen, creëert het kastensysteem ook beperkingen voor de jeliw. In het volgende hoofdstuk zal duidelijk worden dat de wassoulou-artiesten een heel andere maatschappelijke positie innemen binnen de Mande.

3. Wassouloumuziek

Tussen de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw vond in Mali de opkomst van wassouloumuziek, een nieuw muzikaal genre plaats. De bekendheid van deze muziek, die voornamelijk een popularisering is van de volksmuziek van de Wasuluregio¹ (zie figuur 1) (Durán 1995a, 101), nam vanaf de jaren tachtig enorm toe, voornamelijk onder invloed van wassoulouzangeres Oumou Sangaré (Charry 2000, 79). Wassouloumuziek symboliseert volgens Heather Maxwell drie belangrijke elementen: jeugdigheid door het gebruik van de *kamalengoni* of jeugdharp, vrouwelijkheid door de dominantie van de vrouwelijke zangers binnen de stijl en vrijheid door de vrije status van muzikanten, in directe tegenstelling met de jeliw (Maxwell 2008, 27). Twee van deze elementen zullen uitgewerkt worden in dit inleidende hoofdstuk, de dominantie van vrouwelijke zangers zal in het volgende hoofdstuk uitvoerig aan bod komen.

In dit gedeelte zal er eerst gekeken worden naar de oorsprong van het genre en zal er dieper ingegaan worden op de jagersgemeenschap en hun invloed op wassouloumuziek. Dit gedeelte zal ook de muzikale kenmerken van wassouloumuziek uitwerken om daarna de verdere ontwikkelingen te schetsen die dit genre onderging. Ten slotte zal er gekeken worden naar de relatie tussen wassouloumuziek en de jeliya.

3.1 Oorsprong: de Wasuluregio

Wassouloumuziek heeft haar naam te danken aan de regio waar ze ontstaan is (Durán, 1995a, 101); de Wasuluregio (zie figuur 1) strekt zich uit over het zuidwesten van Mali, het oosten van Guinea en het noorden van de Ivoorkust. Dit gebied staat bekend om zijn grote vruchtbaarheid en wordt bijgevolg sterk geassocieerd met overvloed (Maxwell 2008, 29). Deze associatie heeft tot gevolg dat de regio vaak omschreven wordt als een afgelegen plek waar er tijd en ruimte is voor muziek en ontspanning (Durán 1995a, 104). De bevolking van deze regio, de *Wasulunke*, behoren tot de Mande (Durán 2000, 139) en hebben een sterke neiging om hun identiteit en etniciteit op een bewuste manier aan de wereld te tonen (Durán 1995a, 107). Zo keren thema's

¹ Ik zal, naar het voorbeeld van Lucy Durán, bewust twee verschillende spellingswijzen van het woord wassoulou gebruiken om het onderscheid duidelijk te maken tussen de regio (*Wasulu*) en de muzikale traditie (*wassoulou*) (Durán 1995a, 101).

van de jacht en de landbouw, die essentiële bouwstenen vormen van de Wasulugemeenschap, regelmatig terug in hun muziek (ibid., 104).

Wassouloumuzikanten verwijzen naar zichzelf met het woord *kono*, dat letterlijk ‘vogel’ betekent en zetten zich hiermee expliciet af tegen de jeliw (Durán 2000, 144). Aangezien wassoulou vrijgeborenen of *horonnu* zijn en dus geen deel uitmaken van de *nyamakala*, worden ze niet geboren binnen een ambachtsklasse zoals de jeliw (Durán 1995a, 102). Strikt genomen refereert de benaming enkel naar wassouloumuzikanten, maar de term *kono* kan echter ook een bredere betekenis hebben en verwijzen naar muzikanten die zelf de keuze hebben gemaakt om muziek te maken: jeliw zijn bijgevolg geen *konow* (Kouyaté 2022, 73).

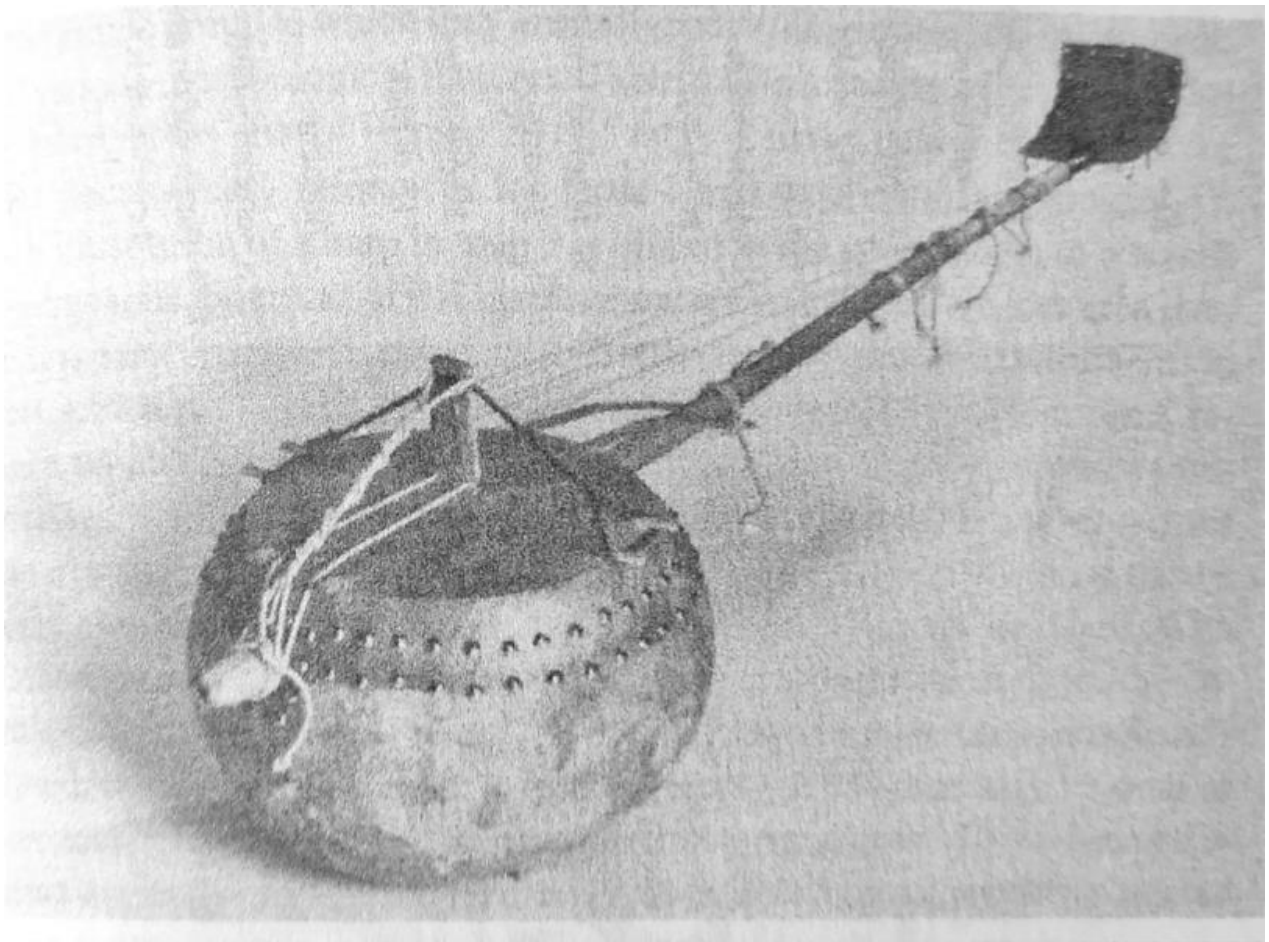
3.2 Invloed van jagersmuziek

Wassouloumuziek baseert zich sterk op de muziek van de jagersgemeenschap in de Wasuluregio. Hoewel wassouloumuzikanten geen deel uitmaken van deze zeer gerespecteerde gemeenschap, gebruiken ze wel muzikale kenmerken en morele waarden ervan in hun repertoire (Durán 2000, 138). Jagers bekleeden sinds het ontstaan van het oude koninkrijk Mali een belangrijke positie binnen de Mandemaatschappij. Hun taak bestaat eruit dieren te doden en vervolgens de hogere, spirituele krachten (*nyama*) die eventueel vrijkomen bij deze daad, te neutraliseren (Charry 2000, 63-4). In principe kunnen alle mannelijke leden van de bevolking toetreden tot de jagersgemeenschap, indien ze een initiatie doorstaan waarbij hun vaardigheden en morele waarden getest worden (Durán 2000, 145).

Jagers hebben ook eigen muzikanten, *donson jeliw* genaamd, die hen bescherming bieden, hen moed inspreken voor de jacht (Charry 2000, 64), maar ook zelf jagen (Durán 2000, 143). Deze *donson jeliw* behoren tot de jagersgemeenschap en dus niet tot de *nyamakala* van de jeliw. Ze zijn vrijgeborenen en hun aanstelling als *donson jeli* wordt bijgevolg ook niet erfelijk bepaald, zoals dat binnen de jeliya wel het geval is (Charry 2000, 64). De jagersmuziek heeft een sterk narratief karakter (Maxwell 2008, 41) en is zeer invloedrijk geweest binnen de ontwikkeling van wassouloumuziek. Zo ontstond de *kamalengoni* of jeugdharp, die verantwoordelijk is voor de typerende klank van wassouloumuziek, als een alternatief voor de *donsongoni* of jagersharp die alleen bespeeld mocht worden door leden van de jagersgemeenschap. Ook zijn vele ritmes van wassouloumuziek sterk verwant aan die van de *donson jeliw* (ibid., 34).

3.2.1 Van *donsongoni* naar *kamalengoni*

De bezetting van wassouloumuziek bestaat doorgaans uit een combinatie van zang, een *djembe*, moderne keyboards, een contrabas en de *kamalengoni*, (Impey 1997, 420). De *kamalengoni*, ook wel jeugdharp genoemd, is een zessnarige kalebasharp waarvan de bouw sterke verwantschappen vertoont met die van de jagersharp of *donsongoni* (zie figuur 7) (Durán 2000, 140). Deze jagersharp, gemaakt uit een kalebas, heeft zes snaren die pentatonisch gestemd worden en heeft een speelwijze gelijkaardig aan die van de *kora* in de jeliya (Charry 2000, 79). Deze jagersharp mag enkel bespeeld worden door leden van de jagersgemeenschap omdat deze geacht wordt spirituele krachten of *nyama* te bevatten (Kouyaté 2022, 16). De *donsongoni* heeft een zeer uniek timbre en evoceert de mystiek van de jacht en de waarden ervan (Durán 1995a, 115). Het repertoire van de jagersharp of *donsongoni* mag ook enkel uitgevoerd worden door jagers. Het is dan ook verboden voor anderen om de typische ritmes van deze muziek te gebruiken en bovendien mogen enkel jagers op deze muziek dansen (Maxwell 2008, 34).



Figuur 7. *Donsongoni* (Charry 2000, 71)

De recenter ontwikkelde jeugdharp of *kamelengoni* (zie figuur 8) produceert een gelijkaardig geluid, dat verantwoordelijk is voor de herkenbare klank van wassouloumuziek (Durán 1995a, 115). De *kamalengoni* werd gepopulariseerd door muzikant Alata Bruyale Sidibé in de jaren 1950 (Kouyaté 2022, 154). Hoewel de bouw van de *kamalengoni* gebaseerd is op die van de *donsongoni*, zijn er echter wel een aantal verschillen tussen beide harpen. Zo is de *kamalengoni* kleiner en hoger gestemd dan de *donsongoni* (Charry 2000, 79) en heeft het instrument dunnere snaren en klinkt daardoor in een hoger register (Maxwell 2008, 35). De speelwijze is ook karakteristiek: het kenmerkende, nerveuze geluid van de wassouloustijl ontstaat door het afwisselend spelen van snaren met de rechter- en linkerhand waarbij de snaren geplukt en vervolgens zeer snel weer gedempt worden (Durán 1995a, 120).

De *kamalengoni* is binnen wassouloumuziek verantwoordelijk voor de belangrijkste connectie met de jagersmuziek en -gemeenschap (Driver 2017, 105). Waar de *dosongoni* enkel bespeeld mag worden door leden van de jagersgemeenschap, staat het iedereen vrij om de *kamalengoni* te bespelen. Eric Charry schrijft dat de *kalamengoni* de klanken van de *donsongoni* overbracht, maar zonder de afschrikwekkende heilige kracht ervan (Charry 2000, 80). Durán beschrijft de ontwikkeling van de *kamalengoni* als de ‘secularisatie van de jagersharp’ (Durán 1995a, 120). Omdat het repertoire zich ontwikkelde los van de beperkingen van de *donsongoni*, is iedereen vrij om deel te nemen en te dansen (Maxwell 2008, 34).



Figuur 8. Kamalengoni (Durán 1995a, 119)

3.3 Muzikale kenmerken

3.3.1 Genres

Hoewel er geen eenduidig beginpunt van wassouloumuziek beschreven wordt, beschouwen velen de toevoeging van de jeugdharp of *kamalengoni* aan traditionele muzikale genres als de echte oorsprong van de wassoulou-stijl. Na de onafhankelijkheid begon men de *kamalengoni*

in traditionele repertoires zoals de *sogoninkun* en de *sumi* te gebruiken. Hierdoor ontstond er een zeer vernieuwende klank die vanaf toen geassocieerd werd met wassouloumuziek (Kouyaté 2022, 79). Lucy Durán schrijft dat de traditionele wortels van wassouloumuziek waarschijnlijk verantwoordelijk zijn voor haar enorme succes (Durán 1995a, 113).

Het moderne repertoire van de *sogoninkun* is rechtstreeks gebaseerd op een oudere, gelijknamige verzameling van gemaskerde dansen (Maxwell 2008, 32). Het lied helpt het masker te contextualiseren en de boodschap van de dans, die vaak gerelateerd is aan helden uit het verleden, tot uiting te brengen (Durán 1995a, 114). In deze liederen worden strofes afgewisseld met instrumentale stukken om het ritmische karakter van de muziek te benadrukken. De zangpartij bestaat uit korte strofes die afgewisseld worden met repetitieve koorgedeeltes die de melodie verdubbelen in octaven (Maxwell 2008, 40). Het *sogoninkun*-repertoire begeleidt regelmatig overgangsrituelen zoals besnijdenissen en huwelijken (ibid.).

Het tweede belangrijke repertoire is dat van de *sumi* of trouwfeestliederen. Deze liederen worden traditioneel enkel gespeeld voor en tijdens huwelijksfeesten, maar hebben hun weg gevonden naar de populaire muziek (Durán 2017, 171). De *sumi* worden gebruikt om de bruid te feliciteren en te adviseren over hoe ze een goede echtgenote moet zijn, net zoals de vrouwelijke *jeliw* dat doen in hun uitvoeringen van trouwfeestliederen (Maxwell 2008, 41). Muzikaal gezien begeeft dit genre zich tussen het jagersrepertoire en de *sogoninkun* in. Het genre vermengt het narratieve karakter van de *donson jeliw* en de afwisseling tussen solozanger en koor van de *sogoninkun* (ibid., 42). Hoewel deze liederen een zeer moraliserend karakter hebben, kunnen ze de luisteraars ook van vermaak voorzien (ibid., 42). Het *sumi*-genre is een grote inspiratie geweest voor huidige wassoulouzangers die regelmatig eigen versies van bestaande *sumi* uitbrengen (Durán 2017, 171), zoals Oumou Sangaré deed met het lied “Sigi Kuruni”, dat later in deze paper geanalyseerd zal worden (Maxwell 2003, 53).

3.3.2 Melodie en ritme

Naast de typerende klank van de *kamalengoni*, zijn er nog een aantal aspecten die bijdragen aan de kenmerkende klank van wassouloumuziek. Een wassouloulid bestaat vaak uit een eerder simpele melodische contour die aangevuld wordt met melismatische ornamentaties (Maxwell 2008, 44). Ritmisch bestaat een lied vaak uit korte, repetitieve patronen, die het hart van de muziek vormen (ibid., 46). Vrouwelijke zangers gebruiken hiernaast ook *tègèrèfò*, een bijkomend ritmisch patroon dat ze vormgeven door te klappen of te slaan op kalebassen. Het patroon is gebaseerd op een 4/4 puls, maar voelt meer aan als een 6/8 (zie figuur 9) (ibid., 49).



Figuur 9. Voorbeeld van een tégèrèfò-ritme (Maxwell 2008, 49)

3.4 Vergelijking wassoulou en jeliw

Hoewel de jeliya en de wassouloumuziek allebei muzikale tradities zijn van de Mande² en ze daardoor ook soms repertoire delen, vervullen ze maatschappelijk gezien een heel andere functie. Zo schrijft Lucy Durán dat de functie van een wassoulouzanger voornamelijk puur muzikaal is: de *kono* zorgt voor vermaak en dansgelegenheden. Die van de jeli is meer gevarieerd en ingebed in een grotere maatschappelijke structuur. De *kono* bevinden zich als vrijgeborenen buiten de kastenstructuur van de *nyamakala* en halen hier volgens Durán ook een bepaald gevoel van eigenwaarde uit. Ze zijn vrijgeboren en kiezen er dus bewust voor om als muzikant door het leven te gaan (Durán 1995a, 111).

Omdat de *konow* niet gebonden zijn aan een kastensysteem, leven ze een vrijer bestaan als muzikant waarbij ze minder gebonden zijn aan conventies dan de jeliw (Durán 1995a, 103). Deze vrijheid komt bovendien ook door de prominente plaats die de *nyama*, of spirituele kracht, inneemt binnen het kastensysteem en bijgevolg dus ook binnen de *jeliya*. Net als bij de jagersgemeenschap, beheerst deze *nyama* de muzikale traditie van de jeliw. Bij de *konow* is dit veel minder het geval, waardoor ze minder beperkingen ervaren bij hun muzikale praktijken (Kouyaté, 2022, 71). Lucy Durán schrijft dat wassouloumuziek en de jeliya zich op een andere culturele axis bevinden (Durán 1995a, 103). Wassoulou beschouwen zichzelf als de stem van het volk: niet gebonden aan gender, kaste of leeftijd (ibid., 111). De onderwerpen van de wassoulou kunnen bijgevolg ook veel breder zijn dan bij de jeliw (Zobel 2002, 60).

3.4.1 Reacties

Rond de jaren zeventig van de twintigste eeuw zorgde de opkomst van wassouloumuziek voor een sterke rivaliteit met de jeliya. De jeliw, die voordien een soort alleenrecht hadden genoten op publieke uitvoeringen (Durán 1995a, 103), vonden dat de *konow* het recht niet hadden om

² De jeliya is een stijl die zijn oorsprong heeft in het hele Mande gebied, wassouloumuziek beperkt zich tot zuidelijk Mali.

te spelen voor een publiek (ibid., 126). Niet alleen de jeliw, maar ook de jagersgemeenschap beschouwden wassouloumuziek als een bedreiging voor hun geprivilegieerde maatschappelijke positie (Kouyaté 2022, 70). Ook de oudere bevolking keurde het gebruik van de *kamalengoni* af, aangezien die vooral voor een jeugdig publiek en buiten de rituele sfeer bespeeld werd (Durán 1995a, 120-121). De opkomst van wassouloumuziek werd weliswaar ook positief onthaald. Zo werd het gebruik van de *kamalengoni* als een verademing ervaren door velen, omdat bepaalde ritmes, die hiervoor enkel voor jagers voorzien waren, nu toegankelijk gemaakt werden voor het bredere publiek (ibid., 121).

3.5 Ontwikkeling

Tijdens het regime van Modibo Keita (1960-68), de eerste president van Mali, was er weinig aandacht voor de opkomende wassouloumuziek. Gedurende deze periode werden de jeliw sterk ingezet om de constructie van een nationale identiteit te bevorderen: zo deden ze aan propaganda en vertelden ze over de doelen van de partij aan het volk. De boodschap van wassouloumuziek, die vaak als subversief gepercipieerd werd, was in deze tijd minder gewenst (Durán 1995a, 122). Tijdens de regeerperiode van de tweede president, Moussa Traore (1968-91), won wassouloumuziek aan bekendheid. Dit gebeurde via de radio, maar ook door de integratie van de muziekstijl in staatsgesubsidieerde ensembles zoals het *Ensemble Instrumental National* (EIN). Daarnaast begonnen sommige dansorkesten in Bamako, de hoofdstad van Mali, naast de muziek van de jeliw ook wassouloumuziek te gebruiken in hun optredens (ibid., 123).

Vanaf de jaren 1980 begon wassouloumuziek zich verder te verspreiden (Maxwell 2003, 48) en begon de muzikale diversiteit binnen het repertoire toe te nemen. Ondanks die grotere variatie, bleef de connectie met de jagerswereld zeer prominent. Dit verband bleef steeds aanwezig door het gebruik van de jagerssharp, maar werd vaak ook explicieter gemaakt in videoclippen (Durán 1995a, 121). Sinds het begin van de jaren negentig vormt wassoulou het centrale genre van populaire muziek in Mali en wordt het verspreid via radio, televisie en de commerciële muziekindustrie (Maxwell 2008, 26). De privatisering van de media, ten gevolge van het decentraliseringsbeleid van president Konaré (1992-2002), vormde het perfecte klimaat voor regionale genres om aan populariteit te winnen (Potter 2020, 56). Vanaf de jaren 2000 bleef de bekendheid van wassouloumuziek groeien door de toename van het aantal radiostations, televisieprogramma's en concertlocaties (Maxwell 2003, 44).

3.6 Besluit

De opkomst van wassouloumuziek creëerde een plaats voor een nieuw soort muzikant (Kouyaté 2022, 16), de *kono*, die niet gebonden was aan het kastesysteem van de *nyamakala* of de rituele associatie van de jagersmuzikanten. De ‘secularisering’ van de jagersharp zorgde ervoor dat de stijl toegankelijk werd voor alle lagen van de bevolking. Hoewel de populariteit van deze muzikanten niet altijd in goede aarde viel bij de *jeliw*, neemt wassouloumuziek door haar moderne interpretatie van traditionele elementen van de muziek van Wasuluregio en de jagersgemeenschap, sinds het einde van de twintigste eeuw een zeer prominente plaats in binnen het Malinese muzieklandschap.

4. Vrouwelijke artiesten: de *jelimusow* en wassoulouzangers

Om een duidelijk beeld te krijgen van de manier waarop de *jelimusow*, de vrouwelijke jeliw, en de vrouwelijke wassoulouzangers maatschappijkritiek leveren, is het belangrijk om eerst de positie van deze artiesten binnen de Mandemaatschappij te schetsen. Zowel binnen de jeliya als in de jagersmuziek, van waaruit die van de wassoulou is ontstaan, bestaan er duidelijke genderconventies die de perceptie van vrouwen en mannen beïnvloeden. In dit hoofdstuk zal er eerst gekeken worden naar een aantal aspecten van de vrouwelijke positie binnen de Mandemaatschappij in het algemeen en hoe die artiesten kunnen beïnvloeden. Er zal ook gefocust worden op beide muzikale tradities en hoe bepaalde genderpercepties de muziek van vrouwelijke artiesten beïnvloeden. Er zal hierbij aandacht uitgaan naar de traditionele genderrollen en naar de recente ‘vervrouwelijking’ binnen beide muziekstijlen.

Bij de jeliya zal er ook gefocust worden op het begrip *ngara* dat ons een duidelijker beeld kan geven over het verwachtingspatroon waar de *jelimusow* aan worden blootgesteld. Binnen de context van wassouloumuziek zal er dan weer dieper ingegaan worden op de positie van deze muzikale stijl tegenover de jagerstraditie, voornamelijk over hoe men de relatie tussen deze twee zou kunnen interpreteren. Hierbij is Lucy Durán's interpretatie van dit fenomeen van grote waarde (Durán 2000). Tot slot zullen beide tradities kort vergeleken worden. Hierbij zullen naast een aantal duidelijke gelijkenissen, ook de verschillen aangestipt worden die ervoor zorgen dat deze muzikale tradities een verschillend pad bewandelen.

4.1 Gender in de Mandemaatschappij

Binnen de Mande beïnvloeden bepaalde ideeën rond maatschappelijke genderrollen de perceptie van de Mandevrouw. Zo is het uitermate belangrijk voor een vrouw om getrouwd te zijn, aangezien ze dan pas de status van volwassenheid toegewezen krijgt binnen haar gemeenschap. Een man is hiervoor echter niet afhankelijk van een huwelijk. (Muurling 2003, 102). Vrouwen worden ook aanzienlijk positiever gepercipieerd wanneer ze getrouwd zijn (Hoffman 2002, 11).

Ook kinderloosheid kan een negatief beeld creëren over een Mandevrouw, door de sterke waarde die men hecht aan het moederschap. Lofliederen op naamgevingsceremonieën bevatten dan ook vaak passages over het belang van de moeder en haar rol binnen het gezin (Muurling 2003, 100). Nienke Muurling geeft aan dat er binnen de Mande het idee bestaat dat een man

een hoger ontwikkeld besef van schaamte zou hebben dat bijdraagt aan zijn superioriteit over de vrouw. Dit zou dan ook de reden zijn dat een man sterk verantwoordelijk gesteld wordt voor het gedrag van zijn echtgenote (Muurling 2003, 104).

Naast gender spelen er nog een aantal andere factoren, zoals leeftijd en sociale status, mee bij het bepalen van de status van een lid van de Mande, die vervolgens ook invloed hebben op de positie van artiesten (Muurling 2003, 104). Zo kan een jonge, ongetrouwde *jelimuso* geaccepteerd worden binnen de gemeenschap, maar van zodra ze een bepaalde leeftijd bereikt heeft, zal haar ongetrouwde status niet langer aanvaard worden (ibid., 102).

Barbara Hoffman schetst een interessant perspectief over de maatschappelijke positie van de vrouw binnen de Mande, waarbij ze de ambiguïteit ervan onderstreept. Zo merkt ze op dat de Mandevrouw enerzijds gebonden is aan strikte regels indien ze gerespecteerd wil worden, maar anderzijds veel flexibiliteit en aanzien ontvangt van zodra ze getrouwd is en kinderen heeft (Hoffman 2002, 13). De ambiguïteit van deze positie wordt bovendien versterkt door de frequent gemaakte connectie tussen vrouwelijkheid en tovenarij, die ervoor zorgt dat vrouwen ook vaak gevreesd worden (Durán 2007, 585). Door deze ambiguïteit schetst Hoffman de gelijkenis met de positie van de jeli. Door middel van de acceptatie van een ideologie waarin ze een ondergeschikte rol toegeschreven krijgen, worden zowel de Mandevrouwen als de jeliw een specifieke culturele plaats toegewezen waardoor ze toch op een bepaalde manier een aanzienlijke hoeveelheid macht en autoriteit kunnen uitoefenen. Zoals de jeliw, die net door hun speciale sociale positie een prominent figuur kunnen bekritisieren, gaat de lagere maatschappelijke status van de Mandevrouw ook gepaard met een zekere machtspositie (Hoffman 2002, 16).

4.2 Gender en de *jelimusow*

4.2.1 Traditionele verschillen

Traditioneel gezien zijn er een aantal duidelijke verschillen tussen de *jelimuso* en de *jelike*, de mannelijke jeli. Ze krijgen bijvoorbeeld niet dezelfde toelating om instrumenten te bespelen (Jansen 1996, 184) en vrouwelijke jeliw richten zich vooral op zang. Indien ze een instrument bespelen zijn dat vaak idiofonen, zoals de *karinyan* (Hale 1998, 240). Het is echter niet zo dat vrouwen geen andere instrumenten kunnen spelen, schrijft Jan Jansen. Om dit te illustreren beschrijft hij een voorval waarbij een *jelimuso* een gitaar kon bespelen, maar dit niet deed in de publieke sfeer (Jansen 1996, 184).

Lofliederen worden traditioneel gezien vooral door vrouwen gezongen (Janson 2013, 90). Dit is onder meer een gevolg van de financiële situatie van Mandevrouwen, waarbij het hen niet is toegestaan om in loondienst te werken. *Jelimusow* hebben hierdoor een sterkere nood om een inkomen te verzekeren door het zingen van lofliederen (ibid., 90). Deze actieve zoektocht naar geld zorgt ervoor dat vrouwelijke *jelimusow* vaak meer geassocieerd worden met ‘bedelen’ (ibid.).

Hoewel de perceptie bestaat dat vrouwen zich niet bezighouden met de historische en genealogische aspecten van de jeliya, is dit zeker niet altijd het geval. Vrouwen gaan vaak in de leer bij mannelijke jeliw waar ze de historische kennis van de epische traditie aangeleerd krijgen (Durán 2007, 579). Het wordt hen echter vaak niet toegestaan om deze historische vertellingen uit te voeren (Durán 1995b, 201). Traditioneel gezien worden deze uitgevoerd door een *jelike*, terwijl de *jelimuso* het programma aanvult met liederen. Een voordeel hiervan is dat de *jelimusow* meer vrijheid krijgen om lichtere genres en thema’s te verwerken in hun uitvoering dan hun mannelijke tegenhangers, die trouw moeten blijven aan de epische traditie (ibid., 204).

4.2.2 *Ngara*

Een belangrijk concept, dat meer inzicht kan geven in het verschil in de perceptie van mannen en vrouwen binnen de jeliya, is dat van *ngara*. Deze term kan vertaald worden als “meester jeli” en dient niet als titel of classificering, maar als een adjectief dat vrij gebruikt kan worden om een jeli te omschrijven. De fluiditeit van het gebruik van deze term zorgt ervoor dat er veel discussie bestaat rond wie nu *ngara* is en wie niet. Lucy Durán definieert *ngaraya*, de kunst van de *ngara*, als een combinatie van muzikale en niet-muzikale kwaliteiten. Hieronder worden een aantal aspecten gerekend die steeds de *nyama* of de spirituele kracht, die aan de basis ligt van de *nyamakala*, als grondslag hebben. Die kwaliteiten zijn onder meer historische en genealogische kennis, zelfvertrouwen, de kracht om ‘dingen te laten gebeuren’, moreel gedrag en een balans tussen onbevreesd en bescheiden zijn (Durán 2007, 570-2). Naast deze kwaliteiten is leeftijd een van de meest bepalende kenmerken voor het toekennen van *ngara*: zelden wordt deze term gebruikt voor iemand die onder de veertig jaar oud is. Zeker bij vrouwelijke jeliw is dit een bijna bindende voorwaarde (ibid., 572).

Hoewel de term niet exclusief gebruikt wordt voor mannelijke jeliw, zijn er maar weinig vrouwen die in het algemene discours met deze term beschreven worden. Een van de redenen hiervoor is dat er een grote nadruk ligt op de verbale aspecten van de jeliya. Aangezien deze

vooral als deel van het mannelijk domein gezien worden, menen sommigen dat het niet mogelijk is voor een vrouw om *ngara* te bereiken (Durán 2007, 574).

Ngara wordt ook verbonden aan een ideaal klankbeeld. Zo worden vrouwen met een krachtig en lager register met een goede intonatie geprezen. Deze kenmerken worden geassocieerd met een hogere leeftijd (Durán 2007, 590). Schelheid, nasaliteit en hoogte maken deel uit van de ‘commerciele’ klank, die vaak gebruikt wordt door populaire *jelimusow*. Deze wordt bijgevolg niet gezien als deel van de esthetiek die aan *ngara* beantwoordt (ibid., 591).

4.2.3 Vervrouwelijking van de jeliya

Hoewel voornamelijk oudere, mannelijke jeliw met de term *ngara* worden omschreven, eisen vrouwelijke jeliw sinds de jaren vijftig van de twintigste eeuw hun recht op deze term op (Durán 2007, 570). De late koloniale en postkoloniale periode markeerde voor de jeliw namelijk een grote verandering in de verhouding tussen de *jelike* en de *jelimuso*. De *jelike* had hiervoor steeds een veel prominentere plaats binnen de jeliya dan zijn vrouwelijk equivalent (Muurling 2003, 13). Zo waren er in de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw geen *jelimusow* met een echte sterrenstatus (ibid., 14).

De omwenteling, die door Mamadou Diawara de ‘vervrouwelijking van de jeliya’ genoemd wordt, gebeurde om verschillende redenen (Zobel 2002, 53). Een eerste belangrijk element dat hieraan bijgedragen heeft was de opkomst van de radio. Deze was verantwoordelijk voor de groeiende aandacht voor de muzikale aspecten van de jeliya. Om een breder publiek aan te spreken, ging men zich bij de radiostations meer focussen op de muziek van de jeliw, waarbinnen vrouwen een prominentere plaats hebben, en minder op de verbale aspecten zoals historische vertellingen (ibid.). Door de hoge waardering van de vrouwelijke stem binnen de Mande (Janson 2013, 106-8), werd er bij de radio bovendien een sterke focus gelegd op muziek van vrouwelijke jeliw (Muurling 2003, 14-15). De *jelimusow* speelden op deze populariteit in door bijvoorbeeld liefdesliederen toe te voegen aan hun lofzangrepertoire (Zobel 2002, 53).

Door de opkomst van de microfoon in de jaren zestig, die ervoor zorgde dat de stem nu makkelijk boven instrumentale muziek uit kon klinken, nam het belang van de zangstem binnen de jeliya toe. Het belang van klankkleur en schoonheid van de stem groeide bijgevolg ook (Muurling 2003, 14)

Zoals eerder beschreven zorgde de loskoppeling van de jeliw en hun beschermheren ervoor dat ze op zoek gingen naar andere wegen om hun inkomen te verzekeren (Zobel 2002, 53). De *jelimusow* kregen ook een prominentere plaats bij de nieuwe opkomende

administratieve klasse. Deze probeerden hun status te legitimeren met behulp van lofliederen, die traditioneel voornamelijk door *jelimusow* uitgevoerd werden (ibid.).

Sinds deze ontwikkelingen staan *jelimusow* sterk op de voorgrond. Vrouwelijke sterren zoals Fanta Damba (°1938) en Fanta Sacko (°c.1929) werden zeer bekend in de tweede helft van de twintigste eeuw (Muurling 2003, 14). De muzikanten, meestal mannelijk, zijn sindsdien vaak van secundair belang: ze ontvangen minder geld en staan haast nooit op de albumcover (ibid., 15). De *jelikew* zijn ook zeer afhankelijk geworden van de *jelimusow*. Sinds de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw traden ze al regelmatig op in een man-vrouw duo (Furniss en Gunner, 1995, 15). Deze duo's waren vaak getrouwde koppels waarbij de man een instrument bespeelde en de vrouw zong (Durán 1995b, 201). Door de hoge waardering van vrouwelijke stemmen, werd de aanwezigheid van een *jelimuso* steeds essentiëler voor een *jelike* die succesvol wou zijn (Piškor 2001, 64).

Deze 'vervrouwelijking' zette zich verder in het midden van de jaren zeventig wanneer *jeliya*-bands steeds vaker werden genoemd naar hun leadzangers. Dit verhoogde de anonimiteit van de mannelijke muzikanten, terwijl de bekendheid van de vrouwelijke zangers sterk groeide (Zobel 2002, 54). Zo schreef Mamadou Diawara in 1997: "The rising importance of female griot singers results in the group being named after the singer. One no longer speaks of the griot and his wife, but of the woman and her instrumentalist (who may be her husband or another person)" (Diawara 1997, 43). De populariteit en het aanzien van de *jelimusow* werden ook versterkt doordat ze vaak hun commerciële activiteiten combineerden met traditionele gelegenheden, zoals trouwfeesten en naamgevingsceremonieën (Zobel 2002, 54).

4.2.4 Negatieve perceptie

Deze ontwikkelingen zorgden echter ook voor een zekere verdeeldheid binnen de *jelimusow*. Vrouwen die op commercieel succes mikten, kregen bijvoorbeeld zelden de hoge eer om als *ngara* beschreven te worden. De negatieve perceptie van succesvolle *jelimusow* is te wijten aan de incompatibiliteit van de *ngara*-kwaliteiten en het traditionele beeld van vrouwelijkheid binnen de Mandemaatschappij (Durán 2007, 576). Een *ngara* benadrukt haar uiterlijk of haar vrouwelijkheid niet, ze steekt al haar energie in haar optreden. Ook de onbevreesdheid en de kracht van de *ngara* zouden volgens velen niet binnen het beeld van een goede vrouw en moeder passen (ibid.).

Dit is echter niet de enige oorzaak van deze problematiek: wat een vrouw moet doen om succesvol te zijn als *jeli*, gaat vaak in strijd met de voorschriften van de islam. Waar het van

vrouwen binnen de islam verwacht wordt dat ze bescheiden gedrag vertonen, moet een *jelimuso* opvallen door haar gedrag en kleding, indien ze genoeg geld wil verdienen om haar familie te onderhouden (Janson 2013, 98). Deze taak wordt steeds vaker de verantwoordelijkheid van de *jelimusow* door de grote werkloosheid onder de mannelijke bevolking. Hierdoor zijn mannen vaak langere periodes weg van huis omdat ze in een verder gelegen gebied wel werk kunnen vinden (ibid., 91-2). Om genoeg inkomsten te hebben en toch een compromis te vinden met hun religie, voegen ze vaak islamitische zegeningen toe aan hun lofliederen (ibid., 99).

Aangezien de perceptie bestaat dat vrouwelijke *jeliw* die in de grote steden wonen enkel op zoek zijn naar geld en bekendheid, worden ze maar zelden beschouwd als *ngara*. Ze zouden niet bescheiden genoeg en te modern zijn (Durán 2007, 575). Als een *ngara* is het toegestaan om kritiek te uiten op de maatschappij en anderen. Bijgevolg kan enkel iemand als *ngara* beschreven worden wanneer die de hoogste morele waarden in het vaandel draagt voor zichzelf. Indien dit niet het geval is, staat deze persoon niet in de positie om anderen te bekritisieren (ibid., 577). Omdat de ‘moreel superieure’ weg van de *ngara* veel eisen stelt aan een *jelimuso*, verkiezen veel vrouwen een commerciëlere weg (ibid., 578).

4.3 Gender en wassouloumuziek

4.3.1 Vervrouwelijking van de jagersmuziek

Hoewel de muziek van de jagersgemeenschap vaak genoemd wordt als de grootste inspiratiebron voor wassouloumuziek, zijn de leden van deze gemeenschap, en dus ook hun zangers, strikt mannelijk. Wassoulou-artisten zijn daarentegen voornamelijk vrouwelijk (Durán 1995b, 207). Vrouwen worden op geen enkele manier betrokken bij het ritueel van de jacht: ze mogen niet deelnemen aan jagersvieringen en het is voor jagers op geen enkele manier toegelaten contact te hebben met hen voor de jacht (Durán 2000, 138). In de jaren dertig van de twintigste eeuw ontstond er een muzikale stijl, genaamd *Didadi* (Durán 1995b, 207), waarbij vooral jonge mannen de jagerswereld trachtten te evoceren buiten de jagerscontext. Ondanks het feit dat deze mannen geen deel uitmaakten van de jagersgemeenschap, gebruikten ze elementen van hun tradities en cultuur, zoals kledingdracht en typische gedragingen, om de associatie met deze muziek op te wekken (Scharfenberger 2011, 234).

Dit initieel zeer mannelijke fenomeen onderging, net zoals de *jeliya*, een transformatie net voor en na de onafhankelijkheid in 1960 en kreeg vervolgens de naam ‘wassoulou’ (Durán 1995b, 207). Vanaf de jaren negentig was de transformatie compleet en kenden een aantal

vrouwen, zoals Oumou Sangaré, extreme faam (Scharfenberger 2011, 234). Naast Sangaré, kenden Kagbe Sidibé, Coumba Sidibé en Sali Sidibé in 1992 grote populariteit met hun succesvolle album ‘Women of Wassoulou’ (Durán, 1995b, 207). Al deze vrouwen slaagden erin om van een traditie met een strikt mannelijke oorsprong een stijl te maken die voornamelijk door vrouwen gezongen werd (Scharfenberger 2011, 234). De jagerscultuur bleef echter nog steeds de grondlaag vormen van waaruit vrouwen via muziek hun perspectief konden delen met de buitenwereld (Durán 2000, 140).

De vervrouwelijking van wassouloumuziek en van de jeliya vertonen duidelijke oorzakelijke overeenkomsten. Een aantal van de eerder beschreven redenen voor de groeiende populariteit van de *jelimusow* zijn ook toepasbaar op die van wassoulouvrouwen. Zo speelt de toename van het belang van de zangstem door de opkomst van nieuwe technologieën en commerciële kanalen zoals de radio en de microfoon ook bij wassoulouzangers een rol in hun succes. De perceptie van de Mande dat solozang een vrouwelijke bezigheid is, versterkte de vervrouwelijking van dit muzikale genre, net zoals dat bij de jeliya gebeurde (Maxwell 2008, 38).

4.3.2 Jagerreferenties als *statement*

Zowel mannelijke als vrouwelijke wassoulouzangers gebruiken elementen in hun muziek die refereren naar jagersmuziek. De onderliggende intentie van deze referenties wordt echter anders geïnterpreteerd bij mannelijke wassoulouzangers dan bij vrouwelijke. Mannen binnen wassouloumuziek zijn geen jagers, maar zouden dit in principe kunnen worden, indien ze aan de morele en fysieke criteria voldoen die de jagersgemeenschap stelt aan haar leden. Wanneer een man dus refereert naar deze jagerscultuur, zou men dus kunnen denken dat hij dit enkel doet omdat hij niet voldoet aan de gestelde eisen om er daadwerkelijk deel van uit te maken (Durán 2000, 141). Wanneer vrouwen, die op geen enkele manier deel kunnen worden van de jagersgemeenschap, deze culturele elementen verwerken in hun muziek, wordt dit bijgevolg vaak anders geïnterpreteerd.

Een eerste interpretatie zou kunnen zijn dat vrouwen materiaal gingen gebruiken dat traditioneel niet voor hen bestemd was om maatschappijkritiek te uiten (Durán 2000, 176-7). Lucy Durán stelt echter dat er een tweede, misschien veel belangrijkere, reden is voor het gebruik van de jagersmuziek door vrouwelijke zangers. Jagers zijn zeer gerespecteerde figuren binnen de Mandemaatschappij en moeten bijgevolg beantwoorden aan een aantal morele waarden. Vrouwen streven vaak naar een jagersechtgenoot, aangezien deze mannen geacht

worden om de huwelijksrouw hoog in het vaandel te houden. Indien jagers meerdere vrouwen hebben, moeten ze deze gelijk behandelen en het wordt hen niet toegelaten om buitenechtelijke relaties aan te gaan (ibid., 145). Hiernaast heeft de jagerscultuur een minder rigide idee van gender. Vrouwen worden binnen de Mandecultuur doorgaans als de oorzaak van kinderloosheid gezien, terwijl in de jagersgemeenschap doorgaans gekeken wordt naar de man wanneer een koppel onvruchtbaar blijkt. Jagers zouden namelijk een lage vruchtbaarheid hebben door de *nyama* die vrijkomt bij het doden van dieren (ibid., 149). Dit positievere beeld van vrouwen reflecteert zich ook in de, vaak heroïsche, rollen die ze spelen in de jagersepiek (ibid., 151).

Het gebruik van jagersmuziek zou hiernaast beschouwd kunnen worden als een terugkeer naar de wortels van de Mande: de eerste koningen van het Oude Koninkrijk Mali waren namelijk jagers (Durán 2000, 177). Met hun muziek willen vrouwelijke wassoulouzangers de maatschappij dan ook aanmoedigen in het nastreven van de waarden van de jagers, zoals moed en respect (ibid., 140).

De uitsluiting van vrouwen binnen de jagersgemeenschap zorgt er dus voor dat vrouwelijke artiesten een unieke positie kunnen innemen tegenover de muzikale traditie van deze groep. Door deze speciale positie verwerken ze de jagerscultuur anders dan mannelijke artiesten: waar mannen soms verhalen van de jagersepiek zullen incorporeren in hun muziek, doen vrouwen dit nooit. Ze gebruiken veeleer symbolisme en stilistische kenmerken, zoals het gebruik van de *kamalengoni* en ritmes die gebaseerd zijn op die van de jagersharp, om deze wereld te evoceren (Durán 2000, 166).

4.4 Vergelijking *jelimusow* en vrouwelijke wassoulouzangers

Wanneer we de positie van vrouwen binnen wassouloumuziek en de jeliya vergelijken met elkaar, zijn er een aantal duidelijke gelijkenissen op te merken. Aangezien ze allebei bestaan binnen de Mandemaatschappij, worden ze beïnvloed door een gelijkaardige visie op genderrollen. Bovendien ondergingen deze stijlen rond het einde van de kolonisatie allebei een proces waarin vrouwelijke artiesten sterker op de voorgrond kwamen. Sommige artiesten zoals Amy Koïta vermoeden dat de dominantie van vrouwen in wassouloumuziek misschien een gevolg is geweest van de opkomst van de *jelimusow* binnen de jeliya (Durán 1995a, 126). Door het succes van Koïta en andere bekende vrouwelijke jeliw zouden zij als rolmodellen gediend hebben voor vrouwen binnen wassoulou (ibid.).

Niettegenstaande zijn er ook een aantal verschillen tussen deze twee muzikale tradities. Waar vrouwen sinds het ontstaan van het Manderijk steeds een, zei het minder prominente, plaats hebben gehad binnen de jeliya, was de jagersmuziek altijd strikt mannelijk. Wanneer vrouwelijke artiesten binnen wassouloumuziek elementen van deze jagerstraditie gebruiken, eisen ze geen grotere of prominentere plaats op binnen een eeuwenlange bestaande traditie, zoals de *jelimusow*. Ze transformeren de jagersmuziek echter en gebruiken elementen ervan om een nieuw genre te creëren dat losstaat van deze traditionele context waarbinnen vrouwen nooit een plaats gehad hebben (Durán 2000, 140). Ze creëren een eigen positie binnen het muzieklandschap die losstaat van het kastesysteem van de jeli of de strikte regels van de jagerswereld.

Deze vervrouwelijking van het muzieklandschap in Mali heeft ook gevolgen voor de sociale positie van deze vrouwelijke artiesten. Zo is het aantal scheidingen bij *jelimusow* hoog en krijgen ze ook een grotere zelfstandigheid bij de keuze van een huwelijkspartner. (Durán 1995b, 204) Hoewel het nog steeds heel gebruikelijk is om als getrouwd koppel in duo op te treden (ibid., 201), zijn *jelimusow* echter niet langer de achtergrondzangeressen van hun man. Hun bekendheid, en bijgevolg ook hun inkomen, overstijgt steeds vaker dat van de *jelikew*. Ook de wassoulouvrouwen zijn uitgegroeid tot publieke figuren die zich in posities bevinden van zelfbeschikking doordat ze steeds vaker economisch onafhankelijk zijn geworden (Maxwell 2003, 46).

4.5 Besluit

Zowel de *jelimusow* als de vrouwelijke wassoulouzangers voelen de impact van bestaande ideeën rond gender binnen de Mandegemeenschap. De *jelimusow* en de *jelikew* worden beïnvloed door traditionele opvattingen rond de verdeling van de verschillende taken van een jeli. Zo worden instrumenten voornamelijk bespeeld door mannen en wordt de solozang vooral uitbesteed aan vrouwen. Hoewel er lange tijd een grotere appreciatie bestond voor de mannelijke jeliw, kwam hier rond de jaren zestig van de twintigste eeuw verandering in, wanneer de *jelimusow* door een aantal maatschappelijke ontwikkelingen op de voorgrond traden. Een gelijkaardig fenomeen speelde zich af voor de vrouwelijke wassoulouzangers wanneer ze vanaf diezelfde periode het genre van de jagersmuziek transformeerden en inzetten om hun perspectief op de wereld en gebeurtenissen in Mali weer te geven. Beide tradities

formuleren en verwerken, vanuit deze vervrouwelijking, maatschappelijke kritiek in hun muziek.

5. Maatschappijkritiek: casestudies

In de muziek van de *jelimusow* en de wassoulouzangers zijn er regelmatig sporen van kritiek te vinden. In dit hoofdstuk zal er voornamelijk gekeken worden naar liederen uit de tweede helft van de twintigste eeuw die kritiek uiten op bepaalde aspecten van de maatschappij in Mali. Hierbij zullen enkele analyses van werken³ aan bod komen die meer inzicht kunnen bieden in de manier waarop deze vrouwelijke zangers hun maatschappelijke kritiek formuleren en tot uiting brengen. Eerst zal er gefocust worden op een aantal algemene aspecten van deze praktijk binnen beide tradities. Vervolgens zal er gekeken worden naar een aantal voorbeelden van kritiek in de periode net na de onafhankelijkheid van Mali, waarbij *jelimuso* Siramori Diabaté (c. 1925-1989) als voorbeeld van een kritische stem binnen de jeliya zal dienen. Hierna zal het profiel en het oeuvre van wassoulouzangeres Oumou Sangaré (°1968), een boegbeeld van de strijd voor vrouwenrechten in Mali, aan bod komen als voorbeeld van kritiek rond de jaren negentig. Ten slotte zal er gekeken worden naar Lucy Durán's theorie van de “double-voice” (Durán 2017), die toepasbaar is op de kritiek van zowel de wassoulouzangers als de *jelimusow* vanaf de jaren negentig. Deze theorie zal gelinkt worden aan andere vormen van dualiteit en ambiguïteit binnen deze muzikale tradities.

5.1 Vrijheden, beperkingen en kritiek

Zowel de *jelimusow* als de wassoulouzangers delen aspecten van hun ervaringen in hun muziek die ze in het dagelijkse leven niet zouden kunnen delen. Mojca Piškor deed onderzoek in Gambia waarbij ze vanuit haar persoonlijke communicatie met meerdere *jelimusow* kon afleiden dat ze via hun muziek specifieke maatschappelijke problemen konden aankaarten (Piškor 2001, 57-8). Zo getuigde *jelimuso* Kanku Kuyateh dat ze via haar muziek de echtgenoot van een vriendin kan confronteren met zijn gedrag:

For example, if I hear that my friend is being mistreated by her husband, I feel both ashamed and angry at the same time. The very next time a ceremony I am participating in is being held in their neighbourhood,

³ In dit hoofdstuk zullen Engelse vertalingen van deze werken gebruikt worden zoals die in secundaire literatuur gepubliceerd zijn.

I do something to mortify him in public. When he arrives at the ceremony, I greet him pleasantly, but as soon as I do that I speak to one [of] the jalu⁴ present with whom I am performing and call out to him: "Why do you beat your wife?" I pretend to be speaking to the jali, but I am actually addressing the husband of my friend. He knows that I am not criticising my jali, but speaking to him. He feels ashamed and perhaps that makes him stop beating his wife (Kuyateh in Piškor 2001, 58).

De jeliw krijgen traditioneel gezien een bepaald respect dat hun toelaat om kritiek te uiten. Binnen de context van een uitvoering wordt het, volgens Piškor, de jeli ongelimiteerd toegelaten om alle sociale lagen te bekritisieren (Piškor 2001, 58). Clemens Zobel nuanceert dit echter: er zijn zeker beperkingen aan dit 'onbegrensde recht om te bekritisieren'. Deze beperkingen zijn volgens Zobel de gevolgen van de lange voorouderlijke traditie van de jeliya. Een jeli die hedendaagse problemen, zoals polygamie of de ondergeschikte positie van de vrouw binnen een huwelijk, aan de kaart stelt, zou door de ouderen beschouwd kunnen worden als een overtreder en zou dan ook gedwongen kunnen worden om afstand te nemen van zijn of haar positie als jeli. Deze beperkingen bevinden zich vooral op tekstueel vlak: stilistische en muzikale vernieuwingen worden sneller geaccepteerd. Volgens Zobel is het hierdoor dan ook logisch dat wassoulouzangers een veel bredere waaier aan onderwerpen behandelen (Zobel 2002, 60).

Piškor suggereert dat het kritische aspect van de jeliya ook naar de populaire muziek, waar wassouloumuziek een deel van uitmaakt, is overgewaaid (Piškor 2001, 58). Wassouloumuziek heeft voor vele mensen in Mali echter een andere connotatie dan de jeliya. Om dit te illustreren, schrijft Greame Counsel over een anonieme getuigenis die zegt dat wassoulouzangers de houterige taal van de jeliya hebben afgezworen en als politiek neutraal beschouwd worden in Mali (Counsel 2008, 5). Hij schrijft ook over een wassoulouzanger die zegt dat ze geen jeli, en dus ook geen instrument van een sociaal beleid, is (ibid.). Uit deze getuigenissen blijkt dat de jeliw, door hun geschiedenis van samenwerking met beleidsmakers, sterk geassocieerd worden met politiek en daar vervolgens ook rond bekritiseerd worden. Vanuit dit perspectief zou wassouloumuziek gezien kunnen worden als een reactie op de jeliya. Deze werd, in tegenstelling tot de jeliya, beschouwd als losstaand van enige samenwerking met politieke instanties (ibid.).

⁴ Mojca Piškor deed haar onderzoek in Gambië waar de term jali gebruikt wordt. Het achtervoegsel '-lu' wordt gebruikt om een meervoudsvorm aan te geven.

5.2 Maatschappelijke kritiek in traditionele liederen: “Banile”

Hoewel het voor *jelimusow* sinds de vervrouwelijking van de jeliya makkelijker werd om zich kritischer op te stellen, zijn er reeds maatschappijkritische ondertonen op te merken in teksten van traditionele jeliyaliederen voor vrouwen (Piškor 2001, 60). Zo bevat het lied “Banile” een strofe die vrouwen rechtstreeks lijkt aan te spreken om hen op die manier bewust te maken van hun recht om een huwelijk af te wijzen:

Refuse, refuse

Accepting or refusing can give you freedom in life

Some people have money, but they have no soul

Some people have gold, but they have no soul

Ah, refuse

*Accepting or refusing can give you freedom*⁵ (Piškor 2001, 60)

Hoewel er in dit lied duidelijk een emancipatorische boodschap te bemerken is, bevatten deze traditionele *jelimusow*liederen echter nog geen expliciete vormen van kritiek (Piškor 2001, 60).

5.3 Vroege maatschappelijke kritiek (ca. 1960-1985): Siramori

Diabaté

5.3.1 Voorbeeld 1: “Sara” (1968)

Een vroeg voorbeeld van sociale kritiek, en door sommigen het eerste ‘feministische’ jeliya lied genoemd, is het lied “Sara” (Durán 1995b, 205). Dit lied, bestaande uit 240 regels, vertelt het verhaal over een vrouw die door het veinzen van een ziekte onder een gearrangeerd huwelijk uitkomt en vervolgens kan trouwen met haar ware liefde (ibid.). Het lied werd gepopulariseerd door *jelimuso* Siramori Diabaté (c.1925-1989) (zie figuur 10) en werd voor het eerst opgenomen in 1968 door Charles Bird. Het lied vertoont epische kenmerken, zoals heroïek en poëzie, maar is korter dan gebruikelijk in de epiek. Er zouden volgens Thomas Hale echter veel langere versies bestaan hebben en de lengte van het lied zou naargelang de context aangepast geweest

⁵ Dit lied werd vertaald naar het Engels door Alagi MBye

zijn (Hale 1998, 228). Charles Bird schreef dat het een uitzonderlijk werk was omdat het tekstuueel gezien aansluit bij de epiek, maar melodisch meer weg heeft van een lofzang (Hale 1998, 228).



Figuur 10. Siramori Diabaté (Jansen 1996, 182)

In dit lied maakt een vrouw zich los van een gearrangeerd huwelijk op een eervolle manier (Jansen 1995, 187). Sara kiest ervoor om te doen alsof ze ziek is zodat haar huwelijk niet kan doorgaan. Haar vader zegt dat ze kan trouwen met de man die haar kan genezen van haar ziekte. Vervolgens geeft ze haar geliefde de kans om haar ‘te genezen’ en wanneer dit lukt trouwt ze met hem (ibid., 188). Het lied stelt een aantal waarden rond het huwelijk en het kiezen van een huwelijkskandidaat ter discussie. Het personage Sara schippert tussen twee extremen: ze kan enerzijds met de man trouwen die voor haar werd uitgekozen, anderzijds kan ze voor haar ware liefde kiezen (ibid., 187).

In dit lied speelt de dualiteit van traditie en moderniteit een duidelijke rol; die zich ook weerspiegelt in Sara’s gebruik van de term *nfa*, dat zou kunnen vertaald worden als ‘mijn heer’ of letterlijk ‘mijn vader’ (Jansen 1996, 188). Op deze traditionele en eervolle manier spreekt ze

haar toekomstige man aan. Hoewel ze dus een moderne keuze maakt door te trouwen uit liefde, blijft ze de traditionele waarden nog steeds respecteren (ibid., 188).

Jansen schrijft dat Sara's dubbelzinnige waarden een reflectie zijn van de ambiguïteit van Siramori Diabaté (Jansen 1996, 187). Deze *jelimuso* werd geboren in een jeli-familie in Kela, een dorpje bij Niger rivier (ibid., 181) en werd een echt rolmodel voor de *jelimusow* voor en net na de onafhankelijkheid van Mali (Durán 1995b, 205). Ze werd ook algemeen geaccepteerd als een *ngara* (ibid.). Diabaté speelde als artieste in op de nieuwe omstandigheden in Bamako waarbij er een nieuwe elite opkwam, maar bleef tegelijkertijd ook trouw aan haar *roots* (Camara en Jansen 2013, 124). In tegenstelling tot vele jeliw, verhuisde ze nooit naar Bamako, maar reisde ze er wel regelmatig naartoe en kan ze dus zowel stedelijk als ruraal omschreven worden. Ze zong zowel voor de traditionele machthebbers als voor de nieuwe opkomende klasse (Jansen 1996, 187). Aangezien ze niet in de hoofdstad woonde, werd ze een soort symbool van de rurale *roots* van vele inwoners van Bamako, die vaak vanuit een ruraal gebied naar de stad verhuisd waren (ibid., 186). Jansen voegt hieraan toe dat haar succes ook een gevolg geweest is van de nieuwe infrastructuur in Mali die het eenvoudiger maakte om van Kela naar Bamako te reizen. Dit maakte het mogelijk om haar muziek veel breder te verspreiden dan eerdere jeliw (ibid., 187).

5.3.2 Voorbeeld 2: “Nanyuman” (1960-1980)

Een ander lied met een kritische ondertoon van Siramori Diabaté is “Nanyuman”. De oorsprong van het lied is onduidelijk (Camara en Jansen 2017, 86), maar er bestaan opnames die vermoedelijk tussen de jaren zestig en zeventig gemaakt zijn (ibid., 88). Diabaté vertelt in dit lied over een vrouw in een ongelukkig huwelijk en de keuzes die zij maakt (Camara en Jansen 2018, 58). Ze combineert hier op een gelijkaardige manier traditionele waarden rond het huwelijk met een oproep naar vrouwen om zich te emanciperen binnen het huwelijk (ibid., 59-60). In dit lied wordt een vrouw, genaamd Nanyuman, na haar trouwfeest weggehaald bij haar omgeving om te gaan wonen bij haar man, zoals gebruikelijk is in Mali. Ze moet in deze nieuwe omgeving haar status nog verdienen en koos ook niet actief voor dit huwelijk (ibid., 62). Wanneer een reiziger langskomt, biedt haar echtgenoot hem een slaapplek aan. Hoewel de man van Nanyuman op verschillende plaatsen in het lied als een respectvolle echtgenoot voorgesteld wordt, verlaat zijn vrouw hem toch voor de reiziger. Nadat ze met de reiziger meegaat verlaat die haar echter snel. Camara en Jansen schrijven dat indien Diabaté het lied hier zou beëindigen, het lied een duidelijke morele les zou bevatten waarbij Nanyuman gestraft wordt voor haar

ontrouw door zelf verlaten te worden. Diabaté gaat hierin echter verder en voegt een deel toe waarin Nanyuman haar fouten inzien en teruggaat naar haar man. Haar echtgenoot straft haar veel lichter dan gebruikelijk is bij overspel (ibid., 63). Vervolgens zingt Diabaté: “Aaa, n’a be kela tan, dinya ye suma doonin” of ‘als iedereen zo behandeld werd, zou het leven beter zijn’ (ibid., 63-4). Diabaté vermeldt ook de toekomst van Nanyuman: ze blijft bij haar man en ziet haar zoon opgroeien. Doorheen dit lied zingt ze over de traditionele waarde van het huwelijk met een moderne blik op de behandeling van een vrouw binnen het huwelijk (ibid., 64). Ook de naam van Nanyuman wijst erop dat ze pleit voor vergevingsgezindheid: *nyuman* betekent ‘moreel goed’. Diabaté pleit er volgens Jansen en Camara voor om bij je partner te blijven en elkaar wederzijds begrip te geven (ibid.).

5.4 Latere kritiek (ca. 1980-2000): Oumou Sangaré (°1968)

Oumou Sangaré (zie figuur 11) neemt als wassoulouzanger een centrale plaats in binnen de populaire muziek in Mali, zowel op nationaal als internationaal niveau. Ze staat bekend als een voorvechter van vrouwenrechten en is hierdoor een rolmodel voor vele vrouwen in heel West-Afrika (Piškor 2001, 59). Haar bekendheid in Mali begon op eenentwintigjarige leeftijd wanneer er van haar debuutalbum *Moussoulou* (1989) meer dan 200.000 exemplaren verkocht werden. Ze werd vervolgens opgepikt door het Britse label *World Circuit* en kreeg hierdoor ook internationaal bekendheid. Haar tweede album, *Ko Sira*, won in 1993 de prijs van *European World Music Album of the Year* (Maxwell 2003, 53). In tegenstelling tot vele wassoulouzangers, groeide ze op in Bamako en niet in de Wasuluregio en bestaat haar connectie met de regio enkel via haar moeder, die in Medina Diassa (zie figuur 1) geboren is (Durán 2000, 164). Haar muziek is gericht op vrouwen en evoceert, zoals gebruikelijk bij wassouloumuziek, aspecten van de jagersgemeenschap (Durán 2000, 165). Het neotraditionele geluid van haar muziek ontstaat door de vermenging van traditionele ritmes en instrumenten, zoals de *kamalengoni* (zie figuur 12), met een hoge opnamekwaliteit en elektronische elementen (Maxwell 2003, 54).



Figuur 11. Oumou Sangaré in 1995 (Durán 1995, 131)



Figuur 12. Oumou Sangaré met leden van haar band: zangers Nabintou Diakite (achter, links), Alima Toure (achter, rechts), Kassim Sidibe (kamalengoni) en Basidi Keita (djembe) (Durán 1995, 102)

Hoewel Sangaré bekend staat als een progressief figuur, baseert ze haar muziek vaak op traditionele liederen. Vijf van de zes liederen op haar eerste album werden reeds opgenomen in andere versies door andere artiesten (Maxwell 2003, 54). Het jaar waarin ze haar album *Moussoulou* (1989) uitbracht, wordt beschouwd als een echt hoogtepunt binnen de wassouloumuziek (Durán 1995a, 101). Sangaré spreekt zich uit over maatschappelijke onderwerpen zoals polygamie, gearrangeerde huwelijken en de ondergeschikte positie van de vrouw binnen het huwelijk (Piškor 2001, 59). Zelf zegt Sangaré hierover:

Since childhood, I've always hated polygamy. My father had two wives. It was really a catastrophe. From a young age I started to sing, from nursery school, and I said the day that I take a microphone in front of a crowd of people, the first thing I'm going to do is I'm really going to deplore the people who marry four women, who engage in forced marriage. I had a lot of problems at first. At my concerts at the Palais de la Culture, the men used to wait in their cars. Their wives went into the concert and the men stayed outside. But a few men came inside and now more come. Lots of young women understood and really agreed with me. They had all that in their heads and were refusing forced marriages. When their parents tried they

refused, but they could not express the pain they felt. So, now they had someone who could help them to cry out what they felt (Sangaré, in Broughton et al. 1994, 258).

Heather Maxwell schrijft dat Sangaré door het internationale publiek een andere rol kreeg toebedeeld dan door de lokale luisteraars. Voor het internationale publiek is ze een duidelijke en directe stem tegen de onderdrukking van vrouwen in Mali en krijgt ze de status van ‘feministische zangeres’. Volgens velen in Mali is dit echter een status die ze verkregen heeft op een internationaal niveau en niet noodzakelijk een reflectie van hoe ze in Mali gepercipieerd wordt (Maxwell 2003, 44). Dit komt volgens Heather Maxwell doordat Sangaré en andere voorvechters van vrouwenrechten in Mali hun activisme combineren met de traditionele waarden. Zo stellen ze vaak nieuwe ideeën tegenover oude, maar spreken ze zich daar verder niet over uit. Dit laat conservatievere delen van de bevolking toe om haar te zien als een traditionele zangeres op trouwfeesten die advies geeft aan de jonge vrouwen over hoe ze een goede echtgenote moeten zijn (ibid., 45). Durán schrijft dat haar teksten zelden expliciet kritisch zijn, maar dat Mande luisteraars de geïmpliceerde kritiek kunnen horen omdat ze de maatschappelijke context in Mali kennen (Durán 2000, 144). Sangaré gebruikt liederen die al langer bestaan en stelt daarbij de maatschappij en haar structuur niet geheel in vraag (ibid., 59). De commerciële vertalingen die aan de internationale luisteraars aangeboden worden, benadrukken haar activisme duidelijk meer (ibid.). Wanneer Sangaré het gebruik van de *kamalengoni* (jeugdharp) motiveert, wordt het duidelijk dat ze wel degelijk doelt op sociale verandering: “If you want to bring about social change, you need to address the youth. You can’t make the elders change their ways” (Durán 2000, 165.).

5.4.1 Voorbeeld 3 en 4: “Tiebaw” (1996) en “Worotan” (1996)

In Sangaré’s lied “Tiebaw” (mannen), spreekt de zangeres zich uit over polygamie door zich te richten tot de eerste vrouw in een polygamisch huwelijk, die achteruitgesteld wordt tegenover de tweede vrouw. Hierbij roept ze alle vrouwen van Mali op om dit sociaal onrecht aan te vechten (Durán 1995a, 129-30):

Oh women if you have children within a polygamous marriage

Concentrate on the education of your children

Rather than the behaviour of your husband

*A polygamous man is like a ronier tree
Those nearest to him do not benefit from his shadow
Women we must pray for God to take pity on us
For we have suffered enough
Women of the world, rise up, let us fight for our freedom
Women of Mali, women of Africa, let us fight for women's literacy
Women, let us fight together for our freedom
So that we can put an end to this social injustice (Piškor 2001, 60).*

In haar lied “Worotan” klaagt Sangaré aan dat vrouwen als koopwaar behandeld worden op de huwelijksmarkt. Ze refereert hierbij naar het gebruik waarbij de vader van de bruidegom tien kolanoten aan de vader van de bruid geeft in ruil voor de bruidsschat (Durán 1995a, 130):

*Marriage is a test of endurance because
The bride price of a mere 10 kola nuts turns the bride into a slave (Piškor 2001, 59)*

Volgens Durán was dit een extreme manier van kritiek leveren, die zeker niet altijd geduld werd door de conservatievere mensen in Mali (Durán 1995a, 130).

5.4.2 Voorbeeld 5: “Bi Furu” (1993)

Maxwell schrijft over een sterkere vorm van kritiek door Sangaré in het lied “Bi Furu” (een modern huwelijk), dat vaak in westerse media als de referentie gezien wordt om Sangaré als feministe te beschrijven. Het lied, dat eerder reeds door verschillende andere artiesten werd uitgebracht, vertelt over de reductie van het huwelijk tot een financiële kwestie. Maxwell schrijft dat er, volgens Sangaré, door de stijgende kost van het huwelijk, die het gevolg is van het feit dat ouders steeds hogere bruidsschatten vragen, een cultuur is ontstaan waarbij mannen het gevoel hebben dat vrouwen gekocht kunnen worden. Zo zingt Sangaré: “Marriage has become a pricetag. It’s lost its dignity” (Maxwell 2003, 54). Deze kritiek benadrukt ze verder in de bijhorende muziekvideo, waarbij ze deelneemt aan een aantal lokale huwelijkstradities (Dahm 2022, 185).

5.4.3 Voorbeeld 6: “Sigi Kuruni” (1993)

Sangaré’s kritiek is echter niet altijd zo helder of eenduidig. Een interessant voorbeeld hiervan is het lied “Sigi Kuruni” (advies aan de bruid) waarvoor ze kritiek kreeg vanuit groeperingen van hoogopgeleide Malinese vrouwen (Maxwell 2003, 56). Het lied is volgens Maxwell een typisch voorbeeld van een trouwfeestlied en geeft advies over hoe een vrouw zich traditioneel gezien moet gedragen in een huwelijk. Het lied lijkt absoluut niet aan te sluiten bij de progressieve standpunten van Sangaré (ibid.) In een interview zegt ze echter het volgende: “In fact, I sing those lyrics to "Advice to the Bride" with total irony. I put myself in the role of a mother giving advice to a daughter” (Sangaré 1997, 31). Wanneer de interviewer vraagt of ze dit niet op een directere manier kan overbrengen zegt ze: “No. I can only speak of this in an ironic way. You can't be so direct. A good number of my audience comes from the new generation of women who don't accept submission. There are many women in Black Africa who are currently fighting for their rights and seeking equality between the woman and the man. We respect marriage, but we want equality in the family” (Sangaré 1997, 31).

Sigui Kuruni

If your husband calls you, go quickly and listen to him.

Do not suck your teeth at him.

Everyone has his/her destiny.

When your mother-in-law insults you,

Don't insult her, God, don't show her any disrespect.

Take her like your own mother.

When your brother-in-law hits you, do not react to this,

Do not show him any disrespect.

You should take him like your own husband.

Everyone has his/her destiny.

When your co-wife hits you, you must not react.

Let them settle their own accounts with God.

My sisters, if we respect our marriages and our new family, we will raise brave children (Maxwell 2003, 55-56)

5.5 Tweestemmigheid (sinds 1990')

Wassoulouzanger Oumou Sangaré gebruikt een soort dubbelzinnigheid of meergelaagdheid die Durán ook ziet terugkeren in recentere muziek van *jelimusow* zoals Nene Sarama Diabaté en Bah Kouyaté. In het midden van de jaren negentig bracht Diabaté het lied “Baramuso” (de favoriete vrouw) uit, waarin ze zich, zoals Sangaré in haar lied “Tiebaw”, uitspreekt over de voorkeursbehandeling die de tweede vrouw krijgt in een polygamisch huwelijk. Ze past hierbij de door Durán omschreven “double-voice”-techniek toe: ze combineert twee perspectieven of stemmen en zet deze tegenover elkaar. Eerst begint ze te zingen vanuit het perspectief van de tweede vrouw die kan doen en laten wat ze wil om vervolgens een zeer kritisch perspectief aan te nemen zonder deze verandering duidelijk aan te geven (Durán 2017, 193-4):

I am the favorite

I am spoilt

I am the favorite

I'm full of myself, don't you see how I am?

I say anything I like

I'm spoilt⁶

A man is a chameleon; he takes up to four wives

One becomes his favorite; the other is despised.

Men are capable of anything.

Get out of my room, 'two-wife talker'

today you're here, tomorrow you're there (Durán 2017, 193-4)

Een zeer recent voorbeeld van deze techniek vindt men in het lied “Sinnamoussoko” (mede-vrouwen)⁷ uitgebracht door Bah Kouyaté in 2017. Hierin zingt deze *jelimuso* op een zeer gelijkaardige manier over hetzelfde onderwerp (Durán 2017, 194). Duráns analyse van dit werk maakt hier opnieuw een onderscheid tussen verschillende perspectieven. Eerst spreekt Kouyaté vanuit het perspectief van een vrouw die verneemt dat haar man een tweede vrouw zal nemen. Ze wordt hierdoor zeer kwaad en denkt hierbij na over alle dingen die ze deze tweede vrouw zou willen aandoen. In de muziekvideo gebeuren er een aantal dingen: ze hakt een been af, ze

⁶ Na deze regel neemt ze het tweede perspectief aan.

⁷ Durán (2017) vertaalt dit als ‘co-wife business’.

laat de tweede vrouw zuur drinken en ze slaat haar een oog uit (ibid.). Hierna maakt de reactie van het koor duidelijk dat dit gedrag niet aanvaardbaar is en te ver gaat (ibid.). Aan het einde draait ze het perspectief om en zegt ze dat polygamie een oude praktijk is, waarbij de jaloezie tussen medevrouwen positief kan zijn indien ze die leren controleren (Durán 2017, 195):

In former times, women would be jealous but they would help their husbands

Today's wives, we fight to have our husbands to ourselves

but if you keep your husband for yourself, misunderstandings will begin

jealousy is good but selfishness is not.

Its evilness scares me (Durán 2017, 195).

Durán beschrijft dat zangers vaak twee standpunten aan bod laten komen en die tegenover elkaar zetten. Haar onderzoek toont aan dat ze echter niet noodzakelijk helder weergeven waar het ene perspectief eindigt en het andere begint. Zangers tonen twee kanten van het debat en de luisteraar moet vervolgens zijn weg daarin vinden (Durán 2017, 176). Deze 'tweestemmigheid' suggereert een soort ambiguïteit die meermaals terugkeert in de hiervoor beschreven werken. Zo gebruikt Oumou Sangaré in "Sigi Kuruni" een zeer traditioneel lied met conservatieve waarden, maar gebruikt het lied naar eigen zeggen op een ironische manier (Sangaré 1997, 31). *Jelimuso* Siramori Diabaté hield zowel het midden tussen ruraal en stedelijk, als tussen traditioneel en modern en werd hierom zeer geliefd en gerespecteerd (Jansen 1996, 187). Deze tussenpositie laat beide zangeressen toe om kritiek te leveren en tegelijkertijd ook door het conservatievere deel van de bevolking getolereerd te worden (Maxwell 2003, 45). Dit fenomeen sluit aan bij Durán die schrijft dat deze muziek verborgen kritiek bevat die toch duidelijk is wanneer men de context kent (Durán 2000, 144). De verborgen aard van deze kritiek heeft als gevolg dat de muziek nog steeds een grote inclusiviteit behoudt, die ook voor een financieel voordeel zorgt voor de zangers: hoe meer tevreden luisteraars, hoe meer geld ze verdienen (Maxwell 2003, 50). Daarnaast bestaat er ook nog een andere gespletenheid in de status van zangers als vrouwenrechtenactivisten. Hun standpunten worden volgens Maxwell namelijk anders gepercipieerd op internationaal niveau dan op lokaal niveau (ibid., 44). Zo suggereert Dorothea Schulz dat Sangaré enkel feministische muziek beweert te maken voor een westers publiek (Schulz 2001, 364).

Zobel ziet nog een andere schijnbare tegenstelling bij de *jelimusow*: de meerderheid van de trouwfeestliederen zijn zeer traditioneel, maar de uitvoeringsvorm spreekt het conservatieve

karakter van deze liederen tegen. De centrale positie van vrouwen, de weelderige klederdracht en de sensuele dansstijl zijn volgens hem elementen die in tegenspraak zijn met de traditionele waarden die gearticuleerd worden in deze liederen. (Zobel 2002, 55). Hij zegt dat de uitvoeringsvorm een realiteit creëert die de inhoud van de liederen overstijgt en verwijst hierbij naar Claude Rivières idee dat rituelen en symbolische praktijken geen krachtig ideologische basis nodig hebben, maar dat ze zelf een realiteit kunnen creëren die de oorspronkelijke ideologische grondlaag kan ondermijnen en veranderen (ibid.).

Zowel de *jelimusow* als de vrouwelijke wassoulouzangers gebruiken deze tegenstellingen om zichzelf te positioneren in de maatschappij. Hierover schrijft Maxwell: “popular singers negotiate and calibrate their public identities through musical and textual processes of creatively juxtaposing new and old ideas about gender roles in ways that suggest social change and criticism without declaring it publicly” (Maxwell 2003, 60). Sinds de onafhankelijkheid van Mali neemt de kritiek in de muziek van de *jelimusow* en de wassoulouzangers steeds toe. Zo wordt er veel muziek uitgebracht met titels die verwijzen naar vrouwen, met Sangaré’s album *Moussoulou* (vrouwen) als belangrijke mijlpaal (Durán 1995a, 129). Sinds de jaren negentig neigen zangers ernaar om binnen deze tendens van ‘tweestemmigheid’ explicietere taal en directere vormen van kritiek te gebruiken om maatschappelijke onderwerpen aan te kaarten (Durán 2017, 193).

5.6 Besluit

Hoewel deze twee muzikale tradities een heel andere oorsprong hebben, lijken ze, zeker sinds de jaren negentig, maatschappijkritiek op een gelijkaardige manier te uiten. De kritiek van de *jelimusow* voor de onafhankelijkheid bleef redelijk beperkt en impliciet. Vanaf de jaren zestig duiken er een aantal voorbeelden op van liederen die bepaalde conventies rond het huwelijk op een meer directe manier in vraag stellen. Sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw is het veel gebruikelijker geworden om explicieter kritiek te leveren zoals in het lied “Baramuso” van Nene Diabaté. Bij de wassoulou-artisten speelde Oumou Sangaré een centrale rol in de popularisering van het genre en de ontwikkeling van het kritische karakter van de stijl. Net als de *jelimusow* lijkt ze op zoek te gaan naar manieren om haar activisme in te zetten, zodat zelfs luisteraars die het niet eens zijn met een progressiever gedachtegoed, haar muziek nog steeds als acceptabel kunnen beschouwen. Hoewel de manier van bekritisieren in hun muziek veel gelijkenissen vertoont, halen zowel de wassoulouzangers als de *jelimusow* trots uit hun

identiteit en willen ze niet verward worden met elkaar (Sangaré 1997, 32; Durán 1995a, 126; Counsel 2008, 5). Ondanks hun gelijkenissen, blijven ze heel andere soorten artiesten en gebruiken ze andere stijlkenmerken en instrumenten om hun muzikale traditie vorm te geven.

Besluit

In deze paper zijn een aantal elementen aan bod gekomen met betrekking tot de manier waarop *jelimusow* en vrouwelijke wassoulouzangers maatschappijkritiek uiten in hun muziek. Beide tradities hebben een heel andere ontstaansgeschiedenis en worden daardoor ook vaak een andere connotatie toegeschreven. Zo worden de jeliw zeer gerespecteerd binnen de Mande omdat ze deel uitmaken van een eeuwenoud kastesysteem dat hen het geboorterecht geeft om muzikaal actief te zijn. De wassoulouzangers hebben een andere maatschappelijke positie waardoor hun muzikale praktijken regelmatig bekritiseerd worden. Tegelijkertijd leiden ze ook een vrijer bestaan, waarbij ze minder gebonden zijn aan wat de traditie voorschrijft.

Beide stijlen ondergingen een ‘vervrouwelijking’ vanaf het midden van de twintigste eeuw. Dit proces zorgde ervoor dat de *jelimusow* een veel prominentere plaats kregen binnen de jeliya. Bij de wassoulouzangers ging deze vervrouwelijking gepaard met een volledige herdenking van een mannelijk genre dat zich baseerde op de muziek van de jagersgemeenschap.

Binnen de behandelde casestudies lijkt er bij deze stijlen een tendens te bestaan waarbij artiesten een combinatie maken van moderne en traditionele elementen. Zo behandelt Siramori Diabaté in haar liedteksten een aantal traditionele waarden, maar vindt ze binnen deze traditie ook ruimte om een modern perspectief te bieden. Oumou Sangaré gebruikt regelmatig traditionele liederen op een ironische manier. Haar uitvoeringen worden echter niet door alle luisteraars ironisch geïnterpreteerd, waardoor haar positie als voorvechter van vrouwenrechten soms in vraag gesteld wordt. Deze dualiteit reflecteert zich ook in de “double-voice”-techniek, die sterk aanwezig is in de muziek van recentere artiesten, waarbij twee perspectieven tegenover elkaar gezet worden. Zowel de *jelimusow* als de vrouwelijke wassoulouzangers lijken vaak op zoek te gaan naar een manier om hun kritiek vorm te geven zonder daarbij het conservatieve deel van de bevolking expliciet uit te dagen. Tegelijkertijd bestaat er sinds de onafhankelijkheid een tendens naar steeds explicietere vormen van maatschappijkritiek, weliswaar nog steeds binnen het kader van deze dualiteit tussen traditie en moderniteit.

De maatschappijkritiek van de *jelimusow* en de vrouwelijke wassoulouzangers lijken een zeer gelijkaardige invulling te krijgen. De grotere vrijheid van de wassoulou-artiesten lijkt dus niet meteen te resulteren in een vrijere vorm van bekritisieren. Aanvullend onderzoek is nodig om te bepalen of deze andere maatschappelijke status effectief weinig impact heeft: het is uiteraard zeker mogelijk dat er nog andere elementen meespelen die tot nu toe onderbelicht zijn gebleven in de secundaire literatuur. Vervolgonderzoek zou zich ook kunnen richten op de wederzijdse beïnvloeding van deze stijlen. Is het kritische aspect van de jeliya overgewaaid

naar de wassoulou-artisten of heeft de opkomst van wassouloumuziek juist bijgedragen aan de explicietere manier van bekritisieren van de *jelimusow*? Toekomstig onderzoek zou ook aandacht kunnen besteden aan de verschillende diaspora's van de Malinese bevolking en hoe deze kijken naar de maatschappijkritiek van deze stijlen. Dit zou inzicht kunnen bieden over hoe luisteraars en artiesten binnen deze diaspora omgaan met de 'verborgen' kritiek van deze stijlen. Hierbij zou er bijvoorbeeld aandacht kunnen uitgaan naar de manier waarop uitvoerders van deze muzikale tradities binnen diaspora's maatschappijkritiek formuleren en de eventuele verschillen met de kritiek van binnenlandse artiesten.

Bibliografie

- Arntson, Laura. 1997. "Praise Singing in Sierra Leone." In *Garland Encyclopedia of World Music: Africa*, red. Ruth M. Stone. 488-513. New York: Routledge.
- Broughton, Simon, red. 1994. *World Music: the rough guide*. London: Rough Guides.
- Camara, Brahim en Jan Jansen. 2013. "A Heroic Performance by Siramori Diabaté in Mali." In *Women's Songs of West Africa*, red. Thomas A. Hale en Aissata G. Sidikou, 122-134. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2018. "Sex, drugs and female agency: Why Siramori Diabaté's song 'Nanyuman' was such a success in Mali and Guinea." *Journal of West African History* 4, nr.1: 57-74.
- Camara, Brahim, Graeme Counsel en Jan Jansen. 2017. "YouTube in academic teaching: A multimedia documentation of Siramori Diabate's song 'Nanyuman.'" In *Searching for Sharing: Heritage and Multimedia in Africa*, red. Daniela Merolla en Mark Turin. 81-108. Cambridge: Open Book Publishers.
- Charry, Eric. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2001. "Mali." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, geraadpleegd op 16 mei 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.e-bronnen.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040748>.
- Counsel, Graeme. 2008. "The Search for Authenticité in a Global Age: Artists and Arts Policy in Francophone West Africa." Paper gepresenteerd bij the African Studies Association of Australasia and the Pacific Annual Conference, Australian National University, Canberra, februari 2008.
- Dahm, Clayton L. 2022. "Contextualizing the Music and Politics of Oumou Sangaré." *Journal of Popular Music Education* 6, nr. 2: 183 -192.
- Diawara, Mamadou. 1997. "Production and Reproduction: Mande Oral Popular Culture Revisited by the Electronic Media." In *Reading in African Popular Culture*, red. Karin Barber, 40-48. Bloomington: Indiana University Press.
- Driver, Merlyn. 2017. "The Buzz Aesthetic and Mande Music: Acoustic Masks and the Technology of Enchantment." *African Music* 10, nr. 3: 95–118. <http://www.jstor.org/stable/45426794>.

- Durán, Lucy. 1995a. "Birds of Wasulu: Freedom of Expression and Expressions of Freedom in the Popular Music of Southern Mali." *British Journal of Ethnomusicology* 4: 101–34. <http://www.jstor.org/stable/3060685>.
- . 1995b. "Jelimusow: the superwomen of Malian music." In *Power, Marginality, and African Oral Literature*, red. Graham Furniss en Liz Gunner, 197-207. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2000. "Women, Music and the "Mystique" of Hunters in Mali." In *The African Diaspora: A Musical Perspective*, red. Ingrid Monson, 136-186. New York: Routledge.
- . 2007. "Ngaraya: Women and musical mastery in Mali." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 70, nr. 3: 569-602.
- . 2017. "An Jera Cɛla ("we share a husband"): Song as Social Comment on Polygamy in Southern Mali." *Mande Studies* 19: 169-202.
- Durán, Lucy en Aurelia W. Hartenberger. 2015. "Nkoni." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, geraadpleegd op 16 mei 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.e-bronnen.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002286177>.
- Feder, Lisa. 2021. *Jeliya at the Crossroads: Learning African Wisdom Through an Embodied Practice*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Furniss, Graham en Liz Gunner. 1995. "Introduction: Power, Marginality and Oral Literature." In *Power, Marginality, and African Oral Literature*, red. Graham Furniss en Liz Gunner. 1-19. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hale, Thomas A. 1998. *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University press.
- Hoffman, Barbara. 2002. "Gender Ideology and Practice in Mande Societies and In Mande Studies." *Mande Studies* 4: 1-20.
- Imperato, Pascal James, Kathleen M. Baker en Andrew Clark. 2024. "Mali," *Britannica Academic*, geraadpleegd op 16 mei, 2024. <https://academic-eb-com.kuleuven.e-bronnen.be/levels/collegiate/article/Mali/110785>.
- Impey, Angela. 1997. "Popular Music in Africa." In *Garland Encyclopedia of World Music: Africa*, red. Ruth M. Stone. 415-438. New York: Routledge.
- Innes, Gordon. 1976. *Kaabu and Fuladu: Historical Narratives of the Gambian Mandinka*. London: SOAS.

- Jansen, Jan. 1996. “‘Elle Connaît Tout Le Mande’: A Tribute to the Griotte Siramori Diabate.” *Research in African Literatures* 27, nr. 4: 180–97. <http://www.jstor.org/stable/3819993>.
- Janson, Marloes. 2013. “Praise Performances by Jalimusolu in the Gambia.” in *Women’s Songs of West Africa*, red. Thomas A. Hale en Aissata G. Sidikou, 88-111. Bloomington: Indiana University Press.
- Knight, Roderic. 2001. “Kora.” In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, geraadpleegd op 16 mei 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.e-bronnen.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015371>.
- . 2015. “Mande Jaliyaa.” In *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*, redactie Michael Church, 178-97. Woodbridge: Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt155j3zb.14>.
- Kouyaté, Zé Aruanã. 2022. “The Tradition of Invention: the Kamalengoni Harp in Mali and Burkina Faso.” Doctoraatsthesis, Cardiff University.
- Marchand, Trevor H. J. 2015. “It’s In Our Blood’: Mali’s Griots and Musical Enskilment.” *Africa* 85, nr. 2: 356-364.
- Maxwell, Heather. 2003. “Divas of the Wassoulou Sound: Transformations in the Matrix of Cultural Production, Globalization, and Identity.” *Consumption, Markets and Culture* 6, nr. 1: 43-63.
- . 2008. “Of Youth-Harps and Songbirds: The Sweet Music of Wasulu.” *African Music* 8, nr. 2: 26–55. <http://www.jstor.org/stable/30250014>.
- Muurling, Nienke. 2003. *Relaties smeden, de rol van een ‘jelimuso’ (griotte) in Mali*. Amsterdam: Aksant.
- Piškor, Mojca. 2001. “The Importance of Being a Jali Muso: Some Aspects of the Role and Status of the Women in the Music Life of Today’s Gambia.” *Narodna Umjetnost* 38, nr. 1: 41-66.
- Potter, Samantha. 2020. “Music, identity and national cohesion in Mali: The role of music in the post-colonial era.” *Contemporary Voices: St Andrews Journal of International Relations* 1, nr. 3: 51-74.
- Pringle, Robert. 2006. *Democratization in Mali: Putting History to Work*. United States Institute of Peace.
- Sangaré, Oumou. 1997. “Oumou Sangare: Mali’s Premiere Vocalist.” Interview door Zoë Anglesey, *BOMB*, nr. 58: 30–33. <http://www.jstor.org/stable/40426390>.

- Scharfenberger, Angela. 2011. "West African Women In Music: An Analysis of Scholarship: Women's Participation in Music in West Africa: A Reflection on Fieldwork, Self, and Understanding." *African Music* 9, nr. 1: 221–46. <http://www.jstor.org/stable/23319435>.
- Schulz, Dorothea. 2001. "Music Videos and the Effeminate Vices of Urban Culture in Mali." *Africa* 71, nr. 3: 345–72.
- Zobel, Clemens. 2002. "Clients or Critics?, Politics, Griots and Gender in Postcolonial Mali." *Mande Studies* 4: 45-64.