

# The Uninterrupted Song for the City

## Editorial

*"Where are the young suckers that will grow when the old banana tree dies"*

- Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, 1958<sup>1</sup>

by Sinzo Aanza

In developing new methods of knowledge production and potential history telling, *"The Uninterrupted Song for the City"* by Sinzo Aanza confronts and raises a series of questions about the ethics of museums, and their engagements with relics acquired through colonial expeditions. How do museums take credit for archiving the heritage of those their progenitors helped to imperil? Why should there be defiance in ingressing materials related to distraught and trapped souls left to inhale dust that ends up choking their value and degrading the culture of their cohort? Is colonial quest and mandate repeating itself through museums' ideals? These questions and more had been the incentive for this intervention. The reconstruction of consistent dreams, unrealized possibilities and awareness within the music industry and beyond, is what the artist, in collaboration with guerillaclassics barter to thrust in the making of this experience.

The project had positioned its collaborators and listeners in learning, healing, and producing mood concomitantly as it turned beyond colonial relations embedded in museum collections to being conversance with the outside world. The sonic mashup was fostered out of unconventional thinking and living. Using Kinshasa soundscape as a musical instrument; sounds from hawkers on the street, off beat melodies from carpenters furnitures, churches, parties, and other sound compositions from the city serve as the reference for this project. Sinzo Aanza in collaboration with guerilla-classics and Vincent Glanzmann, Huguette Tolinga, Eden Sekulović, Vladimir Petrov, Hiromi Gut, Philippe Kocher, Andreas Brüll, Rokia Bamba, and Valentine Michaud extracts tunes and scores produced

and archived in (pre)colonial times Congo Basin and the Gulf of Guinea. The charily selected sounds from the collection of the Africa Museum in Brussels, Belgium, are delineated practices that were recorded and collected both for study purposes and the intention of keeping recordings of precolonial life and culture.

The project is not only a journey into the external but also into an internal archive. Much of the embedded sounds that are held within the digital structure compiled by an artificial intelligence and hold multiplicities of genres, are equally lingering present in our bodily archives.

Diasporic soundscapes, that might not be instantly perceived as common ground, cross contaminated and activated music beyond continents, regions, crossing walls and generations. The Uninterrupted Song for the City is a project that renders the undeniable traces of black sounds audible and as a consequence the existence tangible. It is a continuing part of *“The Improbable Memorial”*, a speculative memorial which the artist Sinzo Aanza has developed, that draws its inspiration from archives that contain music, rituals and its practices from various regions of Central and West Africa.

Many sounds and video materials that are kept behind the walls in the Africa Museum in Tervuren, are traces of practices and rituals that are likely to vanish. These archives are the starting point of the project.

The sonic realm is at the very core of this process based project. Sound fragments of a collective past are called to stand witness to the demystification of autophagic music genres. Perpetual inspiration blurred the lines a long time ago that a few would want to redraw over and over again. The sonic encounters with the four musicians are an invitation to listen along to the conversation between archival material from the machine and their own sounds.

These individual activation sessions can be visited within the time frame of a weeklong program in front of the Rietberg Museum to which the public is invited to delve into the sounds that are released by the machine that holds the archive. The project sensitizes both participants and listeners to the omnipresence of colonized bodies that were not held captive but rather activated sounds in jazz, techno, house, classic and an abundance of music yet to come.

By Samuel Baah Kortey & Lynhan Balatbat-Helbock

**Editorial**

«*Wo bleiben die Schösslinge, die austreiben und die alte Staude ersetzen?*» – Chinua Achebe, Alles zerfällt, 1958¹

«*The Uninterrupted Song for the City*» von Sinzo Aanza beschäftigt sich mit der Entwicklung neuer Methoden zur Wissensproduktion und möglicher Formen, Geschichte zu erzählen, wodurch das Projekt eine Reihe von Fragen in Bezug auf die Ethik von Museen und deren Umgang mit Relikten, die durch koloniale Expeditionen erworben wurden, aufwirft. Wie kann es sein, dass Museen es sich als Verdienst anrechnen lassen, das Erbe derer zu archivieren, die durch ihre Vorfahren in Gefahr gebracht wurden? Warum ist Widerstand geboten gegen die Aufnahme von Materialien, die eng verbunden sind mit verzweifelten und gefangenen Seelen, und die dem Staub überlassen werden, den sie einatmen, der ihren Wert erstickt und ihre Kultur entwertet? Wiederholen sich koloniales Streben und Herrschen in den Idealen der Museen? So lauten die Fragen, die den Anstoss zu dieser Intervention gaben. Was den Künstler und guerillaclassics bei der Umsetzung dieser Erfahrung antreibt, ist die Rekonstruktion anhaltender Träume, unverwirklichter Möglichkeiten sowie ein aufmerksameres Bewusstseins innerhalb der Musikindustrie und darüber hinaus.

Das Projekt versetzte Mitarbeitende wie Zuhörende gleichzeitig in eine Stimmung des Lernens, Heilens und Schaffens, indem es die kolonialen Beziehungen, die in Museumssammlungen verankert sind, hinter sich liess und mit der Aussenwelt ins Gespräch kam. Die Klangcollage entstand durch unkonventionelles Denken und Leben. Dabei diente die Klanglandschaft von Kinshasa als Musikinstrument: Geräusche von Strassenhändler\*innen, Off-Beat-Melodien, die aus Tischleieren, Kirchen, Partys erklingen, sowie weitere akustische Kompositionen aus der Stadt dienten diesem Projekt als Referenz. In Zusammenarbeit mit guerillaclassics und Vincent Glanzmann, Huguette Tolinga, Eden Sekulović, Vladimir Petrov, Hiromi Gut, Philippe Kocher, Andreas Brüll, Rokia Bamba und Valentine Michaud extrahiert Sinzo Aanza Melodien und Partituren, die in der (vor) kolonialen Zeit im Kongobecken und am Golf von Guinea produziert und archiviert wurden. Bei den sorgfältig ausgewählten Klängen aus der Sammlung des Königlichen Museum für Zentralafrika in Brüssel, Belgien, handelt es sich um Praktiken, die sowohl zu Studienzwecken aufgenommen und gesammelt wurden als auch in der Absicht, Dokumentationen des vorkolonialen Lebens und der vorkolonialen Kultur aufzubewahren.

Das Projekt ist nicht nur eine Reise in ein äusseres, sondern auch in ein inneres Archiv. Viele der eingebetteten Klänge, die in der von einer künstlichen Intelligenz kompilierten digitalen Struktur gespeichert sind und eine Vielzahl von Genres umfassen, sind auch in den Archiven unserer Körper präsent.

Diasporische Klanglandschaften, deren Gemeinsamkeiten vielleicht nicht auf Anhieb erkennbar sind, verbinden kontaminierte und aktivierte Musik über Kontinente und Regionen, über Mauern und Generationen hinweg. «*The Uninterrupted Song for the City*» ist ein Projekt, das die eindeutigen Spuren schwarzer Klänge hörbar und damit die Existenz schwarzer Körper erfahrbar macht. Es ist eine Fortsetzung von «*The Improbable Memo-*

## The importance of humanising an African sound archive

The question of African sound archives remains a mystery on the continent. This comes down to a lack of access, which in turn has led to a huge knowledge gap. For those of us seeking knowledge, narrowing this gap has become a very important purpose.

In my own sound practice as a music journalist, DJ, archivist and record collector living in South Africa, this is a never ending process of learning and what can best be described as digging - constantly finding clues that leads us deeper into a process. From a DJ perspective, the word ‘crate-digging’ refers to searching through endless crates of dusty records in order to find the rarest one. However in my own case currently, this is almost always focused on looking for African sound archives.

In my earlier days, while working first as a music journalist, it was clear that information relating to black music had been missing and it was really hard to find information on even recent history. The local libraries had music books only written by Europeans and very little research had been done by African scholars. In South Africa’s case, Apartheid was the reason for much of this - due to the continuous censorship and sonic control of black music.

It meant then, that another approach had to be found and the only way to truly learn about the past was through the process of oral histories.It then became a common practice for me to visit older musicians and try to document their stories as best as possible while they were still alive. Truly a daunting task with a heavy weight of responsibility!

Years later, as a DJ, the world of music opened up much more through the collecting, curating, listening and studying of records. Originally while my focus was on playing jazz and collecting all genres of music - it soon became clear that there was a higher purpose for me. I realised that very little was known about our own music, but also that of the rest of Africa - due to being kept separate from the rest of the continent for so long. It then became a mission to try and increase knowledge in any way possible, but through the very organic process of listening and studying.

The results were remarkable and revealed so much! Looking for African records revealed not only some of the best music I’ve ever heard - but it revealed so much about place, culture, politics, time, space, language and people. Going one step further, my research took me into what is considered ‘Library Records’ or ‘Field Recordings’ of ‘African Tribes’. These are all very contested and problematic words that put sophisticated Africans on display, as exotic objects. Nevertheless for the sake of education, I placed this as a focus of my own learning which continues today.

**Where do these archives live**

Historically, African music was not recorded in the Western sense as there was no need for this. African people preserved their sound through oral traditions carried through generations over centuries. It was not until the advent of Westerners reaching Africa, did the desire or need for documentation of these sounds arise. This is also the reason much of these studies still are steeped in obscurity and

*rial*», eines spekulativen Mahnmals des Künstlers Sinzo Aanza, das von den Archiven inspiriert wurde, die Musik, Rituale und Praktiken aus verschiedenen Regionen Zentral- und Westafrikas enthalten.

Viele Ton- und Videomaterialien, die hinter den Mauern des Afrikamuseums in Tervuren aufbewahrt werden, sind Spuren von Praktiken und Ritualen, die zu verschwinden drohen. Diese Archive bilden den Ausgangspunkt für das Projekt.

Das Klangliche ist zentral in diesem prozessorientierten Projekt. Klangfragmente einer kollektiven Vergangenheit sollen Zeugnis von der Entmystifizierung autophager Musikgenres ablegen. Immerwährende Inspiration vermochte vor langer Zeit, die Grenzen zu verwischen, die einige wieder und wieder neu zu ziehen trachteten. Die klanglichen Begegnungen mit den vier Musiker\*innen sind eine Einladung, dem Gespräch zwischen Archivmaterial aus der Maschine und in dessen eigenen Klang zu lauschen.

Diese einzelnen Aktivierungen können im Rahmen eines einwöchigen Programms vor dem Museum Rietberg besucht werden. Dabei sind die Besucher\*innen dazu eingeladen, sich in die Klänge zu vertiefen, die von der Maschine, die das Archiv enthält, abgespielt werden. Das Projekt sensibilisiert sowohl die Teilnehmenden als auch die Zuhörenden für die Allgegenwart kolonisierter Körper, die nicht gefangen gehalten wurden, sondern Klänge in Form von Jazz, Techno, House, Klassik und einer Menge Musik, die noch kommen wird, aktivierten.

Von Samuel Baah Kortey & Lynhan Balatbat-Helbock, Übersetzung: Anna Jäger

*Die Bedeutung der Humanisierung eines afrikanischen Tonarchivs*

**Die Bedeutung der Humanisierung eines afrikanischen Tonarchivs**

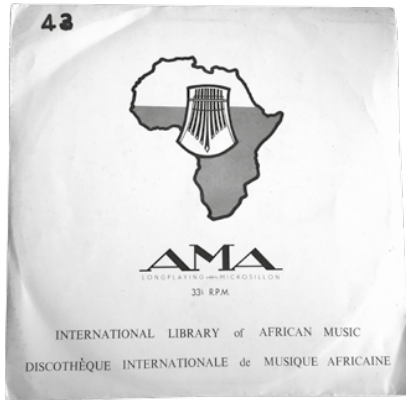
Die Frage der afrikanischen Tonarchive bleibt auf dem Kontinent ein Mysterium. Das liegt an mangelndem Zugang, welcher wiederum zu einer grossen Wissenslücke geführt hat. Für diejenigen unter uns, die auf der Suche nach Wissen sind, ist die Schliessung dieser Lücke zu einem wesentlichen Ziel geworden.

In meiner eigenen Klangpraxis einer in Südafrika lebenden Musikjournalistin, DJ, Archivarin und Plattensammlerin ist dies ein nie endender Prozess des Lernens und dessen, was man am besten als Ausgraben beschreiben kann - das ständige Finden von Hinweisen, welche uns tiefer in einen Prozess führen. Aus der Sicht einer DJs bezieht sich das Wort «Crate-Digging» auf das Durchsuchen endloser Kisten mit verstaubten Platten, um die seltenste zu finden. In meinem eigenen Fall geht es dabei jedoch fast immer um die Suche nach afrikanischen Klangarchiven. In früheren Tagen, als ich erstmals als Musikjournalistin arbeitete, war es klar, dass Informationen über Black Music fehlten, und es war sehr schwer, Informationen selbst über die jüngeren Entwicklungen zu finden. In den örtlichen Bibliotheken gab es nur Musikliteratur, die von Europäer\*innen verfasst worden war, und es gab nur sehr wenige

<sup>[1]</sup> Chinua Achebe, Things Fall Apart, Published by Mcdowell-Obolensky, New York, [1958], S. 82.

reserved for those who have access to universities and academic institutions. But I believe this knowledge should be for everyone, and it is truly our duty to make it accessible to all those within Africa, first and foremost.

Through the process of crate-digging, I would start coming across these old recordings which all had specific clues and common factors. It would for instance be the album of rare ethnic African sounds, recorded and translated by the white explorer or documentor or scholar, who took the initiative to press record and preserve this music. The cover art would almost always have an indigenous African person advertising the music. There are thousands and thousands of records like these, many of which have become incredibly expensive or impossible to find.



Africa: Shona Mbira Music, 1977 (Photo by Atiyah Khan) Africa: Shona Mbira Music, 1977 (Foto von Atiyah Khan)

For example, one of the earliest recordings to reach my collection was the album “Africa: Shona Mbira Music - recorded in Mondoro and Highfields, Rhodesia” by Paul Berliner in 1977. Berliner is an American ethnomusicologist who has worked extensively in African music archives. However, upon showing the album to a Shona artist, she confirmed that many of the interpretations of the stories and lyrics on the back of the record (written and displayed as factual for the listener), were mostly incorrect and incomplete. This is just one example of a common problem with many African archives - ie: The inability of Westerners to completely grasp the message behind the music because of their own shortcomings through language and cultural misunderstanding.

In close reach to me and one that had for a long time been of interest was the ILAM - or International Library of African Music. What the Smithsonian calls, “the greatest repository of African music in the world”, it is the collection of historian and sound archivist Hugh Tracey founded in 1954. The archive currently sits in the town of Makhanda (formerly Grahamstown) in the Eastern Cape, an isolated town - far out of reach from many in South Africa. The archive stretches back to 1929 and had also included a sound journal and the majority of the collection is focused on sub-Saharan African music.

I came to learn about Hugh Tracey through the lens of a sonic coloniser, or someone who took sounds from Africans - however the story is a bit more complex than that. For a time, I would collect any ILAM

Forschungsarbeiten von afrikanischen Wissenschaftler\*innen. Im Falle Südafrikas war die Apartheid einer der Hauptgründe dafür - aufgrund der ständigen Zensur und der akustischen Kontrolle von Black Music.

Das bedeutete, dass ein anderer Ansatz gefunden werden musste, und der einzige Weg, wirklich etwas über die Vergangenheit zu erfahren, war durch mündliche Überlieferungen. Wahrlich eine anspruchsvolle Aufgabe mit einer grossen Verantwortung! Jahre später, als DJ, öffnete sich die Welt der Musik durch das Sammeln, Kuratieren, Hören und Studieren von Schallplatten noch mehr. Ursprünglich konzentrierte ich mich auf das Auflegen von Jazz und das Sammeln von Musik aller Genres - doch schon bald wurde mir klar, dass es ein höheres Ziel für mich gab. Ich erkannte, dass nur sehr wenig über unsere eigene Musik, aber auch über die des restlichen afrikanischen Kontinents bekannt war, weil wir so lange vom Rest des Kontinents getrennt waren. Ich machte es mir zur Aufgabe, mein Wissen auf jede erdenkliche Art und Weise zu erweitern, aber durch den sehr organischen Prozess des Zuhörens und Studierens. Die Ergebnisse waren bemerkenswert und offenbarten so viel! Bei der Suche nach afrikanischen Aufnahmen fand ich nicht nur einige der besten Musikstücke, die ich je gehört habe, sondern ich erfuhr auch so viel über Ort, Kultur, Politik, Zeit, Raum, Sprache und Menschen. Bei meinen Recherchen bin ich noch einen Schritt weiter gegangen und habe mir angesehen, was als «Library Records» oder «Field Recordings» von «afrikanischen Stämmen» gilt. Dies sind höchst umstrittene und problematische Begriffe, die kultivierte Afrikaner\*innen als exotische Objekte zur Schau stellen. Um der Bildung willen habe ich dies jedoch zu einem Schwerpunkt meines eigenen Lernens gemacht, der bis heute fortbesteht.

#### Wo befinden sich diese Archive?

Historisch gesehen wurde afrikanische Musik nicht im westlichen Sinne aufgezeichnet, da es dafür keine Notwendigkeit gab. Afrikaner\*innen bewahrten ihre Klänge durch mündliche Traditionen, die von Generation zu Generation über Jahrhunderte weitergegeben wurden. Erst als die Menschen aus dem Westen nach Afrika kamen, entstand der Wunsch und die Forderung nach einer Dokumentation dieser Klänge. Das ist auch der Grund dafür, dass viele dieser Studien nach wie vor in Obskurität getaucht und denjenigen vorbehalten sind, die Zugang zu Universitäten und akademischen Einrichtungen haben. Ich bin jedoch der Meinung, dass dieses Wissen für alle zugänglich sein sollte, und es ist unsere Pflicht, dieses Wissen in erster Linie den Menschen in Afrika zugänglich zu machen.

Beim Stöbern in Kisten stiess ich auf diese alten Aufnahmen, die alle bestimmte Hinweise und Gemeinsamkeiten aufwiesen. Es handelte sich beispielsweise um ein Album mit seltenen ethnischen afrikanischen Klängen, aufgenommen und übersetzt von einem weissen Forscher, Dokumentaristen oder Gelehrten, der die Initiative ergriff, diese Musik aufzunehmen und zu bewahren. Auf dem Cover ist fast immer eine indigene afrikanische Person abgebildet, die für die Musik wirbt. Es gibt Tausende und Abertausende solcher Schallplatten, von denen viele unglaublich teuer oder gar unauffindbar geworden sind.

Eine der ersten Aufnahmen, die in meine Sammlung gelangte, war das Album «Africa: Shona Mbira Music - recorded in Mondoro and Highfields,

records I could find - but in July last year, I traveled to Makhanda and sought out and interviewed Andrew Tracey - the son of Hugh Tracey who had started the library. An in-depth interview revealed all the gray areas of the story. The younger Tracey spoke in great detail about the lengths his father would have to go to, in order to get to the most rural and remote areas to record these obscure and rare African musics from across the continent. He took me to the inner library of the centre and showed me the earliest recordings and also played some indigenous instruments from their collection, which have since become extinct.

One example of a record from ILAM for instance is, “Democratic Republic of Congo and Angola: Various Artists ILAMTR036A (1957)” described as: Chokwe songs and dances with various drums from the Democratic Republic of Congo and Angola . These dance songs, accompanied by goblet or conical drums, were recorded in mining compounds in the DRC and Angola, where the Chokwe had gone to work.

Another one is, “Songe topical songs - Various Artists: ILAMTR020 (1957).” Described as: Ngoi Nono, Kabongo Anastase, and several friends accompany their singing on two guitars, a struck bottle, and a rattle.They are Songe, from the Kabongo area of what is now southern DRC.

On the one hand, we can criticise many things about Hugh Tracey and his methods, but on the other hand we now have some recorded sounds to listen to and work from. Perhaps the greatest value of this archive is that it still remains on African soil.

I do not know of any other sound and music archives that exist in the rest of Africa, although I am certain they do exist. However the biggest problem faced right now for many of us, and returning back to the topic of access, is that - most of these recordings, artifacts and sound archives are sitting in various parts of the Western world.

One example is the Vienna Phonogrammarchiv in Austria - which is the first sound archive in the world and was founded in 1899 by members of the Imperial Academy of Sciences. The collection has over 67 000 recorded items. It preserves a large collection of audio and visual material in over 250 languages from Africa - with the earliest sound recordings of an African language dating back to 1905. There are also objects, photographs, films, handwritten and published documents, and books in the collection.

There are many others like these existing in the Western world - but they are not accessible to us. One would need to travel there and spend time listening to the archive, and we face visa and financial restrictions. They remain out of reach and the knowledge gap continues to grow. Even with the aid of some digitisation, most of these archives are only accessible to scholars or those in academia.

African sound archives must return back home and must exist first on African soil, before existing anywhere else in the world. In a similar way, so does all the invaluable art that was looted and stolen, now sitting in museums across the world, need to be given back.

Rhodesia» von Paul Berliner aus dem Jahr 1977. Berliner ist ein amerikanischer Ethnomusikologe, der viel in afrikanischen Musikarchiven gearbeitet hat. Als dann einer Shona-Künstlerin das Album gezeigt wurde, bestätigte sie jedoch, dass viele der Interpretationen der Geschichten und Texte auf der Rückseite der Platte (die für die Hörenden als Tatsachen dargestellt werden) grösstenteils falsch und unvollständig waren. Dies ist nur ein Beispiel für ein häufiges Problem vieler afrikanischer Archive: Die mangelnde Fähigkeit von westlichen Zuhörenden, die Botschaft hinter der Musik vollständig zu erfassen, weil sie aufgrund ihrer eigenen Defizite durch Sprache und kulturelle Missverständnisse nicht dazu in der Lage sind. Ganz in meiner Nähe und schon seit langem von Interesse war die ILAM - die International Library of African Music. Das, was das Smithsonian als «die grösste Sammlung afrikanischer Musik in der Welt» bezeichnet, ist die 1954 gegründete Sammlung des Historikers und Tonarchivars Hugh Tracey. Das Archiv befindet sich derzeit in der Stadt Makhanda (früher Grahamstown) im Ostkap, einer abgelegenen Stadt, die für viele Südafrikaner\*innen unerreichbar ist. Das Archiv reicht bis ins Jahr 1929 zurück und umfasste auch ein Tonjournal. Der Grossteil der Sammlung konzentriert sich auf die Musik der afrikanischen Länder südlich der Sahara.

Ich lernte Hugh Tracey durch die Linse eines akustischen Kolonisators kennen, also eines Menschen, der den Afrikaner\*innen Klänge abnahm - doch die Geschichte ist etwas komplexer. Eine Zeit lang sammelte ich alle ILAM-Platten, die ich finden konnte - aber im Juli letzten Jahres reiste ich nach Makhanda und führte ein Interview mit Andrew Tracey, dem Sohn von Hugh Tracey, dem Gründer der Bibliothek. Ein ausführliches Interview brachte alle Grauzonen der Geschichte ans Licht. Andrew Tracey sprach sehr detailliert über die Mühen, die sein Vater auf sich nehmen musste, um in die ländlichsten und entlegensten Gebiete zu gelangen, um diese obskuren und seltenen afrikanischen Musiken aus dem ganzen Kontinent aufzunehmen. Er nahm mich mit in die innere Bibliothek des Zentrums und zeigte mir die frühesten Aufnahmen und spielte auch einige einheimische Instrumente aus ihrer Sammlung, die inzwischen ausgestorben sind.

Ein Beispiel für eine Aufnahme von der ILAM ist «Democratic Republic of Congo and Angola: Various Artists ILAMTR036A (1957)», beschrieben als: Chokwe-Lieder und -Tänze mit verschiedenen Trommeln aus der Demokratischen Republik Kongo und Angola. Diese von Kelch- oder Kegel-Trommeln begleiteten Tänze wurden in Bergbaugebieten in der Demokratischen Republik Kongo und Angola aufgenommen, wohin die Chokwe zum Arbeiten gegangen waren.

Eine weitere Aufnahme ist «Songe topical songs - Various Artists: ILAMTR020 (1957)». Beschrieben als: Ngoi Nono, Kabongo Anastase und mehrere Freunde, die ihren Gesang auf zwei Gitarren, einer geschlagenen Flasche und einer Rassel begleiten. Sie sind Songe, aus dem Kabongo-Gebiet im Süden der heutigen Demokratischen Republik Kongo. Einerseits können wir vieles an Hugh Tracey und seinen Methoden kritisieren, aber andererseits haben wir jetzt einige Tonaufnahmen, die wir anhören und mit denen wir arbeiten können. Der grösste Wert dieses Archivs liegt vielleicht darin, dass es noch auf afrikanischem Boden liegt.

### The importance of digging

Since majority of these archives are sitting in libraries or universities outside of Africa, it is then important for us to continue to build an African archive of sound on home soil firstly, and then make that music accessible. There is no better platform than the practice of DJ-ing to make this music reachable to the people and this is what I have incorporated into my sets. Finding a way to fuse the past and present into a new way of listening.

Why does digging up African sound archives matter? For one, it narrows the gap of our missing history. It also allows us to correct the misrepresentation of the past through the colonial lens. It teaches us more about history, politics and culture. But also, it shows us how sound moved across borders and influenced each other in different regions. For instance, listening to ululations from southern Africa in relation to how they are heard in parts of northern Africa.

When examining music from Congo, we can also see how sound has moved beyond borders and become part of the national identity of other music, specifically through the guitar. Today, without digging back to those original roots, it is almost impossible to trace how certain music came to be and where it came from.

In today’s circumstances, we are still stuck with the sound hegemony of the West as being the originators of culture and music. From classical or high-art music, up to modern contemporary pop or dance floor sounds - the history of black music (through jazz, dub, rock ‘n roll or techno) has been almost erased from mainstream modern discussions and how these sounds came about.

This once again, reinforces to me the importance of continuing the work of digging for new knowledge in all its forms about African music and oral traditions. How to learn, listen, understand and then share - in order to process this for others and change the storyline through writing and journalism. By trying to understand and by listening, we aim to form compassion for the past, we try to right the wrongs and we offer a way of humanising those ancestors who came before us.

By Atiyyah Khan

Ich weiss von keinen anderen Ton- und Musikarchiven im übrigen Afrika, obwohl ich sicher bin, dass es sie geben muss. Doch das grösste Problem, mit dem sich viele von uns derzeit konfrontiert sehen, ist - und damit komme ich auf das Thema des Zugangs zurück -, dass sich die meisten dieser Aufnahmen, Artefakte und Tonarchive in verschiedenen Teilen der westlichen Welt befinden.

Ein Beispiel ist das Wiener Phonogrammarchiv in Österreich - das erste Tonarchiv der Welt, welches 1899 von Mitgliedern der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften gegründet wurde. Die Sammlung umfasst über 67 000 Aufnahmen. Es bewahrt eine grosse Sammlung von Ton- und Bildmaterial in über 250 Sprachen aus Afrika - die frühesten Tonaufnahmen einer afrikanischen Sprache stammen aus dem Jahr 1905. Darüber hinaus enthält die Sammlung Objekte, Fotografien, Filme, handschriftliche und veröffentlichte Dokumente sowie Bücher.

In der westlichen Welt gibt es noch viele weitere solche - aber sie sind für uns nicht zugänglich. Man müsste dorthin reisen und Zeit damit verbringen, sich das Archiv anzuhören und wir haben mit Visa- und finanziellen Beschränkungen zu kämpfen. Sie bleiben unerreichbar, und die Wissenslücke wird immer grösser. Selbst mit Hilfe einer gewissen Digitalisierung sind die meisten dieser Archive nur für Gelehrte oder Akademiker\*innen zugänglich.

Afrikanische Tonarchive müssen in ihre Heimat zurückkehren und zuerst auf afrikanischem Boden existieren, bevor sie irgendwo anders auf der Welt existieren. In ähnlicher Weise müssen auch all die unschätzbaren Kunstwerke zurückgegeben werden, welche geplündert und gestohlen wurden und nun in Museen auf der ganzen Welt lagern.

**Die wichtige Bedeutung des Ausgrabens**  
Da sich die meisten dieser Archive in Bibliotheken oder Universitäten ausserhalb Afrikas befinden, ist es für uns wichtig, zunächst ein afrikanisches Klangarchiv auf heimischem Boden aufzubauen und dann diese Musik zugänglich zu machen. Es gibt keine bessere Plattform als das Plattenauflegen («DJ-ing»), um diese Musik den Menschen zugänglich zu machen, und genau das habe ich in meine Auftritte integriert - einen Weg zu finden Vergangenheit und Gegenwart zu einer neuen Art des Hörens zu verschmelzen.

Warum ist es wichtig, afrikanische Klangarchive freizulegen? Zum einen verkleinert es die Lücke, die wir in unserer fehlenden Geschichte haben. Es ermöglicht uns auch, die falsche Darstellung der Vergangenheit durch die koloniale Linse zu korrigieren. Wir lernen dadurch mehr über Geschichte, Politik und Kultur. Aber sie zeigt uns auch, wie sich Klänge über Grenzen hinweg bewegten und sich in verschiedenen Regionen gegenseitig beeinflussten. Wenn wir uns zum Beispiel Gesänge aus dem südlichen Afrika anhören, können wir vergleichen, wie sie in den nördlichen Teilen Afrikas zu hören sind. Wenn wir die Musik aus dem Kongo untersuchen, können wir auch sehen, wie sich der Klang über die Grenzen hinweg bewegt hat und Teil der nationalen Identität einer anderen Musik geworden ist, insbesondere durch die Gitarre. Ohne zu diesen ursprünglichen Wurzeln zurückzugehen, ist es heute fast unmöglich nachzuvollziehen, wie eine bestimmte Musik entstanden ist und wo sie herkommt.

## Echoing from the archive. On the politics of unarranging and remixing as a self-narrative act.

There is no past, there is no future, only the present!  
When you improvise, that is the now!  
moment has never been there,  
it will never be there again,  
and you don’t wish to repeat it ...  
... but as you play, you realise it has been played.

– Abdullah Ibrahim

Every new configuration contains masses of the old. I think of the new not as breaking completely with the past, always as reconfiguring the elements of the past with some elements that are new. Each time that comes it does require a change of perspective. Sometimes a change of paradigm.

– Stuart Hall

With questions on the issues of restitution taking up more space, and with the discourse constantly shifting and almost fixating on tangible cultural property, sometimes to suit a particular agenda - usually one determined by the West, - it is important that we continue widening our understanding of cultural property and memory, expanding our view to the intangible. That said, we should not fall into the trap of putting the tangible in opposition to the intangible. We should rather aim for a more holistic approach to the situation, given in cases more often than is portrayed, the subject and the object were never meant to be viewed separately.

In the following lines, I will be sharing a few ruminations I have had on sound, sonic archives in general and particularly those from the Congo region relevant to this project.

### Echo I – Sound asks no permission

In a recent conversation with sound and investigative artist Lawrence Abu Hamdan, he brought my attention to a perhaps well known but quintessential aspect of sound, the ability sound has to travel or “leak” as he described it within the framework of his investigative work. Sound, perhaps more than many other media, does not ask for permission. It reverberates, wanders, permeates, and moves past geographical constraints and social constructs.

Although practices of “studying” so called “world cultures and world musics” can be traced back to the 18th and 19th century, the development of recording techniques in the late 19th century, enabled the field of ethnomusicology to take even more of a greater proportion.<sup>1</sup> This led to the recording of sounds, songs - for some sacred, intimate and bearer of culture and knowledge - that ended up in the colonial archives and are today kept captive in mostly ethnographic museums, but also, and to a certain extent in private collections. Against the backdrop of the so-called “enlightenment movements”, and despite this attempt, to keep the people and sounds captive under the auspices of “studying”, these sounds ensured a certain continuity and one of the ways through which this was done was by “leaking”, by leaking into neighbouring spaces, by leaking through

Unter den heutigen Umständen sind wir immer noch mit der Klanghegemonie des Westens als Urheber von Kultur und Musik konfrontiert. Von der klassischen oder Kunstmusik bis hin zu modernen zeitgenössischen Pop- oder Dancefloor-Sounds - die Geschichte der Black Music (durch Jazz, Dub, Rock 'n' Roll oder Techno) ist aus den modernen Mainstream-Diskussionen und der Frage, wie diese Sounds entstanden sind, fast verschwunden.

Dies zeigt mir einmal mehr, wie wichtig es ist, weiterhin nach neuen Erkenntnissen über afrikanische Musik und mündliche Traditionen in all ihren Formen zu suchen. Wie man lernt, zuhört, versteht und dann weitergibt - um dies für andere zu erschliessen und das Narrativ durch Schreiben und Journalismus zu verändern. Indem wir versuchen, zu verstehen und zuzuhören, versuchen wir, Mitgefühl für die Vergangenheit zu entwickeln, wir versuchen, das Unrecht zu korrigieren, und wir bieten einen Weg, die Vorfahren, welche vor uns kamen, zu vermenschlichen.

Von Atiyyah Khan,  
Übersetzung: Antonia Mädél

**Echo aus dem Archiv. Über die Politik des Entarrangierens und des Remixens als Akt der Selbsterzählung.**

Es gibt keine Vergangenheit, es gibt keine Zukunft, nur die Gegenwart!

Wenn du improvisierst, ist das das Jetzt!  
Diesen Moment hat es noch nie gegeben,  
er wird nie wieder da sein,  
und du willst ihn nicht wiederholen ...

... aber während du spielst, merkst du, dass er schon gespielt wurde.

– Abdullah Ibrahim

Jede neue Konfiguration enthält Unmengen der alten. Ich sehe das Neue nicht als völligen Bruch mit der Vergangenheit, sondern immer als Rekonfiguration der Elemente der Vergangenheit mit einigen Elementen, die neu sind. Jedes Mal, wenn das geschieht, erfordert es einen Wechsel der Perspektive. Manchmal einen Paradigmenwechsel.

– Stuart Hall

Angesichts der Tatsache, dass Fragen zur Restitution immer mehr Raum einnehmen und der Diskurs sich ständig verschiebt und sich dabei auf materielles Kulturgut fixiert, oftmals um einer bestimmten - meist westlich geprägten - Agenda zu entsprechen, ist es wichtig, dass wir unser Verständnis von Kulturgut und Erinnerung weiter ausbauen und unseren Blick auf das Immaterielle erweitern. Allerdings sollten wir nicht in die Falle tappen, das Materielle dem Immateriellen gegenüberzustellen. Vielmehr sollten wir eine ganzheitlichere Betrachtungsweise anstreben, da in den häufiger als dargestellten Fällen das Subjekt und das Objekt nie getrennt voneinander betrachtet werden sollten.

In den folgenden Zeilen werde ich einige meiner Überlegungen zum Thema Klang, zu Klangarchiven im Allgemeinen und insbesondere zu denen aus der Kongoregion, welche für dieses Projekt relevant sind, darlegen.

Echo I – **Klang benötigt keine Erlaubnis**
In einem kürzlich geführten Gespräch mit dem Klang- und Recherchekünstler Lawrence Abu Hamdan machte er mich auf einen vielleicht bekannten, aber wesentlichen Aspekt des Klangs aufmerksam: die Fähigkeit des Klangs, sich fortzubewegen oder «durchzusickern», wie er es im Rahmen seiner Recherhearbeit beschrieb. Klang bittet, vielleicht mehr als viele andere Medien, nicht um Erlaubnis. Er hallt nach, wandert, durchdringt und setzt sich über geografische Beschränkungen und soziale Konstrukte hinweg.

Obwohl die Praxis des «Studiums» so genannter «Weltkulturen und Weltmusiken» bis ins 18. und 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, ermöglichte die Entwicklung von Aufnahmetechniken im späten 19. Jahrhundert die Entstehung der Ethnomusikwissenschaft<sup>1</sup>, sowie dass diese immer grössere Proportionen annahm. Dies führte zur Aufzeichnung von Klängen, Liedern - für manche heilig, intim und Träger von Kultur und Wissen -, die in den kolonialen Archiven landeten und heute in zumeist ethnographischen Museen, aber auch und zu einem Teil in Privatsammlungen verwahrt werden. Vor dem Hintergrund der so genannten «Aufklärungsbewegungen» und trotz dieses Versuchs, die Menschen und Klänge unter dem Deckmantel des «Studierens» gefangen zu halten, sorgten diese Klänge für eine gewisse Kontinuität. Und einer der Wege, auf dem dies geschah, war das «Durchsickern», das Durchsickern in benachbarte Räume, das Durchsickern durch Migrationsbewegungen, sei es gewaltsam oder freiwillig, in unterschiedliche Geographien.

Echo II – **Congo Square. Eine Nabe der Improvisation**
Von Klang als etwas Reinem und frei von äusseren Einflüssen zu sprechen, wäre sehr naïv. In einer Zeit der Digitalisierung und des leichteren Zugangs zu Musik und Einflüssen aus aller Welt ist es vielleicht wichtiger denn je, die vielfältigen Strömungen anzuerkennen, die die verschiedenen Musikgenres, die wir heute kennen, durchziehen und bestimmten Geografien zuordnen. Als ich in Kamerun aufwuchs, war die offensichtliche und klare Verbindung zwischen bestimmten Aspekten im Kongo und in Kamerun unbestreitbar. Nicht nur, dass beide Länder eine gemeinsame Grenze hatten, sondern auch sprachliche Gemeinsamkeiten, die in der Musik noch deutlicher hervortraten. Es kommt sehr oft vor, dass man, verloren im Rhythmus des Beats, ein Wort oder einen Satz in Lingala falsch hört und es mit Duala assoziiert. Beide Sprachen haben die gleiche Intonation, beide Sprachen haben fast die gleiche Struktur in Bezug auf Grammatik und Syntax, aber vor allem bieten beide Sprachen die sehr weichen, beruhigenden und groovenden, «jammenden» Eigenschaften, die nur wenige Sprachen haben, wenn sie zum Komponieren von Musik verwendet werden. Es gibt eine nicht erschöpfende Liste von Musiker\*innen aus dem Kongo und Kamerun, die entweder zwischen den beiden Ländern hin- und hergereist sind und in beiden Ländern gearbeitet haben, oder sich einfach voneinander bedient haben. Die Verbindung zwischen dem Kongo und Kamerun ist vielleicht ein Thema für eine andere

migrational movements, being it forceful or voluntary into different geographies.

Echo II – **Congo Square. A hub for improvisation**

To speak of sound as something pure and devoid of external influences will be very naive. In an era of digitization and easier access to music and influences from all around the globe, it is perhaps more important now than ever to acknowledge the multiple streams that irrigate the different musical genres we know today, and assign to particular geographies.

Growing up in Cameroon, the obvious and clear connection between certain aspects in Congo and Cameroon were non-disputable. Not only did both countries share a border, both countries had to a certain extent linguistic similarities that were even more apparent when approached musically. It happens very often that one, lost within the rhythm of the beat, mishears a word or sentence in Lingala and associates it to Duala. Both languages have the same intonation, both languages share almost the same structure in terms of grammar and syntax, but most of all, both languages offer the very soft, soothing and groovy, jamming characteristics very few languages do when used to compose music. There is a non-exhaustive list of musicians both from Congo and Cameroon that either travelled and worked between, in both countries, or simply borrowed from each other. The connection between Congo and Cameroon is perhaps one for another time or another text, but what is of interest for us here, is “how fragments from particular musical styles typical to Congo have found their way into music genres not only in Cameroon but much more far away”. Indeed, not that any country needs its own signature style, but if one were to pinpoint one, then regarding Congo it would be without any doubt the famous Sebene guitar that made its way into Cameroonian Makossa, spread across the ocean and found its way into genres such as Zouk. Although very important to mention that Sebene, is a genre that stems out of contemporary Rumba which in itself originally moved or “leaked” from Kongo when the enslaved were forcefully abducted and deported to the Americas<sup>2</sup>, and later made its way back returning as what was known as Cuban Rumba which was a syncretism of African cultures, Caribbean cultures and Spanish flamenco<sup>3</sup>. Taking this into consideration, it becomes clear that music, sound has always moved around, and the sonic soundscape which we know today as that of Congo is one that is informed by influences brought along from different geographies, is one that is birthed as a “new configuration that contains masses of the old” as states Stuart Hall in the Stuart Hall Project<sup>4</sup>.

But speaking about syncretism, let’s go a few centuries back, to a place called Congo Square. Located in New-Orleans, the square was a gathering place for enslaved and freed slaves. Much more than just gathering, it also held and offered a place where the people could meet, sing and in these acts and offerings, served as a hub for improvisation. Cultures and especially sounds from the enslaved Africans that came from everywhere right down to Haiti after the Haitian revolution mingled, informed, enriched each other, and out of this syncretic act was born Jazz, which by essence is a music of conjuncture as states John Akomfrah in an interview. Jazz is a genre that came along because of the particular conjunctures that brought about those gatherings for example at Congo square. One could say jazz, as a genre, is one that not only requires the ability to

improvise, but was actually born out of the necessity to relate to one another.

Echo III – **On un-arranging and remixing**

One of the fundamental questions that still poses itself today is that of the accessibility to sonic archives. These archives that were produced under very problematic conditions and are now held hostage within western institutions remain for the most part almost inaccessible to the communities they were extracted from.

Although kept and left inaccessible, although some of these regions today suffer from the dearth of these archives, the sounds and music from these regions never completely fade away. As we heard, in the two previous echoes, sound not only has the capacity to “leak” and move past geographies, it also circles back and irrigates the music production happening in these regions. It is therefore no surprise that a musical genre like rumba for instance has travelled from Kongo to Cuba and back to Congo. If in previous decades or centuries, this movement was mostly made possible through the movement of people across these different geographies, nowadays, this is mostly possible through the digital, and because of the position technology holds. At this point, I would like to throw in a perhaps hypothetical reason that enabled the survival of these sounds but perhaps one worth exploring. I believe sound artists, musicians and DJs especially, through their practice of un-arranging, and remixing these sounds offered, still offer a possibility of fragmenting, and reconfiguring these sounds which perhaps could be an interesting one to look into. Although the process of fragmentation and reconfiguration bears the risk of mixing up, mislabelling and misunderstanding, it remains one possible solution against the gatekeeping of these sounds within archives in the West, as it offers room for the continuity of these sounds, genres, perhaps as fragments, but at least within a frame that can be self-determined.

by Billy Fowo

Zeit oder einen anderen Text, aber was uns hier interessiert, ist, «wie Fragmente bestimmter für den Kongo typischer Musikstile ihren Weg in Musikgenres nicht nur in Kamerun, sondern noch viel weiter weg gefunden haben». Nicht, dass jedes Land einen eigenen Stil bräuchte, aber wenn man einen ausmachen müsste, dann wäre es im Kongo zweifellos die berühmte Sebene-Gitarre, die ihren Weg in die kamerunische Makossa fand, sich über den Ozean verbreitete und in Genres wie dem Zouk Eingang fand. Es ist aber sehr wichtig zu erwähnen, dass Sebene ein Genre ist, das aus der zeitgenössischen Rumba hervorgegangen ist, die ursprünglich aus dem Kongo «durchsickerte», als die Versklavten gewaltsam entführt und nach Amerika deportiert wurden<sup>2</sup>, und später als sogenannte kubanische Rumba zurückkehrte, die ein Synkretismus aus afrikanischen Kulturen, karibischen Kulturen und spanischem Flamenco<sup>3</sup> war. Wenn man dies bedenkt, wird klar, dass Musik und Klang sich schon immer bewegt haben, und die Klanglandschaft, die wir heute als die des Kongo kennen, ist eine, die von Einflüssen aus verschiedenen Geografien geprägt ist, eine, die als «neue Konfiguration, die Unmengen der alten enthält» geboren wird, wie Stuart Hall im Stuart Hall Project<sup>4</sup> erklärt.

Aber wenn wir schon von Synkretismus sprechen, gehen wir ein paar Jahrhunderte zurück, zu einem Ort namens Congo Square. Dieser Platz in New-Orleans war ein Treffpunkt für versklavte und befreite Sklav\*innen. Er war nicht nur ein Ort der Zusammenkunft, sondern auch ein Ort, an dem sich die Menschen trafen und singen konnten, und diente als Zentrum der Improvisation. Die Kulturen und insbesondere die Klänge der versklavten Afrikaner\*innen, die nach der haitianischen Revolution von überall her sowohl als aus Haiti kamen, vermischten sich, informierten und bereicherten sich gegenseitig, und aus diesem synkretistischen Akt entstand der Jazz, der seinem Wesen nach eine Musik der Konjunktion ist, wie John Akomfrah in einem Interview erklärt. Das Jazz entstand aufgrund der besonderen Umstände, die aus diesen Zusammenkünften, z. B. auf dem Congo Square entstanden sind. Man könnte sagen, dass Jazz als Genre nicht nur die Fähigkeit zur Improvisation voraussetzt, sondern eigentlich aus der Notwendigkeit heraus geboren wurde, miteinander in Beziehung zu treten.

Echo III – **Über das Ent-arrangieren und Remixen**
Eine der grundlegenden Fragen, die sich auch heute noch stellt, ist die nach nach dem Zugang von Klangarchiven. Diese Archive, die unter sehr problematischen Bedingungen entstanden sind und nun in westlichen Institutionen als Geiseln gehalten werden, sind für die Gemeinschaften, denen sie entnommen wurden, grösstenteils unzugänglich.

Obwohl einige dieser Regionen heute unter dem Mangel an diesen Archiven leiden, verschwinden die Klänge und die Musik aus diesen Regionen nie ganz. Wie wir in den beiden vorangegangenen Echos gehört haben, hat der Klang nicht nur die Fähigkeit, «durchzusickern» und sich über Geografien hinweg zu bewegen, er kreist auch zurück und nährt die Musikproduktion, die in diesen Regionen stattfindet. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ein Musikgenre wie die Rumba vom Kongo nach Kuba und zurück in den Kongo gelangt ist. Wurde diese Bewegung in früheren Jahrzehnten oder Jahrhunderten vor allem durch die Bewegung von Menschen über diese verschiedenen

<sup>[1]</sup> www.britannica.com/science/ethnomusicology

<sup>[2]</sup> www.radiofrance.fr/francemusique/musiques-du-monde/la-rumba-congolaise-la-musique-des-independantistes-et-des-sapeurs-5041956

<sup>[3]</sup> ich.unesco.org/fr/RL/la-rumba-cuba-mlange-festif-de-musiques-et-de-danses-et-toutes-les-pratiques-associes-01185#:~:text=La%20rumba%20%C3%A0%20Cuba%20a,les%20communaut%C3%A9s%20d’esclaves%20africains.

<sup>[4]</sup> The Stuart Hall Project, 2013 by John Akomfrah.

geografischen Gebiete hinweg ermöglicht, so ist dies heute vor allem durch das Digitale möglich, und zwar aufgrund der Stellung, die die Technologie einnimmt. An dieser Stelle möchte ich einen vielleicht hypothetischen Grund anführen, der das Überleben dieser Klänge ermöglicht hat, den es aber womöglich zu untersuchen lohnt. Ich glaube, dass Klangkünstler\*innen, vor allem Musiker\*innen und DJs, durch ihre Praxis, diese Klänge zu entwirren und neu zu mischen, immer noch die Möglichkeit bieten, diese Klänge zu fragmentieren und neu zu konfigurieren, was vielleicht ein interessanter Aspekt sein könnte, den es zu untersuchen gilt. Obwohl der Prozess der Fragmentierung und Rekonfiguration das Risiko der Vermischung, der falschen Etikettierung und des Missverständnisses birgt, bleibt er eine mögliche Lösung gegen das Gatekeeping dieser Klänge in den Archiven des Westens, da er Raum für die Kontinuität dieser Klänge und Genres bietet, wenn auch vielleicht nur als Fragmente, aber zumindest innerhalb eines Rahmens, der selbstbestimmt sein kann.

von Billy Fowo,  
Übersetzung: Antonia Mädler



### Eine Erzählung über vergessene Lieder und den Überfluss des lebenden Körpers

Der Musiker ist das Dokument. Er ist die Information selbst. Die Wirkung gespeicherter Informationen wird nicht durch Aufzeichnungen oder Archive vermittelt, sondern durch die menschliche Reaktion auf das Leben. Und diese Reaktion ist ständig, überall in der Luft, eine Alternative, die für diejenigen, die Ohren haben, um zu hören, ständig verfügbar ist<sup>1</sup>.

– Ben Sidran

Es beginnt wie es endet, mit einer Einladung, dieser Erzählung von Liedern zu lauschen, die in unserem kollektiven Gedächtnis verankert sind. Vor nicht allzu langer Zeit haben sich unsere Vorfäter und Mütter versammelt, haben geschworen, gesummt, den Körper und seine Ausläufer rhythmisch aktiviert und gemeinsam für uns gesungen. Dies ist ein kurzer Bericht über die Zeiten, in denen mundartliche Versammlungen eine erste Angelegenheit waren, und die Spuren dieser Versammlungen sind ebenso schöne Erinnerungen wie Zeugnisse der gemeinsamen Zukunft ihres Volkes.

Es ist ein Versuch, die klanglichen Komponenten im Archiv unseres kollektiven Gedächtnisses zu verstehen, welche wir bereits lange vor dem einschränkenden Signifikant «Musik» lebendig erlebt haben. Wenn sich die *conditio humana* nicht auf Etiketten und Hashtags reduzieren lässt und Feste, Rituale und klangliche Aktivierungen nicht nur der flüchtigen Unterhaltung dienen, dann stellen sie vielmehr grundlegende Praktiken bei der Bildung von Gemeinschaften und ihrer Kultur dar. Der Musikwissenschaftler Kofi Agawu schreibt: «*Wenn man heute über afrikanische Musik schreibt, dann ist das fast per Definition ein Schreiben gegen eine frühere Literatur*»<sup>2</sup>.



Vicko Tengwa, performance as part of a further development of the prototype of the work at the Biennale de Lubumbashi, October 2022, Democratic Republic of the Congo (Photo by Arsène Mpiana) Vicko Tengwa, Performance im Rahmen einer Weiterentwicklung des Prototypen des Werkes an der Biennale de Lubumbashi, Oktober 2022, Demokratische Republik Kongo (Foto von Arsène Mpiana)

### A tale of forgotten songs and the abundance of the living body

*The musician is the document. He is the information itself. The impact of stored information is transmitted not through records or archives, but through the human response to life. And that response is ongoing, in the air, everywhere, an alternative constantly available to those who have ears to hear*<sup>1</sup>.

– Ben Sidran

It begins as it ends, with an invitation to listen to this tale of songs that are inscribed in our collective memory. Not too long ago our forefathers and mothers have gathered, invoked, hummed, rhythmically activated bodies and its extensions and collectively sang to us. It is a short account of the times when vernacular gatherings were serious business and the traces of them fond memories just as much as evidence of it’s people’s common future.

It is an attempt to understand the sonic components in our collective memory’s archive that we have vividly lived by experience long before its limiting signifier “music”. When the human condition cannot be limited to labels and hashtags, but feasts, rituals and sonic activations are not merely for an ephemeral entertainment but rather fundamental practices in the making of communities and its culture. As the musicologist Kofi Agawu writes “*To write about African music nowadays is almost by definition to write against a prior literature*”<sup>2</sup>.

### I. The invention of death<sup>3</sup>

Musicologists and writers face unique challenges due to the extensive invasive history of European writings on Africa in general and music in particular. These writings have been produced by explorers, missionaries, scholars, and anthropologists from their own limited perspective. Many of these texts have been soaked with prejudice, patronizing language and the unreflected exoticizing gaze on African cultures for purposes of Western audiences’ consumption. An unpalatable mix of the imposition towards the “encountered unknown” alongside narcissistic endeavors of self-discovery have haunted Western writing on music and perpetually keep the score. One of the most successful endeavors of colonialism was to dispossess whole communities not only of their material artefacts but also immaterial cultural heritage and traces. Mainstream media alongside the contemporary canon of music theory sit comfortably on the closed thresholds towards sound archives and imperial sound collections. The limited access towards one’s sonic heritage equals the non-existence of the practices that co-existed alongside. This practice of silencing reflects the ongoing power structures that are key in keeping traditional sounds, its technology and visibility in the shadows of the general canon. Not only cultural artifacts but also immaterial traces from rituals have been recorded on wax cylinders later replaced by other technologies of extraction, were taken from countries all over the world with the claim of preservation however never returned.

Over the course of approximately five hundred years, the European abject endeavor of appropriating lands in Africa and beyond had a significant impact on the continent and the world at large. Although this timeframe may appear relatively short in comparison to the continent’s millions of years of existence and its role as the birthplace of human life, the impact of these events are still tangible until this day. Colonialism, in particular, deeply affected various aspects of African life, including the economy, politics, society, and religion. As all aspects of life have completely been disrupted by this collective trauma, cultural production and artistic expressions have been deeply disrupted by its calamities. This period is often seen as a critical and transformative phase in Africa’s history, as it brought with it profound changes that continue to shape the continent to this present day. Considering the many years of occupations and annexations, one must extend the time frame of colonialism before the scramble for Africa at the Berlin-Congo conference in Germany in 1884-1885. Kofi Agawu elaborates that “to speak of colonialism is therefore to speak of events influenced by institutional practices and discourses put in place during this seventy-three-year period. But the formal partitioning was preceded by several centuries of European contact with initially coastal then later inland Africans, resulting in influences on religion, culture, and education”<sup>4</sup>.

### II. What we didn’t see<sup>5</sup>

Imagination! who can sing thy force?  
Or who describe the swiftness of thy course?  
Soaring through air to find the bright abode,  
Th’ empyreal palace of the thund’ring God,  
We on thy pinions can surpass the wind,

### I. Die Erfindung des Todes<sup>3</sup>

Musikwissenschaftler\*innen und Autoren\*innen stehen vor einzigartigen Herausforderungen aufgrund der umfangreichen und invasiven Geschichte der europäischen Schriften über Afrika im Allgemeinen und die Musik im Besonderen. Diese Schriften wurden von Entdecker\*innen, Missionar\*innen, Gelehrten und Anthropolog\*innen aus ihrer eigenen eingegrenzten Perspektive verfasst. Viele dieser Texte sind durchdrungen von Vorurteilen, herablassender Sprache und dem unreflektierten exotisierenden Blick auf afrikanische Kulturen zum Zwecke des Konsums durch ein westliches Publikum. Eine unappetitliche Mischung aus der Zumutung, dem «Unbekannten» zu begegnen, und narzisstischen Selbstfindungsbestrebungen hat die westliche Musikliteratur durchzogen und wird sie auch weiterhin prägen. Eines der erfolgreichsten Unterfangen des Kolonialismus war es, ganze Gemeinschaften nicht nur ihrer materiellen Artefakte, sondern auch ihres immateriellen kulturellen Erbes und ihrer Wurzeln zu berauben.

Die Mainstream-Medien und der zeitgenössische Kanon der Musiktheorie sitzen bequem an den verschlossenen Schwellen zu Klangarchiven und imperialen Klangsammlungen. Der unzureichende Zugang zum eigenen klanglichen Erbe ist gleichbedeutend mit der Nichtexistenz der Praktiken, die daneben existierten. Diese Praxis des zum Schweigen bringens spiegelt die fortbestehenden Machtstrukturen wider, die entscheidend dafür sind, dass traditionelle Klänge, ihre Technologie und Sichtbarkeit im Schatten des allgemeinen Kanons bleiben. Kulturelle Artefakte und Spuren von Ritualen und Darbietungen, die auf Wachszylindern und später mit anderen Extraktionstechnologien aufgezeichnet wurden, wurden aus Ländern auf der ganzen Welt mit dem Anspruch der Bewahrung entwendet, jedoch nie wieder zurückgegeben.

Über einen Zeitraum von etwa fünfhundert Jahren hatte das verwerfliche Unterfangen der Europäer\*innen, sich Gebiete in Afrika und darüber hinaus anzueignen, erhebliche Auswirkungen auf den Kontinent und die Welt im Allgemeinen. Obgleich dieser Zeitraum im Vergleich zu den Millionen Jahren der Existenz des Kontinents und seiner Rolle als Geburtsstätte des menschlichen Lebens relativ kurz erscheinen mag, sind die Auswirkungen dieser Ereignisse bis heute spürbar. Vor allem der Kolonialismus hatte tiefgreifende Auswirkungen auf die verschiedensten Aspekte des afrikanischen Lebens, darunter Wirtschaft, Politik, Gesellschaft und Religion. Da alle Aspekte des Lebens durch dieses kollektive Trauma beeinflusst sind, sind auch die kulturelle Produktion und die künstlerischen Ausdrucksformen hiervon stark betroffen. Diese Zeit wird oft als eine kritische und transformative Phase in der Geschichte Afrikas angesehen, da sie tiefgreifende Veränderungen mit sich brachte, die den Kontinent bis heute prägen. Berücksichtigt man die vielen Jahre der Besetzungen und Annexionen, so muss man den Zeitrahmen des Kolonialismus vor dem Kampf um Afrika auf der Berlin-Kongo-Konferenz 1884-1885 weiter fassen. Kofi Agawu führt aus, dass «über Kolonialismus zu sprechen bedeutet, von Ereignissen zu sprechen, welche von institutionellen Praktiken und Diskursen beeinflusst wurden, die während dieser 73-jährigen Periode eingeführt wurden. Der formellen Aufteilung gingen jedoch mehrere Jahrhunderte des Kontaktes der Europäer\*innen mit den zunächst an der Küste und später im

Landesinneren lebenden Afrikaner\*innen voraus, was zu Einflüssen auf Religion, Kultur und Bildung führte»<sup>4</sup>.

II. Was wir nicht sahen<sup>5</sup>

<div><span><span></span></span></div>	Phantasie, wer kann deine Kraft besingen? Oder die Hurtigkeit deines Verlaufs beschreiben? Du schwebst durch die Lüfte, um den strahlenden Ort zu finden, Den himmlischen Palast des donnernden Gottes, Auf deinen Trieben können wir den Wind überflügeln, Und lassen das wogende All hinter uns: Von Stern zu Stern schweift das geistige Auge, den Himmel zu messen und die Welten zu erforschen. Dort erfassen wir mit einem Blick das mächtige Ganze, Oder neue Welten verblüffen die grenzenlose Seele.
---------------------------------------	---

Die Macht der Phantasie gibt uns nicht nur ein Instrument an die Hand, welches uns von der willkürlichen Gewalt einer vorübergehenden Welt befreit, sie ist auch der einfachste und manchmal einzige Weg, sich selbst zu befreien. Die Fiktion ist ein Werkzeug, welches keine Grenzen kennt und dazu benutzt werden kann, den zerbrochenen Frieden wiederherzustellen. Andererseits dient sie auf diese Weise auch dazu, die Menschen durch die Ausführung der imaginären Expansion, des Anspruchs, der auf der Konstruktion der vermeintlichen westlichen Überlegenheit beruht, in ihrer Situation zu halten. Nicht zufällig werden die Geschichten hinter diesen Objekten und Artefakten absichtlich verborgen gehalten, vor allem in westlichen Institutionen.

Wie in jedem dieser gewalttätigen Kanons bilden auch die Kunst und die Musik keine Ausnahme, wenn es darum geht, Spuren nicht-westlicher Praktiker\*innen und den Mythos des Weissseins als Quelle aller Inspiration aufrechtzuerhalten. Genres wie Klassik, Jazz, elektronische oder zeitgenössische Musik sind in ihrer Darstellung überwiegend heteronormativ. Eines der vielen Beispiele ist die musique concrète - elektroakustische Musik, die aus aufgenommenen Klängen besteht -, die auf Pierre Schaeffer zurückgeht, der den Begriff 1948 prägte.<sup>7</sup> In seinem Tagebuch 1948/9, erschienen im Jahr 1952 in der Aufsatzsammlung «À la recherche d’une musique concrète», beschrieb Schaeffer die Klänge und die Art und Weise, wie er sich vorstellte, mit ihnen zu arbeiten, als «Symphonie der Geräusche»<sup>8</sup>. Doch vier Jahre vor Schaeffers «Cinq Etudes des Bruits» komponierte ein ägyptischer Student in Kairo eines der ersten bekannten Stücke elektronischer Tonbandmusik mit Hilfe eines Tonbandgeräts<sup>9</sup>. Viele sind der Meinung, dass der Musikwissenschaftler Halim El Dabh ein Pionier der elektronischen und experimentellen Musik war, doch trotz seiner internationalen Karriere bleibt sein Vermächtnis bemerkenswerter Weise nach unbekannt.

III. Die Invasion durch die Zukunft<sup>10</sup>

Klang ist in der Lage, Grenzen zu ignorieren, sich über nationale Grenzen oder Grenzziehungen oder willkürliche Geografien hinwegzusetzen. Er hat die Eigenschaft, zu kontaminieren, zu inspirieren

And leave the rolling universe behind:

From star to star the mental optics rove,

Measure the skies, and range the realms above.

There in one view we grasp the mighty whole,

Or with new worlds amaze th’ unbounded soul.

– Phillis Wheatley, On Imagination<sup>6</sup>

1

The power of imagination does not only provide us with an instrument that delivers from the arbitrary violence of a temporary world, but it is also the most simple and sometimes only way to free oneself. Fiction is as a tool that has no boundaries and can be used to reclaim the peace that has been broken. On the other hand, based on these constructs, it also served the power to keep people in place by the execution of the imagined expansion whilst drunk on entitlement based on imagined Western superiority. The stories behind these objects and artifacts are deliberately kept in the dark alongside its artefacts, predominantly within the depths of Western institutions that are inaccessible to the many.

2

Just like in any of these violent canons, the arts and music are no exception when it comes to silencing traces of non-Western practitioners in order to perpetuate the myth of Whiteness as the source of all inspiration. Genres like classic, jazz, electronic or contemporary music are predominantly homogeneous when it comes to its representation. One of the many examples is musique concrète - electroacoustic music composed of recorded sound - which is attributed to Pierre Schaeffer, who coined the term in 1948<sup>7</sup>. In his 1948/9 journal, published as the collection of essays *À la recherche d’une musique concrète* in 1952, Schaeffer described the sounds and the way he imagined working with them as a ‘symphony of noises’<sup>8</sup>. Yet, four years before Schaeffer created Cinq Etudes des Bruits, an Egyptian student in Cairo composed one of the first known pieces of electronic tape music using a reel-to-reel tape recorder<sup>9</sup>. Many argue that the musicologist Halim El Dabh has been a pioneer if not one of the first electronic and experimental musicians, but despite his international career his legacy remains remarkably unknown.

III. The invasion by the future<sup>10</sup>

1

Sound is capable of being ignorant of borders, defies national limitations and arbitrary geographies. It has the quality to cross contaminate, inspire, and linger with ever repeating rhythms in the ether of our being. To listen is an act of courtesy, an exercise to externalize the senses, to linger less in the own desires and visions but to consent to receive.

2

*…more than anything else, the description of an experience of listening. It must be underscored yet again, however, that I do not focus here on the sense of hearing alone. To comprehend the aesthetic signification of the works studied here, it is essential to remember that the latter mobilize several senses and organs (hearing, voice, sight, touch, and further, movement and waves of energy). There is nothing more complex than verbalizing that which involves the non-verbal, or describing sound, which in essence is neither linguistic nor involves the purely spontaneous practice of language. Aesthetic interpretation here supposes that sensory material is reorganized*

*by what might be called the sound event, in the very process through which the latter frees the imagination. It is such an exercise that I attempt here*<sup>11</sup>.

3

In this spirit, the act of listening can be understood as an offering in which positionality matters: *“what we are asking for is that the hegemonic discourses, the holders of hegemonic discourse should de-hegemonize their position and themselves learn how to occupy the subject position of the other.”*<sup>12</sup> Positionality is of the essence, but this does not imply that only a particular group is left to pick up the rubble and recreate what has been ruined. As Bonaventure Soh Bejeng Ndikung points out in his seminal essay “The Globalized Museum? Decanonization As Method: A Reflection in three acts”, that *“Decanonization is that possibility of unmasking and revealing the inner workings of the canon—whether from the West, East, North, or South. Decanonization is the possibility of making the canon more elastic by bringing in works from indigenous people, PoC, LGBT people, and those from “other” geographies and not seeing these new additions only through the eyes of the works that already inhabit the canon”*<sup>13</sup>. The tedious ongoing attempts to unlearn othering patterns and to decolonize a sound archive must therefore be carried by the multitude of allies in the attempt to dismantle racist practices that linger throughout culture, arts, society and music. To listen to each other and acknowledge each other’s presence is to overcome the gaps that one is threatened to fall into whilst searching for one’s ancestral sonic umbilical cord. In this attempt one is also listening to the future that echoes back to us and that we are molding with every inch we take or give. To render muted sounds and voices audible is to construct a liberated world outside of the rigid corset of western canonical assumption. The ongoing human sonic creation is a manifestation of the abundance of the past. And to allow for the living body of the common to be heard and thrive is to live in abundance in the future.

4

by Lynhan Balatbat-Helbock

5

<sup>1</sup> Ben Sidran, BLACK TALK (1980, foreword p.15)

<sup>2</sup> Kofi Agawu, The African Imagination in Music (2016, p. 16)

<sup>3</sup> Title inspired / from Songs of Enchantment by Ben Okri (1993)

<sup>4</sup> Kofi Agawu, Representing African Music -Postcolonial Notes, Queries, Positions (2003)

<sup>5</sup> Title inspired / from Ben Okri, Songs of Enchantment (1993)

<sup>6</sup> in Poems on Various Subjects, Religious and Moral by Phillis Wheatley, published 1 September 1773.

<sup>7</sup> Pierre Schaeffer, A La Recherche D’une Musique Concrète (Paris: Éditions Du Seuil, 1952).

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Fari Bradley, Halim El Dabh - An Alternative Genealogy of Musique Concrète (2015)

<sup>10</sup> Title inspired / from Ben Okri, Songs of Enchantment (1993)

<sup>11</sup> Achille Mbembe „Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds“ in Dans Politique africaine 2005/4 (N°100), pages 69 à 91

<sup>12</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues, ed. Sarah Harasym (New York: Routledge, 1990).

<sup>13</sup> Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, THE GLOBALIZED MUSEUM? DECANONIZATION AS METHOD: A REFLECTION IN THREE ACTS (2017, in Mousse Magazine 58)

und mit sich ständig wiederholenden Rhythmen im Äther unseres Seins zu verweilen. Zuhören ist ein Akt der Höflichkeit, eine Übung, die Sinne nach aussen zu richten, weniger in den eigenen Wünschen und Visionen zu verweilen, sondern zuzustimmen, zu empfangen.

1

*…mehr als alles andere ist die Beschreibung einer Erfahrung des Zuhörens. Es muss jedoch noch einmal betont werden, dass ich mich hier nicht auf den Sinn des Hörens allein konzentriere. Um die ästhetische Bedeutung der hier untersuchten Werke zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass diese mehrere Sinne und Organe mobilisieren (Gehör, Stimme, Blick, Berührung und darüber hinaus Bewegung und Energieströme). Nichts ist komplexer, als das Nonverbale zu verbalisieren oder den Klang zu beschreiben, der im Grunde genommen weder sprachlich noch eine rein spontane Ausübung der Sprache ist. Die ästhetische Interpretation geht davon aus, dass das Sinnesmaterial durch das, was man als Klangereignis bezeichnen könnte, reorganisiert wird, und zwar in demselben Prozess, durch den das Klangereignis die Vorstellungskraft befreit. Ein solches Vorgehen versuche ich hier”*<sup>1</sup>.

In diesem Sinne kann der Akt des Zuhörens als eine Gabe verstanden werden, die Positionalität erfordert: *«Was wir fordern, ist, dass die hegemonialen Diskurse, die Träger\*innen des hegemonialen Diskurses, ihre Position de-hegemonisieren und selbst lernen, die Subjektposition des anderen einzunehmen»*<sup>12</sup>. Positionalität ist von entscheidender Bedeutung, was jedoch nicht bedeutet, dass nur eine bestimmte Gruppe übrig bleibt, um die Trümmer aufzusammeln und das, was genommen wurde, wiederherzustellen. Wie Bonaventure Soh Bejeng Ndikung in seinem bahnbrechenden Essay «Das globalisierte Museum? Dekanonisation als Methode: Eine Reflexion in drei Akten», dass *«Dekanonisierung die Möglichkeit bietet, das Innenleben des Kanons - ob aus dem Westen, Osten, Norden oder Süden - zu demaskieren und zu enthüllen. Dekanonisierung ist die Möglichkeit, den Kanon dehnbarer zu machen, indem man Werke von Indigenen, PoC, LGBT-Personen und Menschen aus «anderen» Geografien einbezieht und diese Neuzugänge nicht nur durch die Augen der Werke sieht, die den Kanon bereits füllen*<sup>13</sup>». Die mühseligen Versuche,

Othering-Muster zu verlernen und ein Klangarchiv zu dekolonisieren, müssen von einer Vielzahl von Mitstreiter\*innen getragen werden, die versuchen, rassistische Praktiken in Kultur, Kunst, Gesellschaft und Musik zu dekonstruieren. Einander zuzuhören und die Anwesenheit des anderen anzuerkennen, bedeutet, den Leerräumen entgegenzuwirken, in die man bei der Suche nach der eigenen klanglichen Nabelschnur zu fallen droht. Bei diesem Versuch hört man auch auf die Zukunft, die zu uns zurückschallt und die wir mit jedem Zentimeter, den wir nehmen oder geben, formen. Verstummte Klänge und Stimmen wieder hörbar zu machen, bedeutet, eine befreite Welt ausserhalb des starren Korsetts westlicher kanonischer Annahmen zu schaffen. Die fortlaufende menschliche Klangschöpfung ist eine Verkörperung des Reichtums der Vergangenheit. Und dem lebendigen Körper des Gemeinsamen zu erlauben, gehört zu werden und zu gedeihen, bedeutet, in der Fülle der Zukunft zu leben.

von Lynhan Balatbat-Helbock, Übersetzung: Antonia Mädél



Vincent Glanzmann and Huguette Tolinga, first prototype of the work, free flow festival by guerillaclassics at Provitreff in Zurich, July 2022, Switzerland (Photo by Mpho Mokgadi) Vincent Glanzmann und Huguette Tolinga, erster Prototyp des Werkes, free flow festival by guerillaclassics im Zürcher Provitreff, Juli 2022, Schweiz (Foto von Mpho Mokgadi)

## ABOUT THE AUTHORS

**Atiyyah Khan** is an arts journalist, archivist, record collector and events curator from Johannesburg and based in Cape Town. Since 2007, she has documented arts and culture and has been published in newspapers across South Africa. She was the 2010 Pulitzer Fellowship recipient for her masters studies at the University of Southern California.

**Billy Fowo** from Cameroon, is a curator and writer based in Berlin. Very much grounded in the idea of the Laboratory, for Billy, rethinking and stretching the idea of the exhibition as a format, forms an essential part of his research and curatorial approach. With points of interest in various fields and disciplines such as the sonic, linguistics and literature, Billy questions through his practice what is considered knowledge and the spaces in which we find knowledge. He is currently a curatorial candidate at the prestigious DeAppel program in Amsterdam.

**Samuel Baah Kortey** was born in Ghana and lives between Kumasi and Frankfurt. He is currently pursuing his MFA at the Department of Painting and Sculpture KNUST (Kumasi, Ghana) and is an exchange student in Städelschule, Frankfurt. The artist is a member of three collectives, blaxTARLINES, Commune6x3, and a co-founder of the Asafo Black Collective. He works with postcolonial histories and religious iconographies, and experiments with organic materials.

**Lynhan Balatbat-Helbock** is co-executive managing director at S A V V Y Contemporary Berlin and is part of the participatory archive project Colonial Neighbours. She received her MA in Postcolonial Cultures and Global Policy at Goldsmiths University of London and moved to Berlin in 2013. In her work within the permanent collection of S A V V Y Contemporary she looks for colonial traces that are manifested in our present.

## ARTIST

**Sinzo Aanza** a poet, playwright, and visual artist, was born in the Democratic Republic of Congo in 1990. In 2015, he published his first novel, "Genealogy of a Banality." Aanza's literary works and visual art explore the exploitation of natural resources, as well as the radical nature of social, political, and identity constructs and their impact on perceptions of the world and history. These themes are central to his artistic expression.

## ÜBER DIE AUTOR\*INNEN

**Atiyyah Khan** ist Kunstjournalistin, Archivarin, Plattensammlerin und Veranstaltungskuratorin aus Johannesburg und lebt in Kapstadt. Seit 2007 dokumentiert sie Kunst und Kultur und wurde in Zeitungen in ganz Südafrika veröffentlicht. Sie erhielt 2010 ein Pulitzer-Stipendium für ihr Masterstudium an der University of Southern California.

**Billy Fowo** aus Kamerun, ist ein in Berlin lebender Kurator und Autor. Die Idee des Laboratoriums ist für Billy ein wesentlicher Bestandteil seiner Forschung und seines kuratorischen Ansatzes, die Idee der Ausstellung als Format neu zu betrachten und zu erweitern. Billy interessiert sich für unterschiedliche Bereiche und Disziplinen wie Klang, Linguistik und Literatur und hinterfragt in seiner Praxis, was als Wissen gilt und in welchen Räumen wir Wissen finden. Derzeit ist er Kuratorenkandidat am renommierten DeAppel-Programm in Amsterdam.

**Samuel Baah Kortey** wurde in Ghana geboren und lebt zwischen Kumasi und Frankfurt. Er absolviert derzeit seinen MA am Department of Painting and Sculpture KNUST (Kumasi, Ghana) und ist Austauschstudent an der Städelschule in Frankfurt. Der Künstler ist Mitglied von drei Kollektiven, blaxTARLINES, Commune6x3, und Mitbegründer des Asafo Black Collective. Er arbeitet mit postkolonialen Geschichten und religiösen Ikonografien und experimentiert mit organischen Materialien.

**Lynhan Balatbat-Helbock** ist Co-Geschäftsführerin bei S A V V Y Contemporary Berlin und Teil des partizipativen Archivprojekts Colonial Neighbours. Sie erhielt ihren MA in Postcolonial Cultures and Global Policy an der Goldsmiths University of London und zog 2013 nach Berlin. In ihrer Arbeit innerhalb der permanenten Sammlung von S A V V Y Contemporary sucht sie nach kolonialen Spuren, die sich in unserer Gegenwart manifestieren.

## KÜNSTLER

**Sinzo Aanza** 1990 in der Demokratischen Republik Kongo geboren, ist Dichter, Dramatiker und bildender Künstler. 2015 erschien sein erster Roman *Généalogie d'une banalité* (Genealogie einer Banalität). Die Ausbeutung natürlicher Ressourcen, vor allem aber die Radikalität sozialer, politischer und identitätsstiftender Fiktionen und die daraus resultierenden Wahrnehmungen der Welt und der Geschichte sind Themen, die sich sowohl durch seine literarischen Werke als auch durch seine visuelle Kunst ziehen.



THE UNINTERRUPTED SONG FOR THE CITY  
Sinzo Aanza

Kinshasa, the city of Congolese cities, is thus a vast entity that is both fiercely centered on itself and largely turned outward. It is the heart of the compromise erected as a fertilizing principle. It is from there that things, goods, people, rhythms, words, sensitivities, minerals, songs start and it is there that everything will come back while continuing the process of transformation of oneself and the world.

The compromise is positive and becomes ferment of renewal of the imaginary. This work, which is part of the *Mémorial Improbable*, a memorial fiction that the artist has been building for two years, revisits songs and scores produced according to the cultures and pre-colonial knowledge of the different regions of the Congo. Selected from the sound collection of the Africa Museum in Brussels, they are the traces of practices and performances that have almost disappeared, having not resisted the development of the cities, while some of them had been forbidden by the colonial authorities. They are then confronted, through an artificial intelligence, with the forms of music developed later, with the contact between the rhythms of slaves from Congo Square, in New Orleans, and composers of European classical music, Afro-American culture and contemporary urban cultures.

DAS UNUNTERBROCHENE LIED FÜR DIE STADT  
Sinzo Aanza

Kinshasa, die Stadt der kongolesischen Städte, ist ein riesiges Gebilde, das sowohl intensiv auf sich selbst zentriert als auch weitgehend nach aussen gerichtet ist. Es ist das Herz des Kompromisses, das als befruchtendes Prinzip errichtet wurde. Von hier aus gehen die Dinge, die Waren, die Menschen, die Rhythmen, die Worte, die Empfindlichkeiten, die Mineralien, die Lieder aus, und hierher kehrt alles zurück, während der Prozess der Verwandlung seiner selbst und der Welt fortgesetzt wird.

Der Kompromiss ist positiv und wird zum Nährboden für die Erneuerung des Imaginären. Dieses Werk, welches Teil des *Mémorial Improbable* ist, einer Erinnerungsfiktion, an der der Künstler seit zwei Jahren arbeitet, greift Lieder und Partituren auf, die auf der Grundlage der Kulturen und des vorkolonialen Wissens in den verschiedenen Regionen des Kongo entstanden sind. Sie wurden aus der Tonsammlung des Afrikamuseums in Brüssel ausgewählt und sind Spuren von Praktiken und Aufführungen, die fast verschwunden sind, zum Einen, weil sie der Entwicklung der Städte nicht standgehalten haben, zum Anderen, weil einige von ihnen von den Kolonialbehörden verboten worden waren. Sie werden dann durch eine künstliche Intelligenz mit den später entwickelten Musikformen konfrontiert - im Kontakt mit den Rhythmen der Sklav\*innen vom Congo Square in New Orleans und den Komponist\*innen der europäischen klassischen Musik, der afroamerikanischen Kultur und zeitgenössischen urbanen Kulturen.

**Imprint Impressum**  
PUBLISHED BY HERAUSGEGEBEN VON  
guerilla classics  
Verein g-classics

ARTISTIC DIRECTION KÜNSTLERISCHE LEITUNG  
Sinzo Aanza, Hiromi Gut

CURATION KURATION  
Lynhan Balatbat-Helbock, Samuel Baah Kortey

VIDEO FILM  
Jere Ikongio

LIVE ARTISTS LIVE KÜNSTLER\*INNEN  
Rokia Bamba (DJ, Sound Artist), Valentine Michaud (Saxophone), Eden Sekulović (Cello), Vincent Glanzmann (Drums)

SOUND DESIGN TONTECHNIK  
Andreas Brüll

COMPOSER & CODING  
KOMPONIST & PROGRAMMIERER  
Philippe Kocher

FORMER ARTISTS & CONTRIBUTORS EHEMALIGE  
Christophe Leloil, Huguette Tolinga, Vicko Tengwa, Vladimir Petrov

STAFF MITARBEITER\*INNEN  
Jakob Blumer, Samuel Marti, Veronika Kaufmann

ASSISTANTS ASSISTENT\*INNEN  
Alessia Schnorf, Anastasiia Garanina, Godson Eke-Okoro

TEXTS TEXT  
Lynhan Balatbat-Helbock, Samuel Baah Kortey, Atiyah Khan, Billy Fowo

TRANSLATION ÜBERSETZUNG  
Antonia Mädler, Anna Jäger, KI

TEAM MUSEUM RIETBERG  
Annette Bhagwati (Director), Michaela Oberhofer (Curator), Jonas Lendenmann (Assistant Curator), Caroline Delley (Events), Mesut Kara (Facility Maintenance)

DESIGN GESTALTUNG  
Studio Sirup  
(Matthias Wyler)

TYPEFACES SCHRIFTEN  
Galapagos (Dynamo), Spring (Faire)

PRINTING DRUCK  
Druckfabrik, Zürich

PRINT RUN AUFLAGE  
200 Exemplare / Cops

Thanks to all the coworkers and audience for participating in this soundinstallation. Wir bedanken uns bei allen Mitarbeitenden und Besucher\*innen der Soundinstallation.

Produced in Switzerland on FSC certified paper. Produziert in der Schweiz auf FSC zertifiziertes Papier.