

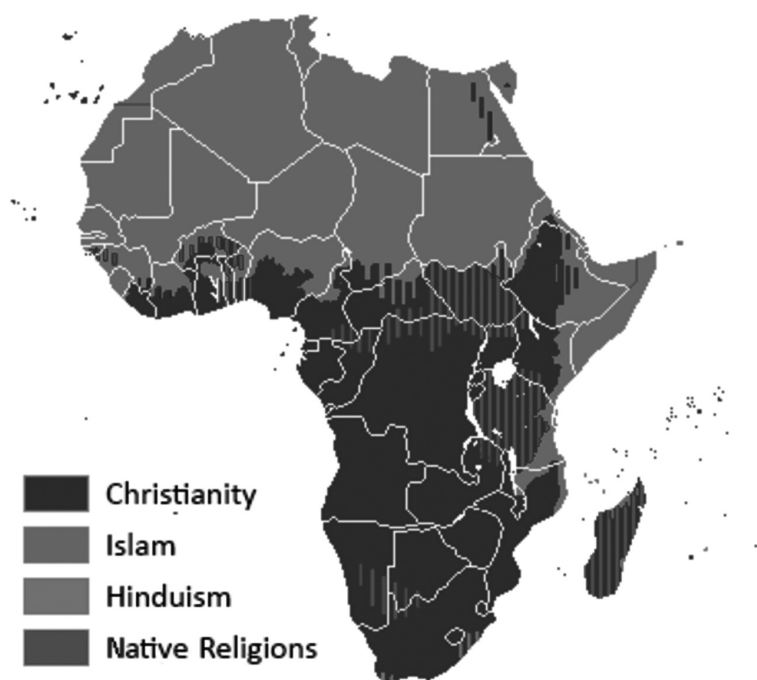
# A KERESZTÉNYSÉG ÉS AZ ISZLÁM HATÁSA A HAGYOMÁNYOS AFRIKAI HANGSZERKULTÚRÁKRA

BRAUER-BENKE JÓZSEF

## Bevezetés

Jelen tanulmány célkiűzése nem egy átfogó kontinentális szintű elemzés, csupán egy rövid vázlatos áttekintés, amely rámutat arra a különbségre, hogy a két világ-vallás milyen mértékben hatott a nagyobb régiók hagyományos hangszerkultúrájára. Ezek a hatások több évszázados léptékkal mérhetőek, és erősen árnyalják azt a közkeletű vélekedést, miszerint Afrikára, mint afféle a külső hatásoktól mentes, ősi és autentikus zenét és hangszereket megőrző kontinensre szokás tekinteni. Bár a szubszaharai Afrika hagyományos kultúrái az európai hagyományos kultúrákhoz képest kevesebb külső kapcsolatra épülő, hermetikusabb közösségeket alkottak, de az évezredek, változatlan formájú hagyományok ellen szól a néprajztudomány által régen feltárt jelensége, miszerint a szomszédság a mindennapos érintkezés és a kölcsönhatások olyan tömegét produkálja, hogy annak hatásával mindenképpen számolni kell.<sup>1</sup> Még a nyelvi, vallási, társadalmi különbözőségek tartós egymás mellett élése is érezteti a hatását és ebből adódóan nincsenek éles kulturális határok és gyakran még a jelenséghatárok is elmosódnak. Ez a jelenségcsoport vezet az ún. kontaktzónák kialakulásához, ahol a különböző irányú kulturális hatások együttes jelentkezését lehet kimutatni.<sup>2</sup> Ez a jelenség Afrika vallástérképén is jól kirajzolódik, mert a mára dominánssá váló kereszténység és az iszlám terjeszkedése négy főbb találkozási pontjainál maradtak fenn a leginkább az őskultuszra épülő animista vallási irányzatok, illetve a szinkretikus irányzatok. Ilyen főbb kontaktzónák alakultak ki 1.) Nigéria délkeleti része, Benin, Togó, Burkina Faso térségben 2.) Dél-Szudán és Uganda északi területei, a Közép-afrikai Köztársaság és a Kongói Demokratikus Köztársaság határvidéke és a Kongói Köztársaság és Kamerun határvidékének térségében, 3) Kenya déli része, Tanzánia nagy része a szuahéli övezet kivételével, Zambia északkeleti része térségében, 4) Madagaszkár nagy részén. (1. kép)

A kultúrakutatások összességében arra mutatnak, hogy a kultúra értékrendszere szemben a korábbi elképzelésekkel, amelyek a nyelvi-nemzeti határokat jelölték ki adott kultúra elterjedésének vizsgálatához, sokkal inkább megragadható a különböző régiók elkülönítésében. Ennek nyilvánvaló okai a főleg a hagyományos anyagi kultúra tekintetében megmutatkozó táji különbségek, amelyek a természeti adottságok különbözőségeiből fakadó munkakultúrát, fogyasztási szokásokat és az ebből kiformalódó életformák kialakulását szabályozták.<sup>3</sup> Bár a földrajzi helyzetéből



▲ 1. kép Az afrikai vallások térképe. <https://shorturl.at/mrzT9>

adódóan az afrikai kontinensen a legutóbbi időkig maradtak nehezen megközelíthető helyeken élő, viszonylag izolált közösségek, de esetükben is számolni kell a környezeti változásokra reagáló életmódváltozásokkal, illetve a környező népcsoportokkal való interakciókból adódó külső hatásokkal, jelen esetben a kereszténység és az iszlám terjedése, amelyek összességében szintén a változás erejével hatottak.

Egy idegen kultúra vagy kulturális hatás megjelenése vagy akár még több évszázados együttélés sem feltétlenül eredményezi a hangszeres kultúra átvételét. Például a duda nem terjedt el a szubszaharai Afrikában, holott Észak-Afrikában az arabok évszázadok óta használnak dudákat. Ezért a kultúrakutatások összességében arra a megállapításra jutottak, miszerint egy adott kultúrában az innovációk befogadását sokféle egyéni, pszichikai feltétel könnyíti, vagy éppen nehezítheti.<sup>4</sup> A hangszer-történeti kutatásoknál ezért mindenképpen figyelembe kell venni, hogy az öntudat a befogadás számottevő tényezőjeként hat és ezen belül különösen a faluközösségi, a nemzetiségi, törzsi vagy jelen esetben a vallási csoportöntudat bír nagy jelentőséggel. Ezzel összefüggésben szintén fontos szempontok, a különböző társadalmi osztályok, ezen belül a rétegek egymáshoz való viszonya, az illető hely megközelíthetősége és indusztriáltságának a mértéke, illetve más helyiségektől való távolsága.<sup>5</sup> Összességében az interetnikus kapcsolatok útján kialakuló hangszerelterjedések feltárásához mindenképpen egy átfogó vizsgálat szükséges, amely a befogadás összes lehetséges tényezőjét áttekinti. Az egyik ilyen korábban ebben a kontextusban még nem vizsgált tényező a kereszténység és az iszlám vallás hatása, amely változó mértékben, de összességében kimutatható hatást gyakorolt az afrikai népcsoportok hagyományos hangszerkultúrájára.

## A hatások vizsgálata

Ezzel kapcsolatban az első, amit figyelembe kell venni a madzhabok hatása, amely a szunnita iszlám vallásjogi iskoláinak elnevezése. Mintegy 150 évvel Mohamed próféta halála után jelentek meg először azok a tudományos igénnyel fellépő törekvések és irányzatok, amelyek a muszlim törvény (saría) alapján, a muszlimok által követendő helyes emberi cselekvést a jogforrások érvényessége szempontjából értelmezték, illetve a kanonikus szövegek (például a Korán) jogi vonatkozásait rendszerezték. A szunnita iszlámban négy vallásjogi iskola alakult ki, a hanafita, a málíkita, a safiita és a hanbalita, amely ortodox iskolák közvetítik a muszlim kötelességét a közösség felé.<sup>6</sup> Ezek közül a málíkita iskola terjedt el a Magreb („ahol a nap nyugszik”) területén, amely kifejezés a 19. században még csak Algériát, Marokkót és Tunéziát foglalta magába, de a későbbiekben kibővült jelentéstartalommal Líbia, Mauritánia és Nyugat-Szahara is ide sorolható. Illetve a szubszaharai övezet országaiban szintén a Magreb övezethez tartoznak a Szahara déli részén elterülő országok, magába foglalva Dél-Szudánt is. Ezen túlmenően szintén a málíkita iskola jellemző Nyugat-Afrikára, ide tartozik a szubszaharai övezet nyugati része Gabon központtal, illetve a Guineai-öböl partvidéki országai és a nyugat-afrikai szavanna övezet, korábbi elnevezéssel Nyugat-Szudán, amely régióba tartozik Burkina Faso, Csád, Kamerun északi területe, Mali, Mauritánia déli területe, Niger, Nigéria északi területe és Szenegál. (2. kép)

Egyiptom bár földrajzi szempontból Észak-Afrikához tartozik, kulturálisan azonban a Közel-Kelet vagyis a Mashrek vagy Mashriq része („ahol a Nap felkel”). Ráadásul a Magrebtől és Nyugat-Afrikától eltérően Egyiptomban a Közel-Keletre és Belső-Ázsiára jellemző hanafita iskola a jellemző, amely Egyiptomon kívül Afrikában csak Dzsibutiban terjedt el. Kelet-Afrika tengerparti övezetében és part menti szigeteken Szomáliától déli irányban Mozambik középső részéig viszont a Délkelet-Ázsiára és az Arab-félsziget déli területeire jellemző shafiita iskola terjedt el, amely hatások úgy tűnik összefüggésbe hozhatóak bizonyos hangszerek elterjedésével, illetve más hangszerek átvételének a hiányával. Megjegyzendő azonban, hogy az



2. kép A muszlim vallásjogi iskolák térképe. <https://shorturl.at/emzHO>

iszlám a kereszténységgel együtt folyamatosan terjed Afrikában és ezzel együtt a hagyományos hangszerek használata is visszaszorulóban van. Ezért ez az áttekintés egy pillanatkép a 20. század végi időszakból arra nézve, hogy a vallás a korábbi évszázadokban miképpen befolyásolta a hangszerkultúrát.

A kereszténység már a kezdetektől (a hagyomány szerint Márk evangélista terjesztette el Alexandriában a kereszténységet) jelen volt Afrikában, terjedésének az iszlám megjelenése szabott csak gátat. Ettől függetlenül Egyiptomban is maradtak fenn keresztény közösségek és Etiópiában a 4. század óta jelen van és a lakosság 2/3-a még napjainkban is az etióp kopt keresztény egyházhoz tartozik. Ennek köszönhetően Bibliai eredetű hangszerek is fennmaradtak a térségben. A Kr.e. 1300-ból származó, egyiptomi papiruszon fennmaradt semita *knnr* líra elnevezés, a héber *kinnor* alakkal mutat hasonlóságot.<sup>7</sup> A görög *kithara* elnevezés Alexandriából, a Kr.e. 1 századból származó legrégebbi görög Biblia fordításából, a Szeptuagintából ismert. Az itt található *kinyra* alakból a Szent Jeromos féle latin verzió Vulgáris latinjában alakult ki a *kithara* szó. A hangszer elnevezése Dávid király „hárfája” a *kinnor* alakjáig vezethető vissza, amely valójában líra típusú hangszer volt.<sup>8</sup> A nyolc húros *ke-no'r* líra felépítésében és elnevezésében is rokonítható a görög *kithara* hangszertípussal.<sup>9</sup> A Bibliában Káin leszármazottját, Jubált tartják a citerások (kinnor/kithara/citera) és fuvolások ősatyjának. Etiópiában a kopt keresztény szertartásoknál, Dávid zsoltárainak kíséretéhez napjainkban is lírákat használnak, amely hangszertípus az etióp mondai hagyomány szerint Salamon és Sába királynőjének közös fia, I. Menelik izraeli kísérei által terjedt el Etiópiában.<sup>10</sup> Az etióp *bagana* szekrényes líra nemcsak elnevezésében vezethető vissza a bibliai időszaknál korábbi időkig, de az ikonográfiai adatok alapján morfológiailag is rokonítható a Kr. e. 2 század ptolemaida időszakának és a még korábbi évszázadok kis-ázsiai líra-ábrázolásaival.<sup>11</sup> (3. kép)



< 3. kép Etióp pap begena lírával. (Kubik 1982 nyomán)



A líra (λύρα) szó eredete ismeretlen, de valószínűsíthetően nem görög és nem is indoeurópai.<sup>12</sup> A görög mondai hagyomány szerint az első *khelüsz* (χέλυς) vagyis ‘teknőc’ lírát Hermész készítette. Homérosz a Kr.e. 9. században *phorminx* vagy *kitharisz* néven az Odüsszeiában és az Íliászban is megemlíti a hangszertípust.<sup>13</sup> Hermész himnuszának keletkezése a 14. és a 26. Olimpiák közé, vagyis a Kr.e. 7. század végére 6. század elejére datálható.<sup>14</sup> Hermész, aki Zeusznak a legfőbb istennek, és a pleiádok egyikének, Maiának a gyermeke, az arkádiai Külléné barlangjában született és a barlangot elhagyva megbotlott egy alvó teknősbékában, annak páncéljából készítette az első lírát. A teknősbéka-páncélt marhabőrrel borította, a húrokat marhabélből, és a két járomkart kecske szarvaiból készítette, majd az így feltalált hangszeren pajzán dalt költött Zeusz és Maia együtt töltött éjszakájáról, ezért a lírával jellemzően a dalban elmondott verseket kísérték. (4. kép) Később Vergiliusnál viszont Merkúriusz a Nílus folyó partján sétálva talált egy már elpusztult és kiszáradt teknősbéka-páncélt, amelyben csak néhány vékony ideghúr maradt meg és ez adta az ötletet az első líra elkészítéséhez. Merkúriusz a teknősbéka-páncélra a leírás szerint az abesszíniai kőszáli kecske (*Capra walie*) szarvát erősítette, amely Etiópa északi (Tigré) tartományában a mai napig honos. A Hermésznek tulajdonított teknősbéka-páncél hangszertestű líra később Egyiptomban és Szudánban is elterjedt az arab népeknél, majd tőlük átvéve a núbiaiaknál is megjelent, ahol *kissar*-nak nevezték.<sup>15</sup> A görög teknőspáncél hangszertestű lírák Egyiptomban és Szudánban a 20. századig fennmaradtak. A Núbia területén fellelhető *kissar* meglepő hasonlóságot mutat az ókori görög hangszerrel, a lírával, mert plektrummal pengetik, és ellentétben az ókori egyiptomi lírakkal, még a karpánt, a „telamón” is elengedhetetlen tartozéka, sőt az elnevezése is rokonítható a görög *kitharisz* vagy a latin *cithara* szóval.<sup>16</sup> (5. kép) A külön hangszertesthez illeszkedő, járomkaros, keresztartós húrrögzítésű,



▲ 4. kép Zeneóra *khelüsz* lírakkal, Kr.e. 510. <https://shorturl.at/AKNP4>



< 5. kép Rebáb és líra duó, Egyiptom 1880-as évek.  
<https://hu.pinterest.com/pin/669136457125193087/>

klasszikus formájú líra csak Afrikában maradt fenn. Az afrikai lírák rezgőteste vagy teknősbéka-páncél anyagú, vagy edényes kialakítású, ovális és négyszögletes formájú.

A kelet-afrikai edényes lírák felépítésükben nem az ókori egyiptomi lírákkal, hanem az ókori görög *khelüsz* 'teknőc' lírákkal és hasonló felépítésű, de nagyobb *barbitosz* (βάρβιτος) lírákkal rokoníthatóak, ami azzal magyarázható, hogy a *khelüsz* lírák csak a hellenizmus idején jelentek meg Egyiptomban és történetileg nem rokoníthatóak az óegyiptomi lírákkal.<sup>17</sup> Valószínű, hogy a közép-afrikai *azandé* népcsoport *tambura* líratípusból fejlődött ki az egyiptomi városi-líra a *simsimiyya*, amely a Szuez környéki városi zene jellegzetes hangszere.<sup>18</sup> A 12-14 húros *simsimiyya* líra csak 1938 körül bukkant fel Port-Szaid kikötővárosban, korábban csak Felső-Egyiptomban volt elterjedve.<sup>19</sup> A *simsimiyya* lírákat adaptálták a helyi zenei hagyományokhoz és a „hadra” vallásos énekek, a munkadalok, az „awalim” dalok és a régi „muwashshah” énekek kíséretéhez kezdték el használni.<sup>20</sup> A hangszertípus népszerűségéhez hozzájárult, hogy az 1951–52 brit megszállás, és az 1967-es Izraeli hatnapos háború idején a *simsimiyya* lírákon az aktuálpolitika nacionalista dalait adták elő.(6. kép)

A teknősbéka páncélból készített edényes-lírák eleinte csak az Észak-Szudánban élő muszlim núbiai *mahasi*, az arab-núbiai keverék *manasir* és a *rubatab* népcsoportok körében terjedtek el, és ebben a régióban *rababa* a hangszertípus elnevezése. Hasonló elnevezéssel is illetik a Szudán keleti részén a muszlim *ingessana* népcsoportnál elterjedt líratípust, amit *arbab*-nak is neveznek, ami az arab *rebab* elnevezéssel honosodott meg, de amely elnevezés eredetileg egy másik hangszerre, a fidulára utal, de a Sári (chari)-nílusi nyelvcsaládba tartozó *ingessana* nyelvben fennmaradt az eredeti *janarr* elnevezés is.<sup>21</sup> (7. kép)

Dél-Szudánból csak 1928 óta adathozható az edényes lírák elterjedése, ahol a vegyes vallású *bari*, a szinkretikus vagy keresztény *nuer* és *shilluk*, és az szintén vegyes vallású *azandé* népcsoportok körében elterjedt a *tumbura* vagy *tanbur* elnevezésű edényes líra típus. A dél-szudáni edényes lírát, a *tumburát* a „zár” szer-



▲ 6. kép Simsimiyya lírán játszó zenész, Sínai-félsziget 1967. <https://shorturl.at/JR469>



▲ 7. kép Janarr lírán játszó ingessana zenész Kelet-Szudánban. (Kubik 1982 nyomán)

tartások során használják, amikor a szerencsétlenségeket okozó, gonosz szellemek elűzése a cél. A hangszer típus az ördögűző „zár” szertartás szokásával együtt a szudáni rabszolgák révén terjedt el Eritreában, Jemenben, Szaud-Arábiában, sőt még Indiába a Dekkán-fennsík térségébe is eljutott.<sup>22</sup> A szudáni *tumburát* önmagában az epikus és a szerelmi líra énekeinek kíséretéhez használják. Az ördögűző „zár” szertartásnál viszont két kisebb edénydobbal együtt, húros, ritmushangszerként



alkalmazzák. Szudánban a „zár” szertartás két fő típusa a „bore zár” és a „tumbura zár” ahol a „bore” (’feminim’) és a „tumbura” (’masculin’) jellegű. A „tumbura zár” szertartás eredete a közép-afrikai *azandé* népcsoporttól származik, míg a „bore zár” egyiptomi eredetű. Mivel a *tumbura* edényes líra felépítésében rokonítható az ókori görög edényes lírával, valószínűsíthető, hogy az egyiptomi eredetű „bore zár” szertartás által terjedt el a hangszertípus. (8. kép)

A Kongói Demokratikus Köztársaság északi-északkeleti területein élő nilota nyelvű vegyes vallású és keresztény népcsoportok által, szintén elterjedt a líratípusú hangszerek használata. A *bari*, *azandé*, *hema*, *logo*, *makrakra*, *mangbetu* és *mundu* népcsoportok köréből adatolható 5-7 húros, edényes lírák morfológiai szempontból az észak-szudáni lírákkal rokoníthatóak.<sup>23</sup> Ugandába és Kenyába a nilota nyelvű vegyes vallású *luo* népcsoport 15. század végi és 16. század eleji, déli irányú vándorlása által terjedt el a líra hangszertípus.<sup>24</sup> (9. kép) Az Uganda középső részén élő *luo* népcsoporttal rokon, de már keresztény *acoli* népcsoport az orális hagyományaik alapján, mintegy 300 évvel korábban telepedett le a mai lakhelyén.<sup>25</sup> A körükben elterjedt 5 húros, edényes líratípus felépítésében egyértelműen rokonítható, az ókori görög és az észak-szudáni edényes lírákkal. A Turkana-tó északi partján élő keresztény és animista *luhya* népcsoporthoz tartozó keresztény *bukusu* és a *tachoni* csoportok Uganda középső területéről a 15. században vándoroltak a mai lakhelyükre.<sup>26</sup> Ezért valószínűsíthető, hogy a körükben elterjedt *litungu* líratípust arról a területről hozták magukkal és ami még fontosabb, hogy unikális módon a *litungu* lírákat kisebb zenekarban is használják, amelyben három *litungu* líra és egy ütős hangszertípus zenél együtt.<sup>27</sup> (10. kép)



▲ 8. kép Tambura lírákon játszó zenészek, Egyiptom 1860-70-es évek. <https://hu.pinterest.com/pin/63491847257125193087/>



▲ 9.kép Nyatiti lírán játszó luó zenész Kenyában. (Kubik 1982 nyomán)



▲ 10. kép Litungu lírákon játszó bukusu zenészek Kenyában. (Hyslop 1975 nyomán)

Mindez valószínűsíthető, hogy a keresztény egyház hatása lehet, mert az Uganda északnyugati részén élő keresztény *alur* népcsoport kilenc fős csoportokban a katolikus liturgiák kíséretére használja a nyolchúros *adungu* íjhárfákat, pedig a Közép-és Kelet-Afrika területén elterjedt íjhárfákat jellemzően szólóhangszerként használják. (11. kép)

A bantu nyelvű népcsoportok déli irányú migrációi mellett a nilus-szaharai nyelvű ún. nilota népek déli vándorlása, a lírák megjelenése mellett, az ókori egyiptomi íjhárfa közép-és kelet-afrikai elterjedésével szintén összefüggésbe hozható. Szudán déli részén és Uganda északi területein a keresztény *acholi*, illetve a Kongói DK északkeleti és Uganda északnyugati részén a keresztény *alur* népcsoportok körében elterjedt íjhárfa típus az *adungu*. Ezenkívül a szomszédos animista *kebu*, szinkretista *lugbara* és a vegyes vallású *madi* népcsoportoknál szintén ismert, akik az *alur* népcsoporttól vették át. Uganda keleti és Kenya nyugati területein az animista és keresztény *teso* népcsoport körében elterjedt az *adungu* íjhárfa típussal rokonítható *adeudeu*.<sup>28</sup>

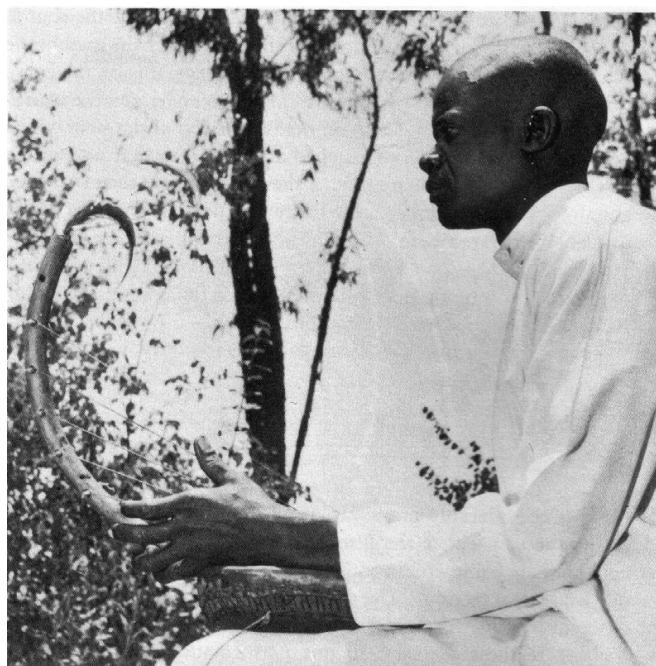


▲ 11. kép Alur zenészek íjhárfa együttese a Kongói DK-ban. (Gansemans-Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)



A nilota *teso* népcsoport a mai Etiópia területéről vándorolt délre, a mai lakhelyére, ezért a morfológiai hasonlóságok mellett az *adeudeu* elnevezés valószínűsíthetően a szintén nilota *adungu* íjhárfa elnevezés névváltozatának tekinthető. Az 5 vagy 6 húros *adeudeu* íjhárfa jellegzetessége a hangszernyak végére erősített madártoll. Az *adeudeu* hárfát az epikus és lírai énekek kíséretére használták, és amíg korábban jellegzetes törzsfőnöki hangszer volt, az 1970-es évektől már a templomi énekeket kísérik vele.<sup>29</sup> (12. kép)

Az ókori egyiptomi íjhárfák a Meroitikus Királyság 4. században bekövetkezett hanyatlása miatt, a nílus-szaharai nyelvű népek dél-szudáni és kelet-afrikai irányú vándorlásával kezdhettek elterjedni.<sup>30</sup> Az ókori Egyiptom XV. dinasztia (Kr.e.1700-1500) fáraóinak idején használt íjhárfákkal mutat hasonlóságot a Csád déli részén, Kamerunban, a Közép-Afrikai Köztársaságban és a Kongói DK északi területein elterjedt íjhárfa típus.<sup>31</sup> Az íjhárfák további afrikai elterjedésének fontos kiindulópontja lehetett a Csád tó déli része, amely a glottokronológiai kutatások alapján a bantu nyelvű népek őshazája lehetett és a bantu expanzióval együtt terjedhettek el déli és délkeleti irányban az ókori egyiptomi eredetű íjhárfák.<sup>32</sup> Ezt támaszthatja alá a *kundi* elnevezésű íjhárfa típus, amely különösen a vegyes vallású *azandé* és a keresztény *mangbetu* népcsoportok körében elterjedt és nagyfokú hasonlóságot mutat az évezredekkel korábban használt ókori egyiptomi íjhárfákkal. Főleg a *mangbetu* népcsoport híresült el a művészi kialakítású antropomorf *kundi* íjhárfáival, amelyek szinte az összes nagyobb nyugati múzeumi gyűjteményben fellelhetőek, mint „mangbetu hárfa”. (13. kép)



▲ 12. kép *Adeudeu* íjhárfán játszó *teso* zenész Kenyában. (Hyslop 1975 nyomán)



▲ 13. kép *Kundi* hárfán játszó *mangbetu* zenész a Kongói DK-ban. <https://t.ly/E9yf4>

A *kundi* íjhárfa típus azonban korántsem *mangbetu* jellegzetesség, mert ez az íjhárfa típus Közép-Afrikából a vegyes vallású *azandé*, illetve a *banda*, a *barambo*, a *boa*, a *bojele*, az *enya*, a *gundi* (pigmeus), a *lengola*, a *mbaka*, és a *nzakara* keresztény népcsoportok köréből szintén adatolható *kundi* elnevezéssel vagy ennek névváltozataival, mint a *nkundi*, *kondu* és a *kunda*.<sup>33</sup> Igen gyakori a *kundi* íjhárfák anropomorf felépítése, mert a hangszer nyakára emberi fejet formázó faragást és a hangszertest végére lábakat alakítanak ki. A közép-afrikai antro- és zoomorf íjhárfák nem absztrakt céllal készültek, hanem a szakrális szimbolikát tartották szem előtt kialakításuknál.<sup>34</sup> Ez a szakrális jelképrendszer pedig az őskultusszal és a patri- illetve a matrilineáris leszármazási rendszerekkel hozható összefüggésbe és annak ellenére fennmaradt, hogy a használóik időközben keresztény hitre tértek. (14. kép) A kora középkor (5–10. század) végén a kéziratos ábrázolásokon a korábban barbár hangszernek tartott hárfá, mint Dávid király jellegzetes hangszere kezdett elterjedni. Ehhez nagyban hozzájárulhatott, hogy ebben az időszakban a korábbi kithara elnevezés a hárfá terminusává vált, ezért a zsoltárok és egyéb szent kéziratok szövegében is hárfaként kezdték értelmezni a bibliai Dávid király líra típusú hangszerét. A bibliafordításoknak köszönhetően a hárfá a későbbi évszázadok folyamán is megmaradt Dávid király hangszerének. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy Kelet-Afrikában az északra elterjedő íjhárfák más hangszerekkel elletétben a muszlim népek körében nem terjedtek el, csak a keresztények körében.

### A nyugati kereszténység megjelenése Afrikában

Mert az afrikai kereszténység második evangelizációs szakaszában már a nyugati kereszténység jelenik meg Afrikában a római katolikus egyház tanításaival. Először a nyugat-afrikai partvidéken a portugálok által, akik 1415-ben foglalták el az észak-afrikai Ceutát, és ezzel a keresztény térítés is kezdetét vette. A spanyolok és a portugálok Észak- és Nyugat-Afrikában keresték János pap országát, hogy benne



< 14. kép *Kundi* hárfán játszó *azandé* zenész a Kongói DK-ban. <https://t.ly/YOh46>

szövetségesre leljenek az iszlám terjeszkedés ellen.<sup>35</sup> Bissau-Guineában 1469-től voltak ferences térítési kísérletek, de amikor 1489-ben megpróbálták megtéríteni egy *serer* főnököt, az Európából való visszatérésekor a saját kísérete gyilkolta meg.<sup>36</sup> Kongó állam uralkodója, Nzinga-a-Nkuwu, 1470 és 1509 között a Kongói Királyság 5. uralkodója (Manikongo-ja) volt és miután 1491. május 3-án megkeresztelkedett, a João keresztény nevet vette fel.<sup>37</sup> Miután a családjával együtt katolikus hitre tért az általa Portugáliából behívott ferences misszionáriusok sikeresen térítették az uralkodó alattvalói között.

A 16. század végétől azonban rendszeressé váltak a missziók és a kikeresztelkedtek elleni erőszakos fellépések és 17. században Portugália feladni kényszerült minden addig megszerzett pozícióját Kongóban, ahol a kikeresztelkedett afrikaiak nagy számban csatlakoztak Kimpa Vita prófétanőnek a 18. század elején alapított szektájához, aki kijelentette, hogy Jézus, Yissa'Yah Kongo a kongói királyságból származik. Megtiltotta követőinek, hogy beengedjék az országba a misszionáriusokat, legfőképpen a kapucinusok ellen léptek fel erőszakosan, ugyanis őket tartották az európai beavatkozás elsőszámú képviselőinek, míg végül a kapucinusok 1706-ban boszorkányságért perbe fogták, és megégették.<sup>38</sup>

Az evangelizáció harmadik hulláma a 18. században indult, amikor az anglikán és a protestáns egyházak misszionáriusai intenzív és eredményes misszióban kezdtek.<sup>39</sup> Térítő tevékenységük a 19. században fokozódott és a különböző protestáns missziós társaságok tevékenysége nyomán az 1920-as évektől fokozatosan kialakultak az afrikai nemzeti egyházak. Az afrikai keresztények száma 1990-ben már 302 millió volt.<sup>40</sup> Napjaikban a világ katolikusainak 74 százaléka a déli féltekén él, ennek zöme Afrikában. A kereszténység térhódításában nem csekély szerepet játszanak a szubszaharai Afrika területén az ún. bennszülött „független egyházak”, amelyek ugyan keresztény talajból sarjadtak, de nagymértékben alkalmazkodtak a sajátos afrikai környezethez (szinkretizmus). Az őskultuszon, totemizmuson és fetiszizmuson alapuló animista törzsi vallások elvegyülése a kereszténységgel elsősorban az Afrikai Intézményesült Egyházakban történik, amelyek gyakran megszállott, profetikus, gyógyító igehirdetők vezetése alatt állnak.<sup>41</sup> Ma az afrikai keresztények nagyszámú egyházhoz tartoznak, amelynek majdnem a fele pünkösdi vagy karizmatikus keresztény.<sup>42</sup> Nagyarányú növekedést mutatnak a hetednapi adventisták és a Jehova tanúi is, akik az 1990-es évek elején főleg Nigériában és Zambiában már legalább 250 ezren voltak.<sup>43</sup>

Már a 19. században több keresztény gyülekezet jellegzetes afrikai vonásokat vett fel és az európai katolikus hitre egyáltalán nem jellemző módon a dobok használata, és a tánc megjelenése is jellegzetesen afrikai kereszténységet eredményezett. Ezzel együtt, a máshol egyre inkább értéket képviselő autenticizmus jellegével ellentétes hozzáállás is megfigyelhető, mert például Észak-Nigériában a Jos-fennsík erősen keresztény enklávéjában, az egyébként nagyrészt muszlim Észak-Nigériában, először a missziók ellenezték a hagyományos vallás gyakorlását és a hagyományos tradicionális hagyományokat és az azokat kísérő zenei formákat és ennek következtében számos zenei forma eltűnt. Viszont a későbbiekben ironikus módon a



nagy egyházak, mint például az ECWA (Nyugat-Afrikai Evangélikus Egyház) egy olyan zenét népszerűsítenek, amelyet gyakran „hagyományosnak”, „őshonosnak” vagy „benszülöttnek” neveznek, de amely teljes egészében dél-nigériai eredetű és tipikusan magában foglalja az ott elterjedt hagyományos hangszereket, mint pl. a gyöngyhálós tökcsergők, és a dalszövegek nagyrészt nyugati himnuszok *hausza* fordításai, amelyeket sztereotip déli eredetű, a térségre eredetileg nem jellemző „afrikai” hangszerek kísérik.<sup>44</sup> Ennek következtében a „hagyományos” zene és hangszerek már mesterséges formában maradnak fenn, amit fesztiválok alkalmával népszerűsítenek és a televízió is közvetít.

Emellett természetesen a televízió és az internet hatására egyre jobban terjed az a felfogás, hogy az akusztikus előadás „régimódi”, ami sok falusi zenészt arra készítetett, hogy a hagyományos hangszerekkel előadott repertoárját feladva városi zenét játsszon. És ezt a hatást erősíti az oktatás is, mert az iskolákban a hagyományos zenéhez való lekezelő hozzáállást közvetítik, és a tanulókat arra ösztönzik, hogy utánozzák a városi zenét és a *hausza* előadói stílusokra és nem hagyományos hangszereken való előadásra ösztönöznek.<sup>45</sup>

A történeti néprajz komparatív vizsgálati módszerek alkalmazásával az információk összességében egyre inkább arra mutatnak, hogy az ókori Egyiptom hasonló szerepet játszott az afrikai hangszerek történetiségét illetően, mint amelyet az ókori görög és római kultúrák gyakoroltak az európai hangszerkultúrára. Ezt igazolja, hogy Afrika déli területeinek kivételével szinte mindenhol megtalálhatóak az ókori egyiptomi kultúrából származó hangszerek történeti leszármazottjai. Az iparosodás hiánya miatt ezek a hangszertípusok Afrika hagyományos társadalmában, némely esetben egészen a 20. századig, szinte változatlan formában maradtak fenn. A közvélekedéssel ellentétben azonban, ez a vizsgált kultúrák tekintetében nem mindig jelent évezredes hagyományokat, mert adott hangszertípus, többszörös átvétel útján lehet, hogy csak néhány generációval azelőtt jelent meg a térségben. Mivel Európától eltérően a szubszaharai Afrika nagy részén a gyári hangszerek a legutóbbi időkig nem tudtak elterjedni, a térség hagyományos kultúráiban – a környezet adta hagyományos anyagok használatával az európai hagyományos kultúráknál jóval lassabban változó, archaikus tárgyi kultúra maradt fenn.

Példának okért az észak-afrikai tölcser és keretes dobtípusok már az ókori Egyiptomban ismertek voltak és látszólag szinte változatlan formában fennmaradtak az észak-afrikai népcsoportok körében. A tölcserdobok különösen a Közel-Keleten, illetve Észak és Nyugat-Afrikában elterjedt egymembrános dobtípusok. A tölcserdobok Észak-Afrikában elterjedt típusa a *darabuka* (a hangszer elnevezése országonként és nyelvjárásonként eltérő változatokban ismert). Az elnevezést az egyiptomi arab (*darab*) vagyis, ütés-jelentésű szóból származtatják, viszont a történeti adatok a hangszer eredetét illetően Egyiptom iszlám előtti korszakába nyúlnak vissza. A *darabukához* hasonló tölcserdob ábrázolása már az Óbabilóni (i.e.1950-1530) időszakból ismert.<sup>46</sup> (15. kép) A hangszertípus időbeni következő felbukkanása az ókori Egyiptomból a XXIII. dinasztia időszakából ismert, ahol IV. Sosenk fáraó (Kr.e.763-757) sírjából került elő egy Bész istenséget ábrázoló szobrocska, amelyen



15. kép Tölcsér dob ábrázolása Babilonból, Kr.e. 1950-1530. (Rashid 1984 nyomán)



16. kép Bas istenség tölcsérdobbal Egyiptomból, Kr.e. 1085-332. (Hickmann 1961 nyomán)



17. kép Darabukkán játszó zenész Egyiptomban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

az istenség egy hengeres testű, a végénél tölcséresen kiszélesedő dobtípust tart a kezében, amit a *darabukával* azonosítanak.<sup>47</sup> (16. kép) Azonban az ókori Egyiptom későbbi időszakában nincs nyoma a hangszertípusnak. Egyiptom 640-1517 közötti iszlám korszakának ábrázolásai között sem található meg. A hangszertípus legközelebb a 10. században bukkan fel újra, ahol Ibn Salama 904-ben íródott „Kitáb al-maláhi” című művében szerepel egy *dirriğ* vagy *durraiğ* elnevezésű egymembrános dobtípus, amely valószínűsíthetően azonosítható a később elterjedő *darabuka* tölcsérdob típusal.<sup>48</sup> A *darabuka* elnevezés és a hangszertípus az arabok, illetve az iszlám vallás által elterjedt a Közel-Kelet, Észak-Afrika és a Balkán nagy részén.

A játékmódját tekintve a *darbukán* eredetileg egyiptomi stílusban ülve, a hangszert vízszintesen a hónalj alatt tartva, illetve török módon, a hangszert a két láb között függőlegesen tartva játszottak. (17. kép) Az egyiptomi játékmód esetén a két kéz ujjainak hegyével, illetve a tenyér különböző részeinek apró, pattogó ütése kombinációjával szólaltatták meg a *darbukát*. Ebből kifolyólag a törökök által megszállt területeken, mint például a Balkánon a török játékmód, míg az arabok által megszállt területek, mint Észak-Afrika nagy részén az egyiptomi játékmód terjedt el. Az egyiptomi játékmód és az ebből adódó elnevezés csak viszonylag későn jelent meg Észak-Afrika nyugati részén is, mert Marokkóban csak a 20. században az egyiptomi műzene hatására terjedt el a *darabuka* használatának szokása.<sup>49</sup> (18. kép) Viszont a térségben már korábban ismertek voltak egyéb tölcsérdobok és más az ókori ábrázolásokra emlékeztető játékmódok is, amelyek a berber öslakosság néphagyományában egészen napjainkig fennmaradtak. (19. kép)

A legkorábbi keretes dob ábrázolások Mezopotámiából az óbabilóni (Kr.e.1950-1530) időszaktól ismertek. Ilyen kerek, kisebb méretű keretes dobok adatolhatóak





18. kép Derbukkán játszó zenész Marokkóban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



19. kép Tariga dobon játszó berber asszonyok Marokkóban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



20. kép Keretes dob ábrázolása Babilonból, Kr.e. 1950-1530. (Rashid 1984 nyomán)



21. kép Keretes dob ábrázolása II. Ramszesz idejéből, Kr.e. 1298-1232. (Hickmann 1961 nyomán)

az újbabilóni (Kr.e. 995-539) az asszír (Kr.e. 668-627) a szeleukida (Kr.e. 323-140) és pártus (Kr.u. 2. század) időszakokból is.<sup>50</sup> (20. kép) A 6-16. század közötti időszak muszlim ábrázolásai között szintén folyamatosan jelen vannak a keretes dobok.<sup>51</sup> Az ókori Egyiptomban III. Thutmoszisz idején (Kr.e.1504-1450) bukkannak fel az első keretes dobok, ahol Ízisz istennő papnői használták.<sup>52</sup> (21. kép) A keretes dob ábrázolások Egyiptomból egészen a késői időszakig II. Oszorkon (Kr.e.870-847) uralkodásának idejéig, majd a makedón eredetű Ptolemaioszok koráig (Kr.e.2. szá-



zad) nyomon követhetőek.<sup>53</sup> Ezért valószínűsíthető, hogy az észak-afrikai keretes dobok nem az *arab* terjeszkedés által jelentek meg a térségben, hanem a *berber* népcsoportok hangszeres hagyományában az ókor óta folyamatosan jelen lehettek. Az ókori egyiptomi ábrázolásokon már megfigyelhető a keretes dobok csoportos tánc kíséretű alkalmazása. Az ókori babiloni és egyiptomi ábrázolások azt mutatják, hogy a keretes dobokat leginkább szakrális céllal, szertartások kíséretére használták. Illetve, ha nem is kizárólagosan, de túlnyomórészt nők alkalmazták. Ez a rituális szerepkör még a görög-római időkben is megmaradt, majd az iszlám térhódítása utáni időkben továbbra is rituális hangszerként él tovább. Ezenkívül, Észak-Afrikában népi hangszerré válva, további szerepkörrel is kibővül a keretes dobok használata. A Magreb övezetben a keretes dobok általános elnevezése a *bendir*, amit Tunéziában leginkább énekkíséretre használják ünnepnapokon, mint pld a próféta születésnapján, esküvőkön, születéskor vagy a körülmetélési szertartások alkalmával.<sup>54</sup> (22. kép)

A Mashrik területéhez tartozó Egyiptomban és Szudánban a keretes dobok elnevezése a *tar*, míg Ugandában az iszlám testvériség által használt keretes dobok elnevezése a *mataali*.<sup>55</sup> Nagyon hasonló Nyugat-Afrikában a *hausza* népcsoport gyógyító imádságaihoz használt *talle* elnevezésű keretes dobtípus.<sup>56</sup> Összességében a *tar*, *mataali* és a *talle* keretesdob elnevezések az „r” és „l” hangok váltakozása miatt, egymás verzióinak foghatóak fel és azonos eredetről tanúskodnak.<sup>57</sup>

Adott hangszertípus elterjedését azonban regionális szinten eltérő módon befolyásolta, hogy mennyire kötődtek az iszlám előtti vallási hagyományokhoz és



▲ 22. kép A Próféta születésnapját *bendir* dobokkal ünneplő berber asszonyok Marokkóban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

nemkülönben az is, hogy adott népcsoportnak mennyire volt magasabb a kulturális presztízse. Mivel az iszlamizált afrikai területeken az *arab* kultúra és nyelv presztízse volt a legmagasabb.<sup>58</sup> Ez a különböző hangszertípusok elterjedését is nagy mértékben befolyásolhatta, aminek eklatáns példái az olyan az ókori egyiptomi hagyományokból fennmaradt hangszerek Észak-Afrikában, amelyek az őslakos berberek körében fennmaradtak, de az arab eredetű népesség még a több évszázados együttélés ellenére sem vette át őket. Mint például a fuvola típusú hangszerek, amelyek a hellenizmusnak köszönhetően jelentek meg a ptolemaida Egyiptomban (Kr.e.350-30) és a *berber* népcsoportok körében fennmaradt a használatuk, viszont az *arabok* körében nem.<sup>59</sup> (23-24. kép) Vagy az Északnyugat-Afrikában fennmaradt ókori egyiptomi előképekre visszavezethető hárfatípusok, amelyek Belső-Líbia déli területén élő ókori *berber* törzsek által terjedhettek el.<sup>60</sup> A Mauritániában használt, *árdín* elnevezésű szöghárfán még napjainkban is olyan játéktechnikával játszanak, amely az ókori Egyiptom thébai nekropoliszának ábrázolásairól ismert, és amit a Kr.e. 15. század első felére datálnak.<sup>61</sup> (25-26. kép)

A *mór* szöghárfák jellegzetessége a nagyméretű kabaktök hangszertest az iszlamizált népcsoportok nyugat-afrikai íjhárfáinak is a jellemzője, mint pl. a felépítésében és elnevezésében is rokon íjhárfa típus a *bolon* (*bolombato*, *bolombata bulumbato*) íjhárfa, amely a *mande* (Mali, Guinea, Elefántcsontpart), a *fulbe*

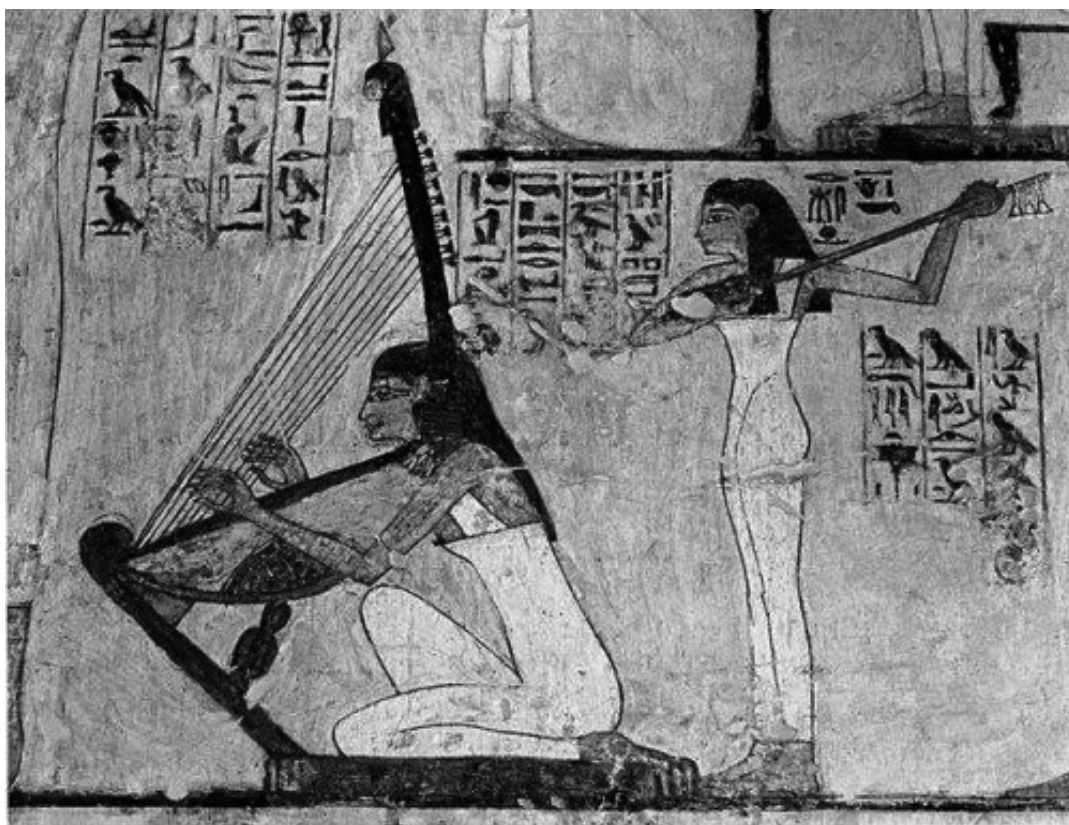


▲ 23. kép Fuvolás zenész ábrázolása a ptolemaida Egyiptomból. (Hickmann 1961 nyomán)



▲ 24. kép Gasba fuvolán játszó berber férfi Nyugat-Szaharában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)





▲ 25. kép Szöghárfa ábrázolása az ókori Egyiptomból, Kr.e. 1450. (Hickmann 1961 nyomán)



◀ 26. kép Szögharfán játszó női grió Mauritániában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

(Kamerun, Nigéria) a *senufo* (Elefántcsontpart, Mali), *susu* (Guinea, Sierra Leone, Szenegál, Mali) és *kissi* (Guinea, Sierra Leone, Libéria) népcsoportoknál elterjedt hangszer típusus.<sup>62</sup> A *bolon* íjhárfaát eredetileg a vadászok használták, később a jelik vagy griók a hőseposzok profi előadóinak jellegzetes hangszerévé vált. (27. kép) Az ókori Egyiptomból már a XVIII. dinasztia időszakából (Kr.e.1550-1292) adatható hosszúnyakú lantok szintén a berber népcsoportok használatában maradhettek fenn, és széleskörű nyugat-afrikai elterjedésük csak a 14. századtól datálható, amikor az iszlám vallás elterjedésével a vadász/pap csoportokból kialakuló zenész/énekes kaszt a korábbi, korlátozott hang képzésére alkalmas néhány húros íjhárfaát lecserélte a berberektől átvett, hangológyűrűs húr feszítési módja miatt fejlettebb típusnak számító hosszúnyakú lantokkal. (28. kép) Ezt a paradigmaváltást jeleníti meg a *soninke* népcsoport orális tradíciójából ismert „Gasszire lantja” epikus énekciklus.<sup>63</sup> De ezzel párhuzamosan a lantok és az íjhárfaak kereszteződéséből a hárfalantok is kialakultak, így azok nagyobb hangszerestű és sokhúros típusai vetélytársaivá válhattak az arab törzsekkel elterjedő városi hangszernek, a rövidnyakú *úd* lant típusnak, ami valószínűleg ennek köszönhetően nem terjedt el a nyugat-afrikai iszlamizált népcsoportjainak a körében. (29. kép) Ezzel szemben az eredetileg perzsa származású, de az arab világ jellegzetes hangszerévé váló *úd* egész Észak-Afrikában elterjedt, de nem népi, hanem sokkal inkább a klasszikus zene hangszerévé és került átvételre Nyugat-Európában is mint a lant elődje. Elterjedésének és a presztízsének az irányát is jól szemlélteti, hogy mai hangszer húrözata és felépítése kétféle típust mutat, mert amíg a Magreb övezetben elterjedt nyugati *úd arbi* (andalúz úd) vékonyabb hang-

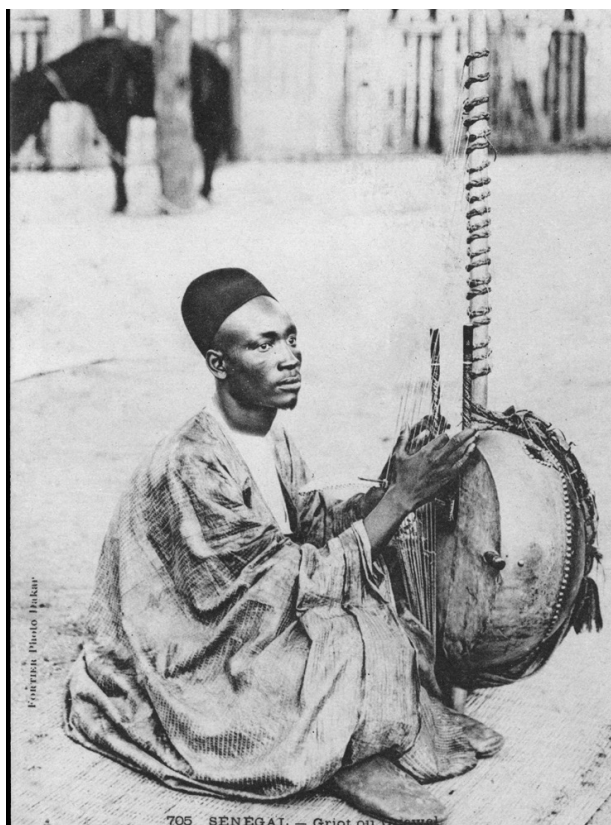


▲ 27. kép Bolombato íjhárfaán játszó griot Gambiában. (Kubik 1989 nyomán)



▲ 28. kép Grió énekes lanttal Gambiában. (Kubik 1989 nyomán)





▲ 29. kép Grió kora hárfalanttal Szenegálban. (Kubik 1989 nyomán)



▲ 30. kép Úd arbi lant Tunéziában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



▲ 31. kép Úd sarqi lant Líbiában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

szertesttel rendelkezik és 4x2 húrpárja van. A keleti *úd sarqi* vagy *masri* (egyiptomi úd) 5x2 vagy ritkábban 6x2 húrpáros és több mint két oktáv a hangterjedelme.<sup>64</sup> (30-31. kép)

Ezzel szemben az ókori egyiptomi lantokkal rokonítható Észak-Afrika nyugati részére jellemző lanttípusokat leginkább a szubszaharai övezetből rabszolgaként Marokkóba került *gnáwa* (szaharai berber dialektusban *aginaw-fekete*) népcsoport tagjai használják az iszlám időszak előtti szubszaharai-afrikai animista gyógyító rítusaik zenei kíséretéhez.<sup>65</sup> (32. kép)

Ezek a hosszúnyakú lanttípusok az ókori Egyiptomból dél felé Kush és Meroe királyságok irányába terjedhettek el Nyugat-Afrikába a nyugat-szaharai kereskedelem által és a nyugati Száhel-övezet és az északi szavanna régióban (Mauritánia, Szenegál és Mali) lokalizálódnak és elsősorban a birodalomépítő muszlim népek



32. kép Genbri lanton játszó gnáwa zenész Algériában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



33. kép Rababon játszó zenészek ábrázolása a Cantigas de Santa Mariában. <https://t.ly/zd0Ye>

körében jellemzőek. Valószínűleg nem véletlen, hogy ezek a népek – *maninka*, *mandinka*, *bambara*, *xasonke*, *wolof*, *soninke*, *fulbe* és mór (moor) - mind egy nagy földrajzi régióból származnak, amely a legkorábbi ismert nyugat-afrikai birodalom az ősi Ghána (? - Kr.u. 11. század) hatása alatt állt.<sup>66</sup>

Hasonló a helyzet a vonós hangszerek esetében is, mert az al-Fárábí leírásából ismert belső-ázsiai eredetű *rabáb* a 10. századi észak-afrikai meghonosodása után az arab klasszikus zene hangszereként a 12. században a palermói Palatinus-kápolna arab stílusú festményein, és a 13. század folyamán galíciai és a spanyol nyelvterületen is megjelent.<sup>67</sup> (33. kép) Majd a 14-15. század folyamán a mórok által terjedt el az Aragóniai királyság és a nyugati mediterráneum területén.<sup>68</sup> A Cantigas de Santa Maria ábrázolásain látható, a hangszertestnek a hangszernyakba folytatódó korpuszú, monoxilitikus vagyis egyetlen fából kialakított, hátrahajló kulcsszekevényű, kéthúros, rövidnyakú fidula típus a Magreb területén napjainkig fennmaradt és nyelvjárásonként eltérő, de azonos gyökerű elnevezései ismertek úm. Marokkóban *rabáb/rebáb*, Algériában *rbáb* és Tunéziában *rebáb*. Marokkóban a *rebáb* rövidnyakú fidula típust leginkább a klasszikus zenében használják.<sup>69</sup> (34. kép) A Magreb térségében a *rabáb* és változatai hangszernév összességében „vonós hangszer” jelentéstartalommal használatos, mert nemcsak a rövidnyakú, egyetlen fából kialakított fidula típusok, hanem az arab nyelvterületről később elterjedő hosszú nyakú típusok elnevezése is, amelyeknél a hangszernyak teljes hosszában végigfut a hangszertesten és nyárs vagy túszeszerű nyúlványban végződik és amit





34. kép Rebábon játszó zenész Marokkóban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



35. kép Ribáb túskefidulán játszó zenész Marokkóban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

emiatt túskefidulának neveznek. Marokkó délnyugati részén az Atlasz hegység magas régióiban élő berber *shilha* népcsoport körében elterjedt *ribab* egy ilyen hosszúnyakú túskefidula típus, amely a ballada és eposzénekesek, illetve a férfítáncok kíséretének vezető hangszere.<sup>70</sup> (35. kép) A marokkói *ribab* a húrok rögzítésében és a lefogás technikájában hasonlóságot mutat az Egyiptomban és az Arab-félszigeten elterjedt dobozos, fakeretes hangszertestű, 1 húros *rebáb el sáerr*al, amely hangszernév második tagja az egyiptomi eposzénekesek elnevezésére (šúára, tsz: sāer) utal.<sup>71</sup> Az eposzénekesek által használt fakeretes hangszertestű egyhúros népi fidulát nevezik még *rebáb abi zednek* is, amely elnevezés az 1000 körül élt észak-afrikai beduin *banu hilal* törzsbeli Ábu Zayd al-Hilalí arab vitézre utal, akiről sok epikus ének szól.<sup>72</sup> (36. kép) Szintén doboz formájú, fakeretes hangszertestű, de 2 húros hosszúnyakú túskefidula az Egyiptomban használt *kamándzsa*, ami funkcióját tekintve a 19. századig nem népi, hanem a klasszikus zene kísérő hangszere volt, mert az ébenfából készült, gyöngyházberakással díszített hangszerek nagyon drágák voltak. A *kamándzsa* hangszer a kurd származású Ajjúbidák által, a 13. században jelent meg Egyiptomban.<sup>73</sup> (37. kép)

Ezzel szemben a berber népcsoportok és a nyugat-afrikai iszlamizált népcsoportok körében a stimulus diffúzió jelenségeként, a hárfákra és a hárfalantokra jellemző nagyméretű kabaktök hangszertesteket illesztettek a vonós hangszereikre.<sup>74</sup> Algéria déli és Líbia délnyugati részein, illetve Mali és Niger határvidékén a *tuareg* népcsoport egyhúros népi fidulája az *imzad*. A *tuareg*ek által beszélt tamarek/tamarig nyelven az *imzad* egyaránt jelent „lovat” és „hangszert”.<sup>75</sup> Ez az egyetlen



36. kép Rebáb túskefidulán játszó sáer Egyiptomban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



37. kép Kamándzsa túskefidulán játszó zenészek Egyiptomban. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)

húros hangszer, amit a *tuareg* népcsoport használ. (38. kép) A hangszert az „ilugan” elnevezésű tevegelőverseny alkalmával öregasszonyok használják, akiknek a sátra a fiatalok összejövetelének a színhelyéül szolgál, és így az öregasszony felügyeli az estét.<sup>76</sup> Viszont a *tuareg* muszlim vezetők úgy tekintenek az *imzad* fidulákra, mint pogány szimbólumra, amely elvonja a figyelmet Allahról és a próféta tanításairól. Véleményük szerint, nem csak a nők helyzetét növeli, hanem a bujaságra is ösztönöz a fiatalok körében és elősegíti a kicsapongó viselkedést.<sup>77</sup> Azt állítják, hogy a zenéhez és a hangszerhez misztikus erők kapcsolódnak, amelyekről úgy vélik, hogy



38. kép Imzad fidulán játszó tuareg asszony Algériában. (Collaer-Elsner 1983 nyomán)



„nem a Koránból származnak, hanem korábbi animista hiedelmekre vezethetők vissza”. Ebből kifolyólag a vallási vezetők és a városi hatóságok szigorúan tiltják az *imzad* zenei előadását a táborokban és településeken. Kompromisszumként néhány nő továbbra is játszhat a hangszeren, de az imák idején szünetet tartanak, és a szent napokon szintén nem játszhatnak.<sup>78</sup>

Hasonló reakciók figyelhetők meg délebbre is, mert az 1800-as évek elején a *fulbe* reformátor Utmán Ibn Fúdi halálos ítélet terhe mellett tiltotta meg a *goge* fidula használatát és a muszlim *hauszák* szintén erősen ellenérzéseket tápláltak a hangszer és a használói ellenében, mert egy *hausza* imaformula szerint „Goge kan bidi'a ke nan” vagyis a *goge* az eretnokség forrása.<sup>79</sup> Mivel a már említett marokkói berber *shilha* népcsoport körében elterjedt *ribab* túskefidula típus átmeneti fejlődési fokozatot képvisel az észak-afrikai fidulák és a *goge* fidulák között, valószínűsíthető, hogy a *goge* a közel-keleti beduinok által a 9-10. században elterjesztett fidulatípusok leszármazottja lehet, amely a Nyugat-Afrikában elterjedt nagyméretű kabaktök hangszerestként való alkalmazásával nyerte el a mai formáját.<sup>80</sup> Ilyen kabaktök hangszerestű, egymással rokonítható egyhúros fidulatípusok a *goge*, a *soku* és a *nyanyeru*. A *soku* elnevezésű egyhúros, hosszúnyakú fidula Wassalau régióban elterjedt, ami Mali, Guinea és Elefántcsontpart határán fekszik.<sup>81</sup> A területen a *fulbe*, a *mande* és a *bambara* népcsoportok élnek. A *soku* fidulát asszonyok használják a lírikus dalaik kíséretéhez, ugyanez a fidula típus kisebb morfológiai eltérésekkel Guineában a *fulbe* népcsoportnál, ahol „nyamakala” (kézműves) réteg használja *nyanyeru* vagy *kalendén*, illetve a maninka népcsoportnál *sokko* és a *soso* népcsoportnál *koundi* elnevezéssel ismert. (39. kép)



< 39. kép Nyanyeru fidulán játszó nyamakala zenész Guineából. (Kubik 1989 nyomán)



A nyugat-afrikai muszlim reformátorok reakciói összefüggésbe hozhatóak azzal a ténnyel, hogy *goge* kabaktök hangszertestű fidulákat a Száhel-övezetben az Iszlám korszak előtti szellemidéző, dzsinnek általi megszállása körüli rituálékhoz kötődik, mint például „Bori” és a „Hauka” kultuszok.<sup>82</sup> A helyiek a *goge* fidulákat ezért nagy becsben tartják, mivel a használatuk a szellemvilághoz kapcsolódik, vagy a szellemvilágba irányuló vagy onnan származó hangok hordozója. A nigériai *hauszák* hagyománya szerint, akiket a fidulákat a szellemek hatalmával ruháztak fel, úgy tartják, hogy az egyik szellem „elfütyülte a dallamát az embereknek, és megkérte őket, hogy játsszák el neki újra a *goge* fidulán, és az összes többi szellem ugyanezt tette”. Ezután megtanították az embereket, hogyan kell elkészíteni a szükséges hangszert és így lett a *goge* a szellemek ajándéka és a *goge*-játékos a szellemek közvetítője és a zenéjük őrzője.<sup>83</sup> A *goge* fidulák szakrális ereje olyan erős, hogy a használója gyakran őrzöngeni kezd, amikor kapcsolatba kerül a hangszerével. Nigerben a berber *mór* és a *zerma* zenében használt mágikus varázsigék, amelyekkel a mágikus varázslatokat idézik meg Babai vagy Zatau dzsinnek segítségül hívására kiváló példák erre a felhasználásra.<sup>84</sup> Észak-Nigériában csak a nomád *fulbék* használnak *goge* fidulákat, míg a letelepedett városi rokonaik már nem azonosultak ezzel a zenei hagyománnyal. Ez az elkülönülés a 19. század eleji időszakban még nem volt jellemző, de a dzsihádk korszaka után jelentős változásokra kerülhetett sor, mert a városi *fulbék* a *hausza* államok politikai és vallási vezetőivé váltak, és a korábbi zenei hagyományokat, mint a *fulbe* kultúra szimbólumát a muszlim reformátorok már profánnak tartották.<sup>85</sup> (40. kép)



▲ 40. kép *Goge* fidulán játszó grió Nigerben. (Kubik 1989 nyomán)

Hasonló elkülönülés figyelhető meg a kelet-afrikai szuahéli kulturális régióban is, ahol szintén úgy tűnik, hogy a 14-17. század közötti időszakban a jemeni Hadramaut térségből érkező, vagy ritkábban ománi arab családok letelepedésével együtt járó városiasodás, fontosabb függvénye a korábbi hagyományos kultúra átalakulásának, mint az, hogy egy új vallást követőivé váljanak.<sup>86</sup> Ez a folyamat több hangszertípus kapcsán is megfigyelhető. Példának okáért a hellenizmusnak köszönhetően Egyiptomban megjelent pán síp hangszertípus Egyiptom kivételével, ami kulturális szempontból a Mashriq részeként amúgy is a Közel-Kelet és nem a Maghreb vagyis Észak-Afrika része, nem ismertek a pán sípok a térségből. (41. kép) A pán síp egyiptomi arab elnevezése a *su'aibiyya* ami Nabi Shuaib drúz próféta elnevezésére utal, akit hagyományosan a bibliai Jethróval, Mózes apósával azonosítanak.<sup>87</sup> A 14. századi, egyiptomi Kashf- al Ghumúm kéziratban fennmaradt a pán síp ábrázolása, mint muszlim hangszer.<sup>88</sup> (42. kép) Habár az ikonográfia adatok alapján a pán sípok egyiptomi felbukkanása a hellenizmus idejére a Ptolemaida-dinasztia (Kr. e. 305–30) idejére datálható, de ismertek olyan az Újbirodalom (Kr.e.1532-Kr.e.1070) korszakaiból származó sminkestalak, amelyek pán sípot formáztak, ezért a hangszer a ptolemaida időszaknál jóval korábban ismert lehetett.

Mindenesetre Etiópiában csak a kusita nyelvű *konzo*, az omotikus *maale* és a nilo-szaharai *berta* népcsoportok körében a déli peremvidékeken terjedt el a pán sípok használata. Szudánból, Eritreából és Szomáliából nincsenek adatok a hangszertípus elterjedéséről. Habár ismertek olyan megállapítások is, miszerint bár a pán síp szubszaharai Afrikában ritka hangszertípusnak számít, de ennek ellenére



▲ 41. kép Pán sípon játszó zenész ábrázolása a ptolemaida Egyiptomból, Kr. e. 305–30. (Hickmann 1961 nyomán)



▲ 42. kép Pán sípon játszó zenész ábrázolása a 14. századi, egyiptomi Kashf- al Ghumúm kéziratban. (Farmer 1966 nyomán)



az egész kontinensen megtalálható.<sup>89</sup> Valójában csak Nigériából, Etiópiából, Ugandából, Malawiból, Mozambikból, a Kongói DK-ból és Zimbabwéból vannak pánsíp adataink, amely összefüggő elterjedési terület sok más hangszertípushoz hasonlóan szintén a Délkelet-Ázsiai átvétel irányába mutathat, mert Délkelet-Ázsiában a pánsípok a Flores szigettől, Thaiföldre, Jávától a Fülöp-szigetekig mindenütt elterjedtek, de korántsem olyan népszerűek, mint Óceániában. De az sem kizárt, hogy a hosszúnakú lantokhoz hasonlóan az ókori Egyiptomból dél felé Kush és Meroe királyságok irányába terjedtek el a pánsípok, mert a Kartúmtól északra található Meroé királyai felügyelték a belső-afrikai kereskedelmet és Meroé diplomáciai és kulturális kapcsolatban állt a mediterrán világgal és az Egyiptomot elfoglaló Római Birodalommal is. Ebből kifolyólag a pánsípok még az iszlám megjelenése előtt is elterjedhettek a kelet-afrikai térségben. Mint például Uganda délnyugati területein a keresztény *amba* és *konjo* népcsoportok „eruma” vagy az északnyugati területeken élő keresztény *alur* népcsoport „oszeke” elnevezésű pánsípzenekaraiban. Habár az Uganda keleti részén élő szoga népcsoport körében már találhatóak iszlám hitre tért csoportok, de a többségük keresztény hitre tért és a keresztény csoportjaikban elterjedt az „ekvanzi” elnevezésű együttes, amelyben 7-10-13 sípból álló, elefántfűből (*Saccharinum ravennae*) vagy bambuszból készített pánsípokat használnak.<sup>90</sup> A héttagú „ekvanzi” együttes az orális hagyományok szerint a „baiszemuszoga” klántól származik, akiknek az „endhaza” totemállata után kapta az együttes az elnevezését. A szóbeli hagyományok szerint először tizenkét kecskepásztor játszott egy-egy különálló, az alján nádiiummal zárt csősípon és csak később döntöttek úgy, hogy ezeket a sípokot összekötik, hogy egy személy játszhasson rajtuk és az így kialakított pánsípon az egyes sípokot az *embaire* (xilofon) hangzó lapjainak megfelelően rendezték sorba.<sup>91</sup> (43. kép) A Kongói DK-ban a pánsíp hangszertípus elterjedése az ország délnyugati és délkeleti területeire (Kasai, Shaba és Mayombe) korlátozódik,

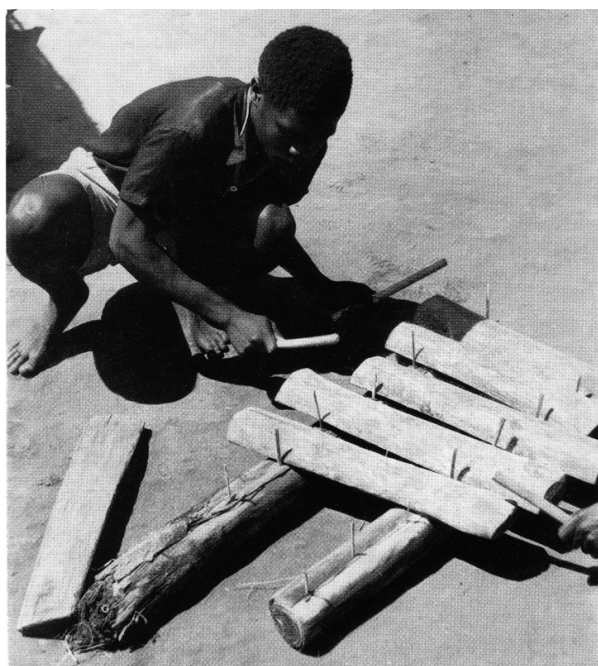


▲ 43. kép Ekwanzi pánsíp együttes Ugandában. (Kubik 1982 nyomán)

ahol a hangszer hangjainak összetétele és elrendezése szintén megfelel a xilofon és a lamellofon skáláinak.<sup>92</sup>

Valószínűleg nem véletlen, hogy a pánsípok hangolása kapcsán több kutató is felfigyelt arra, hogy a zenekarok által játszott hangok összetétele és elrendezése megfeleltethető a xilofonok és a lamellofonok skáláinak. A xilofonokkal kapcsolatban viszont már a korai kutatások kimutatták, hogy a burmai xilofonjátékosok skálái és még inkább a hangmagasságai egyértelműen rokoníthatóak az afrikai xilofonok tonális jellemzőivel.<sup>93</sup> És a komparatív zenetudományi vizsgálatok összességében szintén arra a következtetésre jutottak, hogy a xilofonok Délkelet-Ázsiából érkezhettek szubszaharai Afrikába.<sup>94</sup> Mozambik északi részén és Tanzánia déli területén a *makonde* népcsoport körében elterjedt az *akadinda* elnevezésű rönkxilofon, amelynek jellegzetessége, hogy a hangzólapok alá sodrott fűköteget helyeznek, amelyek a fapeckekkel rögzített hanglapok játék közbeni elmozdulását hivatottak megakadályozni.<sup>95</sup> E típus kisebb változata a *dimbila* rönkxilofon, amelynek felépítése és hanglaprögzítési módozata az indonéz xilofontípusokkal rokonítható.<sup>96</sup> Habár a tanzániai *makondék* névlegesen muszlimok, a mozambikiak pedig katolikusok vagy muszlimok a hagyományos vallásuk az őskultusz animisztikus formája még mindig megragadható.<sup>97</sup>

A banántörzsekre fapálcákkal rögzített falapos típusú rönkxilofonok elterjedése Libériából és Elefántcsontpartról a *baule* és a *kru* népcsoportok köréből szintén adatható, ahol a *jomolo* xilofontípusnál a két frissen kivágott banántörzsre 6 fából faragott hanglapot fektetnek úgy, hogy a banántörzs és a hangzólapok közé száraz banánlevél kötegeket helyeznek. A *jomolo* xilofonon két egymással szemben ülő zenész játszik úgy, hogy az egyikük egyszerűbb kísérő dallamot, míg a másik



▲ 44. kép Mangwilo xilofonon játszó makua zenész Mozambikban. (Kubik 1982 nyomán)



▲ 45. kép Amadinda xilofonon játszó ganda zenészek Ugandában. (Kubik 1982 nyomán)

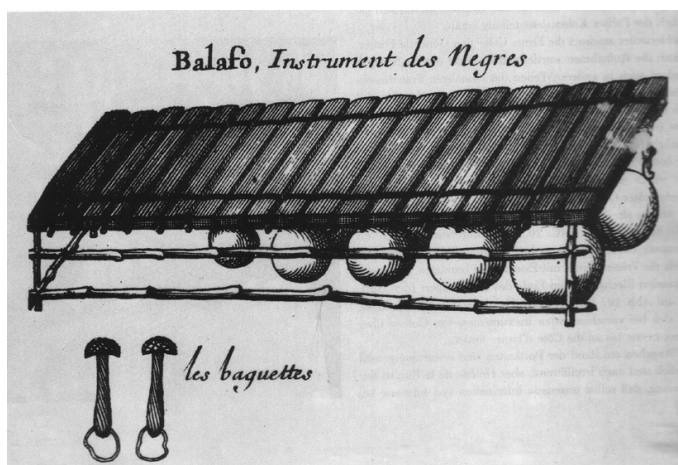


egy nehezebb, erősen díszített játékmódot ad elő. A keresztény *baule* népcsoport által használt *jomolo* xilofontípus mind a felépítésében, mind a játéktechnikájában rokonítható a Mozambik északi részén található xilofontípusokkal, (mint a *makonde* népcsoport *dimbila* és a *makua-yao* népcsoport *mangwilo* rönkxilofonjai) és egy nyugati irányba történő diffúzióval került Nyugat-Afrikába.<sup>98</sup> (44. kép)

Szintén a *makondék dimbila* xilofonjával hasonló felépítésű, de fűcsomórögzítés nélküli rönkxilofon típus az Uganda déli területein használt 15 hanglapos *embaire*, amin általában hárman játszanak. Az *embaire* xilofonból fejlődött ki a vegyes valóságú (animista, keresztény, muszlim) *ganda* népcsoport által használt, 12 falapos, banántörzsekre erősített xilofon típus az *amadinda*, amin úgy játszanak, hogy a két egymással szemben ülő zenész egyszerre üti az egymástól négy falaptávolságra lévő ugyanazon két-két falap mindkét végét és így oktávpárhuzamot érnek el.<sup>99</sup> (45. kép)

Nyugat-Afrikában szintén elterjedt a xilofonok használata a muszlimok körében is. A keretes xilofonok legkorábbi leírása 1352-ből Ibn Batutától származik, aki a Mali királyi udvarban járva leír egy hangszertípust, amelynek csőlapjai és lopótök rezonátorai voltak.<sup>100</sup> Egy angol kereskedő, Richard Jobson 1623-as gambiai útja leírásában egy tizenhét hangzólapos keretes xilofon típusról számol be.<sup>101</sup> A skót felfedező Mungo Park 1799-ben egy 20 hanglapos mandinka xilofontípust ismert.<sup>102</sup> A hangszertípus első képi ábrázolása Párizsból, 1698-ból, François Froger metszetéről ismert, ahol egy 19 hanglapos, mindegyik hanglap alatt tökrezonátorral ellátott, keretes xilofon látható.<sup>103</sup> (46. kép)

Nyugat-Afrikában különböző keretes xilofon típusok alakultak ki, amelyek valószínűsíthetően egy korai délkelet-ázsiai migrációval jelenhettek meg. Emellett a leginkább Maliban elterjedt hordozható xilofon típusok megjelenése arra mutat, hogy a későbbiekben a Közép-Afrika irányából elterjedő ún. kengyel xilofonok hatásával is számolni kell. A Szenegál, Gambia, Bissau-Guinea, Guinea, Burkina Faso, Sierra Leone, Ghána, és Mali területén elterjedt keretes xilofon típusok általános terminusa a *balafon*, amely elnevezés azonban több altípust takar, mert az egyenes kialakítású formától a gyengén és az erősen ívelt kialakítású típusokig több formája is elterjedt. Szintén nagyon eltérő lehet a hanglapok száma, illetve vannak közöttük



▲ 46. kép Balafon ábrázolása François Froger 1698-as metszetén. (Kubik 1989 nyomán)

mobilizálható ún. kengyelxilofonok is. Közös jellemzőjük a keretes felépítés és a hanglapok alá erősített hangerősítő edény alkalmazása. (47. kép) Összességében a *balafon* terminus Nyugat-Afrikában leginkább 'xilofon'-ként értelmezhető. A *mandinka* népcsoport által beszélt malinke nyelvben a „bala” jelenti a hangszer, és a „fó” a hangszeren való játékot jelölő ige. A hangszer elnevezése a *balo/balon/balafon* és az ebből kialakult *balafon* elnevezés először a francia nyelvű leírásokban tűnik fel, ezért elképzelhető, hogy a „fon” végződés európai hatásra került a hangszer nevébe és vált az adott hangszer típus általános elnevezésévé.<sup>104</sup> A keretes xilofonok egyik altípusánál a keret egészen vékony, kengyeles kialakítású és így a hangszer hordozhatóvá válik. A kengyelxilofon hangszer típus az ősi Kongo királyságban alakult ki, ahol a 17. századi keresztény hittérítők leírásaiban már szerepel ez a hangszer, és erről a területről terjedt leginkább északi irányba.<sup>105</sup> (48. kép)

A lamellofonok xilofonokkal rokonítható elnevezéseinek és hangolásai módjainak hasonlósága miatt felvetődött annak a lehetőségét, hogy a lamellofonok eredetileg a délkelet-ázsiai eredetű xilofonok kisebb, mobilizálható változataiként alakulhattak ki valahol a Közép-Afrika térség déli részén.<sup>106</sup> A lamellofonok jelenlétéről először a Zimbabwében élő *kalanga* népcsoport köréből tudósítottak a keresztény hittérítők, akiket „kaffir karangák” neveztek.<sup>107</sup> Joao dos Santos atya leírásából tudható, aki 1591-ben a Zambézi folyó mellett Tete városában tevékenykedett, hogy a kaffírok (hitetlenek) egy *ambira* elnevezésű, fából készült hangszeren játszanak, amelynek tűzben edzett vas billentyűi vannak, és amelyet egy tökből készített edénybe helyez-



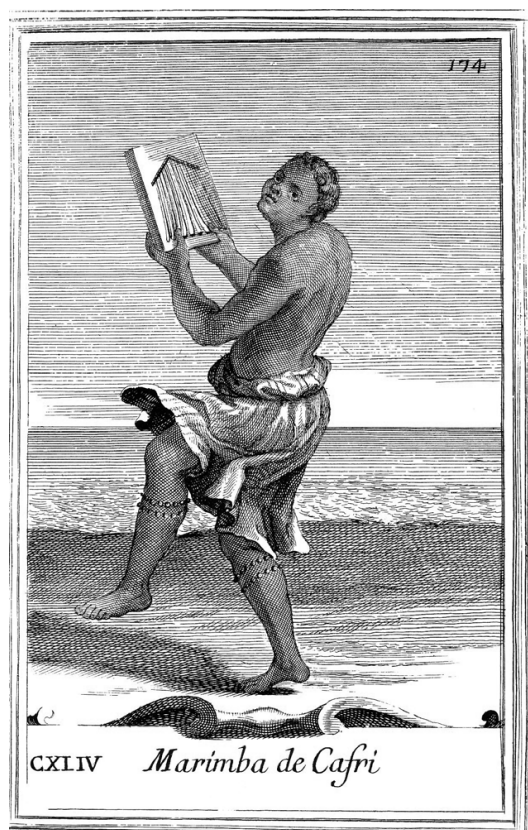
▲ 47. kép Balo xilofonon játszó mandinka zenészek Sierra Leonében. (Kubik 1989 nyomán)



▲ 48. kép Kengyel xilofon ábrázolása Antonio Cavazzi 1650-60-as grafikáján. <https://t.ly/b3KmE>

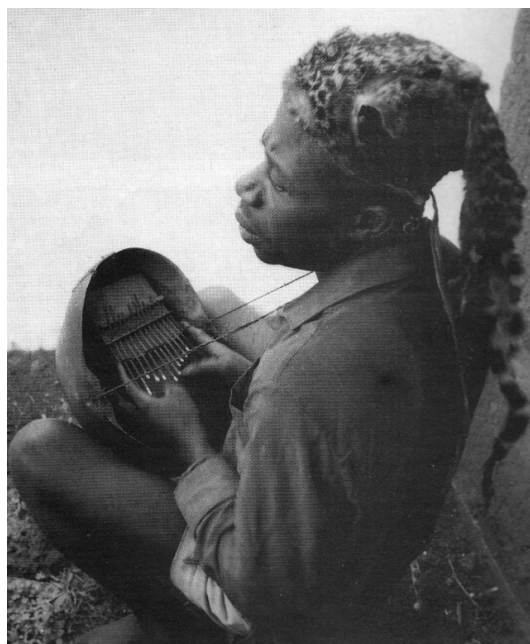


nek oly módon hogy a vasbillentyűk kilátszanak és ezeket pengetve játszanak a hangszeren.<sup>108</sup> A jezsuita szerzetes Filippo Bonanni 1723-ban megjelent „Gabinetto Armonico” című, hangszereket bemutató könyvében szintén „Marimba de Cafri” a hangszer elnevezése.<sup>109</sup> (49. kép) A lamellofon hangszertípus a népzene kutatók szerint a 19. század vége felé kezdett el a Kongó folyó mentén fölfelé terjedni a gyarmati közigazgatásban alkalmazott lingala nyelvű teherhordók és szolgák által, akik eredetileg a lépésritmus erősítésére használták a lamellofonokat.<sup>110</sup> Ezen a területen a hangszer elnevezése *likembe* és a „likembe-zene” jellegzetes, a közép-afrikai bantu nyelvű népek nyugati csoportjára jellemző stiláris vonásokat hordoz, amely vonások a keresztény és a vegyes vallású nem bantu nyelvű (pl. *ngbandi*, *gbaya* és *azandé*) népcsoportok zenei hagyományaiba is kimutathatóak, és csak fokozatosan alkalmazkodtak a helyi zenei stílusokhoz. Mivel a „likembe-zene” a közép-afrikai bantu nyelvű népek nyugati csoportjára jellemző stiláris vonásokkal rendelkezik, csak fokozatosan alkalmazkodott az egyéb helyi zenei stílusokhoz. A 20. század elején a lamellofon hangszer használata tovább terjedt észak-keletre Ugandába, és az ott élő nilusi nyelveket beszélő keresztény népcsoportok is elkezdték használni (pl. *alur*, *acoli*, *lango*). Uganda északi területeiről a déli vidékek felé terjedt el a hangszertípus és a bantu nyelvű kevert vallású *soga* és *gwere* népcsoportok is átvették. Mindeközben a Kongói DK Kasai tartományból a lamellofonok használatának szokása elterjedt Angola keleti vidékein és az 1950-es években, Délkelet-Angolában a koiszan nyelvet beszélő *kung* „busman” népcsoport is átvette.

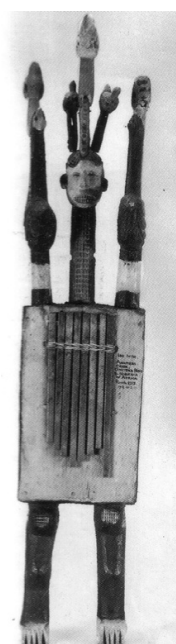


▲ 49. kép „Marimba de cafri” ábrázolása 1723-ból a *Gabinetto Armonicoban*. (Bonanni 1723 nyomán)

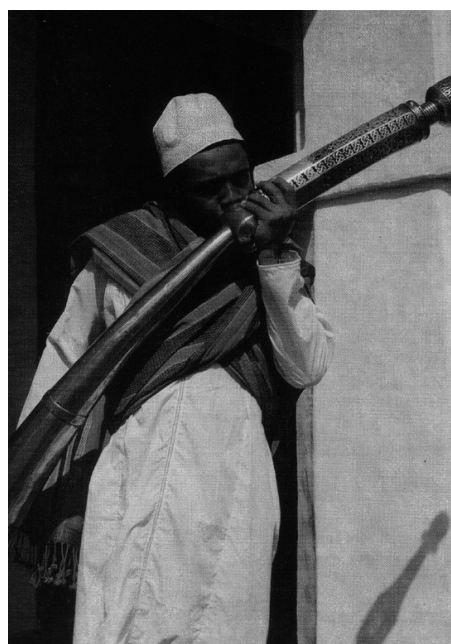
Nyugat-Afrikában jóval ritkább elterjedést mutatnak a lamellofonok, mint a közép-keleti és dél-afrikai bantu nyelvű népek körében. Az eddigi adatok alapján a Száhel-övezetben élő muszlim *songhai* népcsoport *jidiga* lamellofona a hangszer-típus legészakibb elterjedése, mert Észak-Afrika berber és arab népcsoportjai nem használnak lamellofonokat. A Kongói DK területéről származó több altípust magába foglaló *likembe* lamellofonok elterjedési területe: Kongói Köztársaság, Közép-afrikai Köztársaság szórvány területei, Kamerun délkeleti területei, észak-nyugat Zambia, kelet-délkelet Angola, Dél-Szudán, Uganda, Ruanda és Burundi szórvány területei, és Nyugat-Tanzánia. (50. kép) A Nyassza-tó északi partján a *panga* (*pangwa*), a *gusii* (*kissi*), a *kinga*, a *bena*, a *manda*, a *nyakyusa* és a *tumbuka* népcsoportok körében *malimba* a helyi lamellofon típus elnevezése.<sup>111</sup> A *malimba* lamellofonokat vándorló emberek használják, hogy a lépteik ütemét gyorsítsák. Mozambik északi területein a muszlim *makonde* népcsoport *ulimba* vagy *uimba* lamellofonjait a szájhagyomány a szintén jellemzően muszlim *jao* népcsoporttól eredezteti, de valószínűsíthető, hogy a hangszer test faragásának és kialakításának a módjai inkább a *makonde* népcsoportra utalnak, akik Kelet-Afrika legjobb fafaragóiként ismertek.<sup>112</sup> A *makonde* és a *mwera* népcsoportok körében szuahéli nyelven a lamellofonok elnevezése a *marimba ya mkono* vagyis 'marimba a kézben' míg a xilofonok elnevezése a *marimba ya vibao* azaz 'marimba fa nyelvekkel'.<sup>113</sup> Jól láthatóan az eredetileg káfír (a. m. tagadó,



▲ 50. kép Kembe lamellofonon játszó mpyemo zenész a Közép-afrikai Köztársaságban. (Gansemans-Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)



▲ 51. kép Az igbo népcsoport antropomorf lamellofona Kelet-Nigériából. (Kubik 1989 nyomán)



▲ 52. kép Siwa kürtön játszó zenész Kenyában. (Kubik 1982 nyomán)



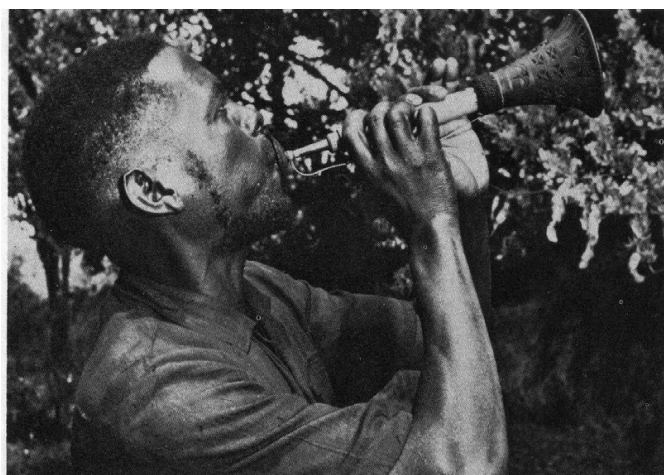
a vallást tagadó, hitetlen) hangszer mind a keresztény mind a muszlim hitre tért népek körében el tudott terjedni, azonban a kialakításában fellelhető különbségek rámutatnak arra hogy milyen vallású népcsoportok használják. Mert a személyes használatú, díszített nyugat-afrikai lamellofonoktól eltérően a jellemzően díszítetlen lamellofonokat Közép-és Délkelet-Afrikában leginkább vallási és rituális kontextusban használják.<sup>114</sup> Például Zimbabwében a *shona* népcsoportnál a *mbira dza vadzimu* hangszer jelentése „mbira az ősök szelleme”. Ezzel összefüggésben a helyi zenészek, akik az ősök szellemeinek üzeneteit tolmácsolják, igen magas társadalmi státusszal bírnak. A Kongói DK délkeleti részén a *tva* (pigmeus) népcsoport emberfejes lamellofonjai a helyi varázsló kultusszal hozhatóak összefüggésbe, amelynek során a *kankobele* lamellofont a természet erőit megtestesítő oroszlánok távoltartására használják. A Kongói DK északi részén az *azandé* népcsoportnál a *sanza* hangszertestét alkotó női torzó kissé hajlított lábai és a felemelt kezei a női behódolást jelképezik.<sup>115</sup> A lamellofonok női antropomorfizmusa összefügg az őskultusszal és azzal, hogy a lamellofon játékosok jobbára férfiak. (51. kép)

Más hangszerek esetén még egyértelműbben megragadható az iszlamizáció hatása. Kelet-Afrikában embermagasságú elefántagyarból készített kürtöket használnak, amelyek elnevezése *siwa*. Vasco da Gama, amikor először kikötött a szuahéli kultúrkörhöz tartozó Malindiben (Kenya) *siwa* kürtökkel köszöntöttek.<sup>116</sup> A *siwa* kürtökön a fúvó nyílás majdnem a hangszer közepén helyezkedik el. A kürtökön a díszítő motívumok muszlim eredetűek, de a hangszer afrikai. A *siwa* kürtökön rabszolgák játszottak, akik a nyitott végével lefelé tartva egy lánccal a vállukon átvetve hordták. A hangszeren ünnepi alkalmak és temetések esetén és az új tisztviselők beiktatásakor játszottak. A helyi uralkodó életét végig kísérte a *siwa* kürt, mert azzal kísérték a születése, a körülmetélése, az esküvője, az uralkodóvá avatása és a temetésének szertartását is. A hangszer használatához babonák kötődtek, mert a néphit szerint, aki a *siwa* kürt hangját hallja, annak szerencséjében és áldásban lesz része. Ezért a kisebb települések, amelyek ilyen kürttel nem rendelkeztek, máshonnan vettek bérbe ilyen hangszereket. (52. kép)

Végül Észak-Afrikához hasonlóan Kelet-Afrikában is fellelhetőek az olyan hangszerek, amelyek egyértelműen az Indiai-óceánon át érkező arab-perzsa muszlim telepésekkel érkeztek a térségbe. Kelet-Afrikában a *chagga*, *digo*, *duruma*, *giriama* és a *samburu* népcsoportok körében elterjedt duplanyelvs nyelvű általános jellemzője a szuahéli *nzumari* elnevezés, ami egyes vélekedések szerint az arab *zummará* elnevezéssel rokonítható.<sup>117</sup> Azonban a *zummará* terminus a Közel-Keleten és Észak-Afrikában is jobbára a szimpla nádnyelvs klarinét típusú nyelvűsípokat jelöli és nem a duplanádnyelvs típusokat. A kelet-afrikai partvidéket érő arab hatás leginkább ománi és jemeni volt, ahol a duplanádnyelvs nyelvűsípok arab terminusa a *mizmár* vagy ennek alakváltozata a *zamr*, ezért valószínűsíthetően ebből a kifejezésből származtatható a szuahéli *nzumari* elnevezés. Ezt támaszthatja alá, hogy a *nzumari* elnevezés és alakváltozatai, mint a *zumari/nzumari/nzomari/ndhumari* a hangszertípus megjelenésével együtt, először Lamu környékéről a bajuni népcsoport köréből adatolhatóak.<sup>118</sup> Innen a hangszertípus a *digo*, a *rabai* és egyéb *mijikenda*

népcsoportok körében is elterjedt és az átvételek folytán a helyi zenei viszonyokhoz adaptálódva átalakult. Amíg a Lamu környékén elterjedt átlag 36 cm-es hosszúságú, típusokon még öt ujjnyílás található, a szárazföldi régióban Giriamában elterjedt jóval hosszabb, 75 cm hosszúságú típusokon már csak négy ujjnyílást alakítottak ki.<sup>119</sup> (53. kép)

Ugyanez a jelenség Nyugat-Afrikában is megfigyelhető, ahol a hausza népcsoport körében elterjedt *algaita* valószínűsíthetően a transzszaharai kereskedelem és az Iszlám terjeszkedés által jelenhetett meg a Szahara déli területein. Marokkóban a duplanyelvs nyelvcsipok elnevezése a *rhaita* vagy *ghaita* (هطيغ) amelynek hét felső és egy alsó állású ujjnyílása van.<sup>120</sup> Emellett Marokkóban a *mizmár* elnevezés is elterjedt, amely elnevezés már al-Farábí (950) leírásában szerepel, mint nyolc ujjnyílásos egy oktáv hangterjedelmű fúvós hangszer.<sup>121</sup> Az arab *mizmár* elnevezést Avicenna (Ibn Színá) leírásában (1037) a perzsa „náy” vagyis nád szóval hozza összefüggésbe, amit fúvós hangszer jelentéstartalommal használtak.<sup>122</sup> Emellett azonban a *mizmár* kifejezés a héber *mizmór* vagyis zsoltár terminussal is összefüggésbe hozható, mert a kora középkorban a *mizmár* a hálaadó imádságok kísérő hangszere lehetett.<sup>123</sup> Líbiában *gaita* a kónikus furatú duplanádnyelvs nyelvcsipok elnevezése, aminek 7 felső állású és egy alsó állású ujjnyílása van. Azonban bár nyilvánvaló kapcsolat van a Magreb vidékén elterjedt duplanyelvs nyelvcsipok zenei hagyománya és a hauszák játéktechnikája között, az *algaita* szerkezetileg mégis jelentősen eltér az észak-afrikai duplanyelvs nyelvcsipoktól.<sup>124</sup> (54. kép) A 7 felső és 1 alsó ujjnyílásos észak-afrikai duplanyelvs nyelvcsipoktól eltérően az *algaitának* csak 4 felső és 1 alsó állású ujjnyílása van, amelyből az alsó állású hüvelykujjnyílást a legtöbbször nem is használják. Nigéria északi részén a *fulbe* uralkodó (lamido), zenekarában alkalmazták a *hausza algaita* nyelvcsippal rokonítható *algheita* elnevezésű, 30 cm hosszúságú nyelvcsipot, aminek a *hausza* típustól eltérően már csak három felső állású, és egy alsó állású ujjnyílása van.<sup>125</sup> A hangszeren körlégzéses technikával, elnyújtott legató melódiákat játszanak. A hangszertípus a *fulbe* népcsoport által, több környező iszlamizált népcsoport körében is elterjedt. (55. kép)



▲ 53. kép Nzumarin játszó zenész Kenyában.  
(Hyslop 1975 nyomán)

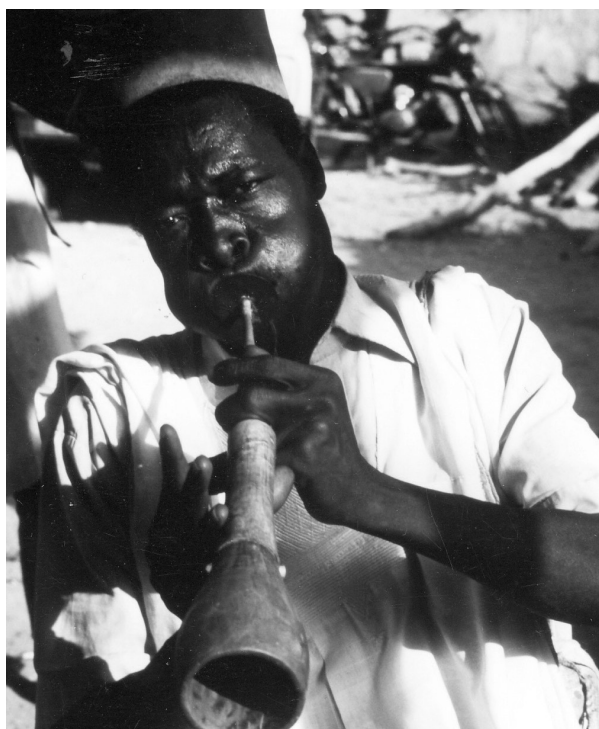


▲ 54. kép Gajtán játszó zenész Líbiában.  
(Collaer-Elsner 1983 nyomán)



Hasonló, kifejezetten az iszlámhoz köthető hangszertípus a Nyugat-Afrikában elterjedt hosszú fémtrombita típusok használata. Benin északkeleti területén a Baatombu királyságban használták a *kankangui* elnevezésű, 2 méter hosszú bronz trombitát.<sup>126</sup> A *bariba* népcsoportnál a *kankangui* királyi trombitát csak az öt legjelentősebb család tagjai használhatják. A muszlim *baribák* a szomszédos *hausza* népcsoporttól vették át az eredetileg belső-ázsiai eredetű hangszertípust. Ezt igazolják a hangszertípus elnevezései, úm. *kankangui/kankani/kakasi*. Az elnevezés rokonítható a Nigéria északi területein elterjedt, fémből készült 4 méteres *gagashi* trombitával, amit *fulbe* népcsoport udvari zenéjében alkalmaztak.<sup>127</sup> A hangszertípus, illetve a vele együtt használt hangszerkombináció (2 algeita nyelvcsip és 6 hengerdob) a Közel-és Távol-Kelet nagy részén ismert. Nigéria északi területén a *hausza* népcsoport is használja az udvari zenében ezt a fémből készített népi trombita típust, ahol az elnevezése a *kakaki*. A Magreb területén a hosszú fémtrombitákat Ramadán idején jelzőhangszernek, illetve az emírek és szultánok udvarában a nagytiszteletű vendégek köszöntésére használták. (56. kép)

A hangszertípus afrikai megjelenésének irányát illetően megoszlanak a vélemények, mert a keresztes háborúk idején a hosszú trombiták Nyugat-Európába is eljutottak, illetve a hangszertípus Marokkóban és Tunéziában is elterjedt, ahol *nafir* elnevezéssel ismerik, adva volt a lehetőség, hogy a transzszaharai kereskedelem által a szubszaharai övezetbe is eljuthatott.<sup>128</sup> Az etimológiai vizsgálatok alapján a *kakaki* elnevezés a belső-ázsiai (Irán, Tadzszikisztán, Üzbegisztán) *karnai* hosszútrombita elnevezésből származtatható.<sup>129</sup> Más vélemények szerint a 14. század közepén kapcsolat lehetett a kelet-afrikai iszlamizált partvidék és a Szubszaharai övezet vidéke



▲ 55. kép Algaitán játszó zenész Nigériában. (Kubik 1989 nyomán)



▲ 56. kép Gagashi trombitán játszó zenész Nigériában. (Kubik 1989 nyomán)

között és a hosszú trombiták ezen az útvonalon is elterjedhettek.<sup>130</sup> Ibn Batutta aki Mogadishuba, majd később Maliba utazott, a beszámolójában kürtökről és trombitákról ír, de nem tesz említést hosszú trombitákról. Viszont a *hausza* népcsoport korai történetét bemutató „Kano krónikában” Mohamma Ruffa kormányzása idején (1463-1499) már szó esik egy *kakaki* elnevezésű hangszerről.<sup>131</sup> Amennyiben a hangszertípus valóban az Indiai óceánon átívelő arab kereskedelmi útvonalon érkezett Afrikába, akkor nem kizárt, hogy a hangszertípus elnevezése a szanszkrit *sangkakala* katonai harsona kifejezésre vezethető vissza, amelyben a „sankh” (शंख) előtag a szent kagylókürtre utal. Indonéziában a duplanyelvs nyelvű sípok elnevezése a „serunai sangkakala” vagyis a „végítélet harsonája”, aminek a „sangkakala” tagja katonai trombitát is jelent.<sup>132</sup> Az elnevezés valószínűsíthetően összefüggésbe hozható az iszlám miniatúrákon látható „Utolsó Ítélet” angyalának Iszráfiának a hangszerével. Az oszmán handizenészek hasonló hosszú trombitákat használtak, mert a hadizene a hit harcosait felbátorította, míg az ellenséget rémülettel töltötte el, illetve a hitéért harcolva eleső bűnei eltöröltetnek és mindenképpen a Paradicsomba kerül. Mindezek figyelembevételével nem kizárt, hogy a hosszútrombiták a duplaná nyelvű sípokkal és a hengerdobokkal együtt használt hangszerkombinációban terjedtek el Északkelet-Afrika irányából. (57. kép)



▲ 57. kép Nafir trombiták ábrázolása egy 1237-es miniatúrában Bagdadból. (Farmer 1966 nyomán)



## Konklúzió

Összességében a kereszténység és az iszlám hatása a hagyományos afrikai hangszerkultúrára korántsem a várt „civilizációk összezsapása”, mert amint az áttekintésből jól kiviláglik, a hagyományos afrikai kultúrák endemikus hangszerei még akkor is átvételre kerülhettek, illetve fennmaradhattak, ha azok kulturális beágyazottsága erősen kötődött az animisztikus ősvallásokkal. Mint például a *goge* fidulák esetében, amelynek használatát ugyan halálbüntetés terhe mellett betiltották a 19. századi muszlim reformátorok, de a hangszertípus napjainkig fennmaradhatott. Az eredetileg „káfír” lamellofon is elterjedhetett a nyugat-afrikai és a kelet-afrikai muszlim népek körében is, igaz formai jegyében átalakítva és az animisztikus vallási jegyeket tükröző antropomorf kialakítás elhagyásával. Más kérdés, hogy ez meddig marad így, mert az Afrikára korábban jellemző szunnita hanafita, malikita és safiíta irányzatokkal szemben az eredetileg csak Szaud-Arábiára jellemző hanbalita irányzattól kifejlődött vahhábizmus, amelyre különösen jellemző a szúfizmus üldözése, illetve az iszlámmal lényegében már nem azonos politikai ideológia, az iszlamizmus irányzataira már korántsem jellemző a zenével és a hangszerekkel szembeni összességében megengedő magatartás. Több hírportál is beszámolt róla amikor 2015-ben Kelet-Líbiában, Derna város közelében az Iszlám Állam harcosai hangszereket égetnek el, amelyeket a radikális csoport saría-értelmezésének megfelelően koboztak el. A megsemmisítésre ítélt hangszerek között nemcsak nyugati hangszerek, hanem darbuka dobok is láthatóak. A pusztítás előzményeként az iraki és szíriai Iszlám Állam (ISIS) kulturális terrorista kampányának részeként zenészeket támadott meg, és hangszereket kobozott el, majd nagy nyilvánosság előtt máglyákon égették el a hangszereket. Bár a hangszerek közül sok modern gitár és szintetizátor is volt, de voltak közöttük hagyományos hangszerek is, mert darbuka dobokat és oúd lantokat is megsemmisítettek. Ugyanis a terroristák úgy ítélték meg, hogy a hangszerek és a rajtuk játszott zene „iszlámellenes”. Ezek az erőszakos akciók egy sokkal szélesebb körű kampány részei voltak, amely más kulturális javak, sőt régészeti lelőhelyek lerombolásával jártak együtt. Ez a hozzáállás ilyenformán nyilvánvalóan még azokat az afrikai hangszereket sem kímélné, amelyek, amint az a történeti áttekintésből is kiderült, idegen eredetű hangszerek, és amelyek elterjedése kifejezetten az iszlám vallás elterjedéséhez kötődik. Mint például a keretes és a tölcsérdobok, a duplanádas nyelvsípok, a hosszú fémtrombiták vagy akár a vonós hangszerek összessége. Bár evidens, mégis kiemelendő különbség az iszlamizált területek hangszerei között, a klasszikus és a népi hangszerek közötti eltérés kihangsúlyozása, mert az Európán kívüli hangszereket a hozzá nem értők hajlamosak egységesen, afféle egzotikus, ergo „népi hangszerként” számontartani. Amíg Afrikában az iszlámra a madzhaboknak köszönhetően a regionális és nem a vallási kulturális különbségek a jellemzőek, addig az afrikai kereszténység olyan mértékben afrikai, vagyis összességében szinkretikus jellemzőkkel rendelkezik, hogy ennek köszönhetően egyáltalán nem okozott gondot az endemikus hangszerek fennmaradása, sőt a keresztény liturgiákba való beemelése sem. Bár ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy bár a keresztény liturgia hivatalosan sok évszázadon keresztül nem tűrt meg az orgonán kívül egyéb

hangszereket, de a népi vallásosság szintjén olyannyira elterjedt a karácsonyi éjféli „Dudálás” szokása, hogy a falusi dudások kihalásával a nép elvárta, hogy a falusi kántor az orgonán játssza el továbbra is a pásztorok dudánótáját az éjféli misén. Ezért a népi vallásosság mindig is megtűrhetette a kereszténység előtti korok hangszereit. Afrikában a kereszténység hatása a hangszerekre ezért is más, mint az iszlám hatása. A kereszténység hatása sokkal inkább megnyilvánul abban, hogy a hangszereket nem autentikus módon használják, mint amikor a jellemzően szóló hangszer lírákat és a hárfákat, a liturgia kíséretéhez zenekari kórusba rendezik. Vagy amikor az iszlám hatás ellenében, mintegy a keresztény vallás „védelmében” a keresztény területekre jellemző hagyományos afrikai hangszereket próbálják olyan helyeken is elterjeszteni, ahol azok korábban eredetileg nem voltak jellemzőek. ✨

## Jegyzetek

- 1 Barabás 1963: 111.
- 2 Gunda 1958: 573.
- 3 Hoffmann 2004: 56-57.
- 4 Barabás 1963: 122.
- 5 Szolnoky Lajos 1954, 65-66.
- 6 Szombathy 2021, 192.
- 7 Sachs 1940: 107.
- 8 Uott.
- 9 Creese 1997: 73.
- 10 Kubik 1982: 59.
- 11 Hickmann 1961: 34-35.
- 12 Creese 1997, 69.
- 13 West 1992: 50-51.
- 14 MacKendrick-Lachlan-Howe 1959: 81.
- 15 Engel 1870: 157.
- 16 Plumley 1966: 27.
- 17 Creese 1997: 71.
- 18 von Bose 2010: 80.
- 19 Bernard 1976: 168.
- 20 Tekintve, hogy nagyon sok afrikai hangszer és népcsoport elnevezésnek nincs magyar megfelelője, az afrikai hangszerelnevezéseknél a *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* terminusai, és az afrikai népcsoportok elnevezéseinél a *The Peoples of Africa. An Ethnohistorical Dictionary* az irányadó. Kivételt képeznek az olyan elnevezések, amelyek magyar megfelelői régóta használatban vannak, ezért az angol forma felesleges és félreérthető lenne.
- 21 Kubik 1982: 104.
- 22 von Bose 2010: 43.
- 23 De Hen 1960: 159-160.
- 24 Kubik 1982: 31.
- 25 Olson 1996: 7.
- 26 Olson 1996: 347.
- 27 Hyslop 1975: 22.
- 28 Hyslop 1975: 18.
- 29 Uő, 19.
- 30 Wachsmann 1964: 86.



- 31 Laffont 1973: 17.
- 32 Wachsmann 1964: 86.
- 33 Gansemans 1986: 122.
- 34 Laurenty 1989: 48.
- 35 Niane 1984: 668.
- 36 Niane 1984: 671.
- 37 Oliver-Atmore 2001: 170.
- 38 Büttner 1976: 163–164.
- 39 Hunyadi 1995: 303.
- 40 Hunyadi 1995: 305.
- 41 Az animizmus a lélek (anima) szóból alkotott kifejezés, és lényege szerint minden tárgy, dolog és természeti jelenség lélekkel, spirituális lényeggel bír. Az animizmus nem vallástípus, hanem bizonyos vallások jellemző attribútuma. A kifejezés alkotója Edward Burnett Tylor, aki az animizmust a vallások kezdeti fázisának tartotta. Tylor 1873: 377-453. Ehhez kapcsolódóan ld. még Tarrósy 2020.
- 42 Hunyadi 1995: 305.
- 43 EtEn 1993:249.
- 44 Blench 2004: 3.
- 45 Blench 2004: 3.
- 46 Rashid 1984: 96.
- 47 Hickmann 1961: 108-109.
- 48 Farmer 1966: 26.
- 49 Collaer-Elsner 1983: 142.
- 50 Rashid 1984: 39, 107-109.
- 51 Farmer 1966: 93, 115-121.
- 52 Hickmann 1961: 164.
- 53 Hickmann 1961: 38.
- 54 Collaer-Elsner 1983: 96.
- 55 Anderson 1971: 156.
- 56 Ames-King 1971: 59.
- 57 Blench 198: 164.
- 58 Szombathy 2021: 32.
- 59 Hickmann 1961, 112.
- 60 Wachsmann 1964: 88.
- 61 Hickmann 1961: 71.
- 62 Charry 2000: 75.
- 63 Frobenius-Fox 1938: 115-116.
- 64 Collaer-Elsner 1983: 108.
- 65 Marcuse 1975: 432
- 66 Charry 1996:5.
- 67 al-Farábí (900) 1967: 800.
- 68 Woodfield 1984, 16.
- 69 Collaer-Elsner 1983: 88.
- 70 Collaer-Elsner 1983: 162.
- 71 Lane (1836) 1985: 118.
- 72 Collaer-Elsner 1983. 38.
- 73 Farmer 1931: 76.
- 74 A stimulus diffúzió jelenségének lényege szerint nem feltétlenül az új termék, jelen esetben adott hangszer átvételéről van szó, csak az ötlet – ily módon az átvétel ötlete – adja meg a stimulust a helyi invenció létrejöttéhez. Kroeber 1940: 1.

- 75 Collaer-Elsner 1983, 136.
- 76 Brandes 1989: 100.
- 77 Djedje 2008: 35-36.
- 78 Wendt 1994: 84.
- 79 Ames-King 1971: 43.
- 80 Blench 1984: 171.
- 81 Charry 2000: 19.
- 82 Kubik 1989: 94.
- 83 Djedje 2008, 35.
- 84 Bebey 1975, 4.
- 85 Djedje 2008: 39.
- 86 Szombathy 2021: 51-52.
- 87 Dana 2003, 28-30.
- 88 Farmer 1966, 100-101.
- 89 Nkeita 1974: 93-94.
- 90 Kubik 1982:87.
- 91 Uö. 84.
- 92 Laurenty 1974: 213-217.
- 93 Hornbostel, 1911: 611.
- 94 Jones, 1964: 126.
- 95 Wachsmann-Trowell 1953: 322.
- 96 Jones, 1964: 126.
- 97 West 2007: 16.
- 98 Kubik 2010, 15-16.
- 99 Kubik 1982: 82.
- 100 Ibn Battuta, (1352) 1981: 125.
- 101 Jobson (1623) 1904: 117.
- 102 Park (1799) 1983: 52.
- 103 Froger 1699: 48.
- 104 Kubik, 1989: 182.
- 105 Cavazzi, 1692: 171.
- 106 Jones 1964: 153.
- 107 Kirby, 1968:66.
- 108 Theal 1901:202-203.
- 109 Bonanni 1723: CXLIV. tábla
- 110 Kubik, 1982:118.
- 111 Kubik 1986:164.
- 112 Dias 1982:162.
- 113 Reuster-Jahn, 2007:18.
- 114 Schmidt 1989:75.
- 115 Södeberger, 1972:28-32.
- 116 Kubik 1982: 88.
- 117 Hyslop 1975: 43.
- 118 Senoga-Zake 1986: 163.
- 119 Senoga-Zake 1986: 165.
- 120 Rouget 1985: 312.
- 121 EI-2. VII. (Mif-Naz) 1993, 207.
- 122 EI-2. VII. (Mif-Naz) 1993, 206.
- 123 Farmer, Henry George 1996, 33.
- 124 Blench 1984: 177.



- 125 Kubik 1989: 84.  
 126 Agboton 1997: 192.  
 127 Kubik 1989: 84.  
 128 Farmer 1966: 76.  
 129 Dauer 1985: 60.  
 130 Gourlay 1982: 50.  
 131 Palmer 1908: 62.  
 132 CIED 2004: 872-873.

### **Felhasznált irodalom**

AGBOTON, Gaston A. M

1997 *Culture des peuples du Bénin*. Benin: Presence Africaine

AMES, David W-KING Anthony V

1971 *Glossary of Hausa music and its social contexts*. Evanston: Northwestern University Press

ANDERSON, Lois Ann

1981 The Interrelation of African and Arab Musics. In: *Essays on Music and History in Africa*. 143-169. WACHSMANN Klaus Phillip (szerk) Evanston: Northwestern University Press

BARABÁS Jenő

1963 *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Budapest: Akadémiai

Ibn BATUTTA, Rihla

1980(1352)LEVTZION and HOPKINS (szerk) *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*. Cambridge/New York: Cambridge University Press

BEBEY, Francis

1975 *African Music A people's Art* (translated by Josephine Bennett) New York: Lawrence Hill Books

BERNARD, Lewis

1976 *Islam and the Arab world: faith, people, culture*. New York: Alfred A Knopf

BLENCH, Roger

1984 The Morphology and Distribution of Sub-Saharan Musical Instruments of North-African, Middle-Eastern, and Asian origin. In: *Musica Asiatica* 4. PICKEN Laurence (szerk) 155-187. Cambridge University Press

2004 *The traditional music of the Jos Plateau in Central Nigeria: an overview*1-10. [https://www.academia.edu/29569968/The\\_traditional\\_music\\_of\\_the\\_Jos\\_Plateau\\_in\\_Central\\_Nigeria\\_an\\_overview](https://www.academia.edu/29569968/The_traditional_music_of_the_Jos_Plateau_in_Central_Nigeria_an_overview)

von BOSE, Alexandra

2010 *Lebensmuster muslimischer Frauen im sudanesischen Niltal*. GRIN Verlag

BRANDES, Edda

1989 *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*. Göttingen: Ramaswamy

BÜTTNER, Thea

1976 *Geschichte Afrikas*, Teil 1, Berlin: Akademia-Verlag

- CAVAZZI, Giovanni Antonio  
1687 *Istorica descrizione de'ter' regni Congo, Matamba e Angola.* Bologna
- CHARRY, Eric S  
1996 Plucked Lutes in West-Africa: an Historical Overview *The Galpin Society Journal*, Leicester 49. Mar. 3-37.
- CHARRY, Eric S  
2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa.* University of Chicago Press
- CIED  
2004 *A Comprehensive Indonesian-English Dictionary*, Stevens, A M-Schmidgall-Tellins, A-E (szerk) Ohio University Press Stevens
- COLLAER, Paul – ELSNER, Jürgen szerk.  
1983 *Nordafrika. Musikgeschichte in Bildern I./8.* Lipcse: Deutscher Verlag für Musik
- CREESE, David Evan  
1997 *The Origin of the Greek Tortoise-Shell Lyre.* Ottawa: National Library of Canada
- DANA, Nissim  
2003 *The Druze in the Middle East: Their Faith, Leadership, Identity and Status.* Sussex Academic Press
- DAUER, Alfons M  
1985 *Tradition afrikanischer Blasorchester und die Entwicklung des Jazz.* Akademische Druck- u. Verlagsanstalt
- DIAS, Margot  
1986 *Instrumentos musicais de Moçambique.* Lisboa: Livraria Castro e Silva
- DJEDJE, Jacqueline Cogdell  
2008 *Fiddling in West Africa. Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures.* Indiana University Press
- EI-2  
1960-2003 Enciklopedy of Islam, 2. kiadás 1-12. BEARMAN, P J-BIANQUIS, Th-BOSWORTH, C E-DONZEL, E van-HEINRICHS, W P (szerk) 1-12. Leiden: Brill
- EtEn  
1993 Etnikumok Enciklopédiája. Budapest: Kossuth Könyvkiadó. TÓTH Pál Péter (kontrollszerkesztő és szaklektor). A kiadás alapja: World Directory of Minorities. 1990, London: Longman
- ENGEL, Carl  
1870 *Music of the Most Ancient Nations.* London: John Murray
- FARMER, George Henry  
1931 *Studies in Oriental Musical Instruments.* London: Harold Reeves  
1966 *Islam. Musikgeschichte in Bildern 3/2.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.  
1996 *A history of Arabian music to the XIII th century.* London: Luzac & Co. Ltd.



- al-FÁRÁBÍ, Abú Nasr Muhammad  
 1967 *Kitáb al-músiqá al-kábír* (Großes Buch der Musik) (szerk) Gattás, Abd al-Malik Hašaba, al-Qáhira (Cairo)
- FROBENIUS, Leo-FOX, Douglas Claughton  
 1938 *African Genesis*. London: Faber & Faber Ltd.
- FROGER, François  
 1699 *Relations d'un voyage fait en 1695-1697 aux côtes d'Afrique*. Paris: Nicolas Le Gras
- GANSEMANS, Jos-SCHMIDT-WRENGER, Barbara szerk.  
 1986 *Zentral Afrika. Musikgeschichte in Bildern*, 1/8. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- GOURLAY, Ken A  
 1982 Long trumpets of Northern Nigeria in history and today. *African Music Society Journal*, Grahamstowne 6/2. 48-72.
- GUNDA Béla  
 1958 Műveltségi áramlatok és társadalmi tényezők. *Ethnographia*, LXIX., 567–577.
- De HEN, Ferdinand J  
 1960 *Beitrag zu Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch Kongo und Ruanda-Urundi*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln
- HICKMANN, Hans  
 1961 *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern* 2/1. Lipcse: Deutscher Verlag für Musik
- HOFFMANN Tamás  
 2004 *Bábel tornya. A néprajztudomány székháza*. Budapest: Gondolat
- von HORNBOSTEL, Erich Moritz  
 1911 Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin 43, 601-615.
- HUNYADI János  
 1995 *A világ vallásföldrajza*. Budapest: Végeken kiadó
- HYSLOP, Graham  
 1975 *Musical Instruments of East Africa: Kenya*. London: Nelson
- JOBSON, Richard  
 1623 *The golden trade of discovery of the river Gambia and the golden trade of Aethiopians*. London (1623) reprint Teignmouth 1904 (Kingsley, C.G)
- JONES, Arthur Morris  
 1964 *Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors* E.J.Brill
- KIRBY, Percival Robson  
 1968 *The Musical Instruments Of the Native Raciis of South Africa*. Johannesburg: Wits University Press

- KROEBER, Alfred Louis  
1940 *Stimulus Diffusion*. Indianapolis: Bobbs-Merill.
- KUBIK, Gerhard (szerk)  
1982 *Ostafrika. Musikgeschichte in Bildern*. 1/10. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik  
1989 *Westafrika. Musikgeschichte in Bildern* 1/11. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- KUBIK, Gerhard  
2010 *Theory of African Music*. Vol.1. The University of Chicago Press
- LAFFONT, Elisabet  
1973 *Des cordophones congolais. Arts d'Afrique Noire*, Paris 6/16–23.
- LANE, Edward William  
1986 *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written during the Years 1833-1835*. (első kiadás 1896) London: Franklin Classics
- LAURENTY, Jean-Sébastien  
1989 *Anthropomorphism, Zoomorphism, and Abstraction in the Musical Instruments of Central Africa*. In: *Sounding Forms: African Musical Instruments*. New York, 47–52.
- MacKENDRICK, Paul Lachlan – HOWE, Herbert M.  
1959 *Classics in Translation*. (Vol I. Greek Literature) Madison
- NIANE, Djibril Tamsir  
1984 *General History of Africa, IV.: Africa from the Twelfth to the Sixteenth Century*, London–Paris:UNESCO–Heinemann.
- NKEITA, Joseph Hanson Kwabena  
1974 *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton
- OLIVER, Roland-ATMORE, Anthony  
2001 *Medieval Africa 1250-1800*. Cambridge: Cambridge. University Press
- OLSON, James S  
1996 *The Peoples of Africa. An Ethnohistorical Dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- PALMER, Herbert Richmond  
1908 *The Kano chronicle*. (fordítás) *Journal of the Royal Anthropological Institute*, London 38. 58-98.
- PARK, Mungo  
1799 *Travels in the Interior Districts of Africa* (1799) reprint London 1983
- PLUMLEY, Gwendolen A.  
1966 *El Tanbur: The Sudanese Lyre or The Nubian Kissar*. Cambridge : Town and Gown Press
- RASHID, Subhi. Anwar  
1984 *Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern*. 2/2. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- REUSTER-JAHN, Ute  
2007 *The Mwera Lamellophone „Luliimba”*. *African Music*, 8/1. pp. 6-20.



- ROUGET, Gilbert  
1985 *Music and trance: a theory of the relations between music and possession.*  
Chicago: University of Chicago Press
- SACHS, Curt  
1940 *The history of musical instruments.* New York: W.W. Norton
- SADIE, Stanley (szerk).  
1984 *The New Grove Dictionary of Musical Instruments I-III.* London: Macmillan Publishers Limited
- SCHMIDT, E Cynthia  
1989 African Mbira as Musical Icons. In. *Sounding Forms, African Musical Instruments.* 73-78.  
New York: Amer Federation of Arts
- SENOGA-ZAKE, George W  
1986 *Folk Music of Kenya.* Nairobi, Kenya: Uzima Press
- SÖDEBERGER, Bertil  
1972 Ornamentation of the Sanza. *African Arts* 5. (1971-72) 28-32.
- SZOLNOKY Lajos  
1954 Próbalapok korszerűbb néprajzi kartográfiához. *Néprajzi Értesítő,* 36. 65-66.
- SZOMBATHY Zoltán  
2021 *Az iszlám Fekete-Afrikában.* Piliscsaba: Avicenna Közel-Kelet Kutatások Intézete
- THEAL, George McCall  
1901 *Records of South-Eastern Africa.* Capetown: C. Struik
- TYLOR Edward Burnett  
1871 *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom.* London: John Murray
- WACHSMANN, Klaus  
1964 Human Migration and African Harps. *Journal of the International Folk Music Council,* Vol. 16. 84–88.
- WACHSMANN, Klaus-TROWELL, Margaret  
1953 *Tribal Craft of Uganda.* Oxford University Press
- WENDT, Caroline Card  
1994 *Regional Style in Tuareg Anzad Music. In To the Four Corners. A Festschrift in Honor of Rose Brandel.* Ed. by Ellen C. Leichtman. Detroit: Harmonie Park Press, 81–106.
- WEST, Harry G.  
2007 *Ethnographic Sorcery.* University of Chicago Press
- WEST, Martin Litchfield  
1992 *Ancient Greek Musik.* Oxford University Press
- WOODFIELD, Ian  
1984 *The Early History of the Viol.* Cambridge: Cambridge University Press

## A szerzőről

PhD, tudományos

főmunkatárs

BTK Zenetudományi

Intézet ELKH

## About the Author

PhD, Senior Research

Fellow

Research Centre for the

Humanities

Institute for Musicology



brauerbenke@hotmail.com

## English Abstract

### **The impact of Christianity and Islam on traditional African instrumental cultures**

Overall, the influence of Christianity and Islam on traditional African instrumental culture is far from the expected „clash of civilizations”, because, as the review shows, endemic instruments of traditional African cultures could be adopted and maintained even if their cultural embeddedness was strongly linked to the animistic ancestral religions. As in the case of the goge fidulas, whose use was banned by the Muslim reformers of the 19th century, but the instrument did not disappear from use. The lamellophone, originally a ‚kafir’ instrument, may also have spread among Muslim peoples in West Africa and East Africa, albeit with a formal modification and without the anthropomorphic design reflecting the animist religious features. It is a question of how long this will remain so, because, unlike the Sunni Hanafi, Maliki and Safiite trends that have characterised Africa, the Wahhabism that has developed from the Hanbalite trend, which was previously confined to Saudi Arabia, and other Islamist trends are no longer characterised by religious tolerance and the Taliban in Afghanistan have burned instruments theatrically, not even because they are not instruments of Islamic culture, but merely because they are instruments of music, or entertainment. Such an attitude would obviously not even spare African musical instruments, which, as the historical overview has shown, are instruments of foreign origin and whose spread is specifically linked to the spread of the Islamic religion. Such as the frame drum, the funnel drum, the double-reeded reed, the long metal trumpet, or even the stringed instruments as a whole. The difference between the instruments of the Islamicised world, the difference between classical and folk instruments, is obvious, but it is worth highlighting, because non-European instruments tend to be regarded by the uninitiated as uniform, exotic and therefore ‚folk’ instruments. While African Islam is characterised by regional rather than religious cultural differences, thanks to the madhhabs, African Christianity is so African, i.e. syncretic in its overall characteristics, that it has had no problem at all in maintaining endemic instruments and even incorporating them into Christian liturgies. It should be noted, however, that although the Christian liturgy did not officially tolerate any instruments other than the organ for many centuries, the practice of ‚bagpipe playing’ at midnight on Christmas Eve became so widespread at the level of popular piety that, with the extinction of the village bagpipers, the people expected the village cantor to continue to play the shepherds’ bagpipe on the organ at midnight mass. Popular religiosity has therefore always tolerated the instruments of pre-Christian times. In Africa, the influence of Christianity on musical instruments is therefore different from that of Islam. The influence of Christianity is more manifested in the use of instruments in a non-authentic way, such as when the typically solo instrumental lyres and harps are arranged into an orchestral choir to accompany liturgy. Or when, as a ‚defence’ of the Christian religion against Islamic influence, traditional African instruments typical of Christian areas are being used in places where they were not originally used.