

A. Gergely András

Afrikai műszerek

Brauer-Benke József kötetéről¹

NEM félreértés, csupán vélemény, ami a címbe foglaltatott. Brauer-Benke József valójában afrikai hangszerekről jelentetett meg kötetet a L'Harmattan kiadó jóvoltából, de munkája szinte földrésznyi távolságban van attól az opusztól, amelyet az eredeti cím rejthetne magában. A tényleges szövegközlésnek épp annyi idealizálható távolsága van Afrika zenéitől, dalaitól, táncaitól, hangjaitól, ritmusaitól és lassan már egész bolygónkra kiható ösztömvéseti univerzumától, mint a műszereknek a hangszerektől. Nem kétséges, lehet mindkettő hangkelő eszköz, lehet hangzása egy „Népszava-kalapácsnak” is meg egy zongorabillentvényű kalapácsának is, sőt lehet előadói műfaj, produkció, attrakció a zajkeltés egészen eltérő szintje is (példa kedvéért a legapróbb harangjátékot megszólaltató fakalapácsocskának és a légkalapácsnak is mondjuk az „industrial music” műnemében ugyanúgy kalapács a hangkeltő eszköze), de talán a konvencionális hallás számára mégiscsak a konvencionális hangkeltés eszközei minősülnek hangszernek. Ha afrikai konvenciókról van szó, talán még inkább, már csak ezért is, mert e földrész nagyobb részén a légkalapácsnak még nem alakult ki a hívó koncertközönsége, és zeneszerzői háttere is inkább vállalkozó kedvű angolszászokból áll, nem pedig afrikai hivatásos zenészekből.

Ez utóbbi pedig nem valami szokványos műfaj Európában! Mostanság már kezdenek jönni a hazai etno-fesztiválokra vagy kis afrikai tanulókörök workshopjaira azok a muzikusok is, akiknek odahaza három- vagy hatszáz éves családi múltja van a muzikálásban. Mamadou Traoré senegalai djembe-mester, a guineai Mamady Keïta, vagy a még ismertebb, Ali Farka Touré, Youssou N'Dour, Baba Maal, Toumani Diabate, Manu Dibango, Mory Kante és Salif Keita

közül több muzikus nem egy fesztiválunkon járt már, a hátterükben azt a nemesi presztízzsel vetekedő rangot hordozva („griot”), amely a gyarmatosítás előtti Afrika régi királyságaiban éppoly kiváltságos funkciót jelentett, mint ami Európa uralkodói udvaraiban a lantosok, kobzosok, kompozitorok seregét élte évszázadokig.

Az afrikai zenészcsaládok ritka sokaságát ismertetni persze nem okvetlenül feladata egy hangszerekről szóló kötetnek. De mégiscsak furcsa, hogy a 130 oldalas opuszban egyetlen afrikai muzikus neve elő nem fordul, még akkor sem, ha fotókon esetleg szerepelnek...! Maga a kötet ugyanakkor kardinális fontosságú lenne, hisz az Afrika iránt most éledő érdeklődésnek kiváló eszközeként bevezetést nyújthatna egy ismeretlen kulturális univerzumba, sőt, annak hátszágába, kulturális milióiba, kultúraközi áthatások világába is. Kicsit elnagyoltnak, vagy épp tudatosan hangolt ártó szándékknak tűnik épp ezért, hogy az első ilyen hazai kötetet, magyar szerző opuszát nem rajongó elfogultsággal, hanem zord kritikával fogadjuk. De ha lehet ez mentség: éppen az autentikusság nevében, éppen az afrikai kultúrák, zenei világok, hangszerhasználati hagyományok, zenei nyelvezetben megmutatkozó nyelvjáráások felől nézve fogalmazandó meg ez a kritika. Az Afrika Tanulmányok eddigi számaiban talán nem volt „bevett hagyomány” a kritikai értékelés, mely szemben az ismertető vagy elismerő szándékkal, nem csupán „buksi-simogatást” jelenthet a szerzőknek, hanem a szakmai befogadtatás egy gesztusát is. Annál is inkább, mert épp Afrikáról, mert egy pályakezdő szerző első opuszáról, egy néprajzos-antropológus végzettségű tudományos szereplőről, s mert kardinális jelentőségű műről van (avagy inkább: lehetne) szó.

¹ *Afrikai hangszerek. L'Harmattan, Budapest, 2007. 133 oldal.*

A kötet ismertetése ennek következtében mintha talán túlsúlyosan is bíráltra hangolt lenne... Ez talán megbocsáttatik majdan, néhány kiemelt momentum ismertetése alapján. Kezdődhetne mindez az Előszó-Bevezetővel, mely nem a kötet vállalásának fontosságát, nem Afrikát vagy az afrikai kultúrák valamelyikét, nem a kultúrakutatás Afrika felé fordult tekintetének sajátosságait hozza az olvasó elébe, hanem tényleges bevezetés vagy felhangolás helyett egyenesen fejest ugrik a hangszerek erdejébe, áttekintő olvasat vagy rendszer nélküli véletlenszerűség formájában. Az indoklás itt is elmarad, robogunk tovább a muzikusok nélküli zenei eszközvilágokba... (5-13. oldal)

E világok egyikéről (Európához hasonlíthatóságáról) épp a 13. oldalon kapunk némileg elnagyolt bekezdésnyi képet, melynek indoklása, avagy hivatkozásokkal gazdag alátámasztása sajnos elmarad: „a rádió és a hanglemezek megjelenése... miatt a latin-amerikai tánczene komoly hatást gyakorolt a fekete-afrikai népzeneire, és általa a hangszerkultúrára is. Az iszlám vallás elterjedési területein ugyanezt a szerepet az arab kultúra játszotta” – állítja a Szerző. A folyamat azonban egyrészt vélhetően és bizonyíthatóan ellenkező irányú volt (vagy amennyiben mégis történt visszahatás, az másodlagos kultúraátvételnek minősíthető), de erre a Szerző nem fordít különösebb figyelmet, nem magyaráz, nem értelmez, nem hivatkozik és nem indokol, csupán szárazan közöl. A közlés szikárságának egyebek közt a kötet egésze áldozatul esik, így fordulhat elő, hogy míg tucatnyi oldalt szán a hangszereknek pusztán listájára, az egész opuszban egyetlen szó sem esik az előadóról, előadói stílusokról, kölcsönhatásokról, világzenei divatokról, autenticitásról, variabilitásról, az afrikai zenei kultúrák több korszakot is átható változásairól, felívelésükről és lemaradásukról, világhíressé vagy abszolút lokálissá vált sajátosságairól.

Mindezt az teszi kontrasztossá, hogy a szerző már az előszóban lakonikusan közli, hogy „A folklór az európai paraszti társadalmakban, de még inkább a fekete-afrikai, törzsi jellegű közösségekben alkalmazott szerepkörben mozgott és mozog, ezért nem hordoz önálló esztétikai funkciókat” (5. old.). Ez fölöttébb bátor állítás, miután a folklór-alkotások jelentés-, stílus- és közléstörténete önálló tárgy a Szerző fő munkahelyén, az ELTE Bölcsészkarán. Egyébiránt is nonszensz lenne, mivel maga a zene alkotása, előadása, stílusjegyei, közlési tartalmai, szakrális hatásai vagy funkciói, tánc- vagy rítus-szervező szerepe eleve nincsen esztétikai funkciók nélkül. Elgondolását ugyanakkor elterveltség is jellemzi, merthogy alig néhány sorral lejjebb már beavat az előadásmód és funkció fontosságába: „A hangszerek esetében a ritmus- és dallam-hangszerek közötti kü-

lönbség erősen hat a használatuk módjára és a megjelenésükre” (uo.) – mintha bizony a különbség kinyilatkoztatása nem lenne evidencia, s mintha nem lenne egyértelmű a különbségek hatása a hangszerek megmunkáltságára és használatára tekintve. Egyébiránt még ez is vitatható tézis, minthogy például két azonos méretű „beszélő dob”, dumdum vagy darbuka megmunkáltsága és használata alig eredményez formai eltérést vagy a zenekari „munkamegosztástól” független megszólaltatási módot, viszont roppant nagy különbségek vannak tájegységi szempontból a zenei dialektusban, az előadásmódban, a hangszerek csoportosítási funkcióinak eltéréseiben... Majd folytatja: „A társadalmi átalakulással együtt jár a zenei (sic!) esztétikai funkciójának előretörése...” – egy szóval mégis van az esztétikai jegyeknek kellő fontossága, nem úgy, mint nyolc sorral följebb... S így tovább: „Amit manapság hagyományos zenének nevezünk, néhány évszázaddal ezelőtt egészen másképp szólhatott...” – hm, nem úgy, mint az európai zenében vagy az ázsiaiban...! Ahol persze éppúgy nem lehet tudni, hogyan szólhatott, de bizonyosan másképpen. Feloldásra nem kerül, hogy akkor mit nevez „hagyományos zenének”, ha maga a törzsi lét, a lakótér, a természet kihasználhatósága, a hangszerkészítési munkafázisok bevált hagyománya és öröksége ma is „hagyományos” jegyeknek számít a nemhagyományos, modernizált változatokhoz képest... „Az afrikai zene nem feltétlenül kötődik a népcsoportokhoz, mert a zenei formák és jellemzők nem feleltethetőek meg mereven egy adott etnikai csoportnak...” – számomra talány, hogyan tudja a népcsoportokhoz kötődést tagadóan kinyilatkoztatni, ha azután száz oldalon keresztül részletezi megannyi hangszer esetében a népcsoportok, kistájak, települések, etnoszok sokfélesége által felmutatott aprócska eltéréseket a hangszerek neveiben, funkcióiban, alapanyagukban, megmunkálási módjukban vagy hangszercsoportokon belüli használatuk terén... Az „etnikai” jelző oly mérvű elnagyolása, ahogyan itt bánik ezzel, éppen egy néprajzos és antropológus számára (hát még Tőle!) megengedhetetlen gesztus! A mondat kijelentő tartalma igaz is lehetne, de a duplán elbizonytalanított állítás valójában csak annyit sugall: nem tudjuk, de talán mégsem... Ez pedig nem tudományos, még csak nem is deskriptív bemutatásmód, még kevésbé érvelésmód. Talán nincs is erre szüksége, olyannyira egyértelműek a közlések. Nincsenek hivatkozott forrásai sem a sűrűn teleírt oldalak közel egyharmadán – egyszerűen meg tud lepni azzal, hogy (például az 5.-6. oldalon) aprólékos lajstromát adja a lamellofon és likembe-zene korszakainak és földrajzi terjedési útvonal-váltásainak. Olykor ugyan elmarad egy-egy

rag, jel, képző, időhatározó, alany vagy állítmány egyeztetése (pl. a 7. oldalon: „elefántcsontpart (sic!) népeknél”...), de lehetséges, hogy egyes afrikai zenei nyelvjárásokban az így helyénvaló... Pl. „Az afrikai zene és tánc kifejezések a Szaharától délre élő népek zenei kultúrájára vonatkoznak” (...) – nem is érthető hogy a zenei kifejezések, táncelnevezések a mondat tárgyai (mert akkor néhány egybeírás-különírás megoldása hibádzik, vagy a „zenei kifejezések” és „tánc-kifejezések” mások, netán az „afrikai zene és tánc” mint fogalom lenne a szubszaharai térség sajátossága, de akkor meg mit kezdünk a meghrebi, észak-afrikai zenékkal, az egyiptomi vagy szudáni táncokkal, s a „délre élő népek” körébe vajon Fokföld is és Zanzibár is besorolható-e...?)

Mindezek inkább csak a körülmények és a hangzatos állítások szépséghibái. A hangszerek ismertetésére áttérve azonban a 17. oldalon már súlyos szöveghibák és értelmezési talányok is előkandikálnak... „Az ütős hangszerek alapvetően a ritmust, a zene gerincét adják, amely a zene haladását méri” – közli a Szerző. Hogyan is? Az ütő(s?)hangszerek lennének a „gerinc”, amely a „haladást méri”...? Ki halad és hova? Az ütős hangszerek keltette ritmusok mérnék a zene haladását? Nem is értem... – de bizony van valami megfejtési lehetőség...! Némileg lentebb egy három soros történeti vázlat után közli, hogy „a klasszikus zenében használt rendszerezési elv már nem volt elégséges a népi hangszerek morfológiai sokféleségének tudományos osztályozására”, ezért az 1884-1914 között kialakított hangszercsoportosítási módot használja „a nemzetközi organológia (hangszerekkel foglalkozó tudomány)”. Ám azt, hogy az európai típusú rendszerezést milyen ok, elv, indok, szempont, mérce, idea nevében vetítik rá az afrikai hangszerekre, elmulasztja közölni. Pedig ez esetleg még az afrikai zenészeket, hangszerkészítőket is érdekelhetné, a hangzásvilág iránt érdeklődőket talán még annyira, a komponistákat, szerkesztőket, néprajzosokat, etnomuzikológusokat stb. még ennél is jobban. A talán közelítő válasz már-már ígérkezne, mikor lakonikusan közli, hogy az „Ernst Emsheimer és Erich Stockmann által javasolt szempontok még a hangszerek kutatásánál:” (itt egy hatos felosztás rövid sorai következnek) – de mindebből nem tudjuk meg, milyen más felosztások milyen más szempontjait nem veszi figyelembe és miért nem, miért éppen ezt tekinti alkalmasnak és nem valamely másikat, s ha „némely afrikai hangszer esetében nehéz a hangszertípus pontos meghatározása, mert a felépítése és a játékmódja más-más csoporthoz való besorolást tenne lehetővé...”, akkor milyen alapon dönt végül is a besorolás, leírás, a változatok közlése kérdésében, s mely esetekben tér el ettől a rendszertől vagy mikor alkalmazza csakis ezt, szemben más lehetőségekkel...?!

A kötet nyelvi, kifejezésbeli és stilisztikai vagy retorikai hiányosságai roppant harsányan kiáltanak olvasószervező után... „A chihoda fából készült egymembrános homokóra alakú dob, amelyet hármas csoportokban alkalmaznak a tánczene kíséretére” (76. old.) – mármint a neve, formája, típusa és funkciója korántsem érdektelen (szerepel még sok tucatnyi ugyanilyen bemutatással), de hogy ezeket „a tánczene kíséretére” használják, nem pedig maga a tánczene előállítására, az a dob méretével és vélhetően mély hangjával nemigen kerül igazolásra. Vagy, másik példa: „A tölcserdob Nyugat-Afrikában elterjedt elnevezése a dzembe, míg Észak-Afrikában a darabukka vagy darbukka.” – e két hangszer együttes említése nemcsak kulcsfontosságú tévedés, de valósággal bőszítő is...; szinte „csak” alapanyagok, készítéstechnikák, felületfeszítések, rögzítések, hangolás, ütésmódok, ritmusképletek, hangképzés, stíluskapcsolatok, tónus, funkció és zenekari alkalmazás, vagyis hozzávetőlegesen a leglényegesebb jegyek szempontjából térnek el egymástól. Ez nagyjából olyan finom „csúsztatás”, mintha a fűzfásipot és az orgonát keverné egybe valaki – nem az érvelés, vagy bizonyos használati módok, alakzatok (pl. sípok) hasonlatossága alapján, hanem a közös besorolhatóság kedvéért. A 77. oldalról idézett mondat ezután a darbukkák/derbukák ismertetésével folytatódik még egy oldalon át, elhagyva végképp az „édestestvért”, a djembét, amely valóban az egész nyugat-afrikai zenében a legalapvetőbb hangszer, a két-három legismertebb afrikai hangszer közül is az egyik, amit homlokráncoltató gesztussal hagy feledésbe menni, s a kötet további százharminc oldalán egyetlen egyszer sem említi. A darbukákról szóló részt amúgy éppen egy djembe-zenekar fotója illusztrálja, a darbukka szót dőlt betűvel kiemeli, a dzembe szót semmilyen módon...!

Nincsenek képaláírások, a képek néha elbitangolnak a szövegben és nem ott találjuk őket, ahol a hangszerek leírásait...! Nincs az illusztratív érteken túl dokumentum-minősége a fotóknak, amelyekhez képaláírások is kerülhetek volna, netán készítőjük kiléte vagy az átvétel forrása is kiderülhetne a kötet kolofonjából! Akár dicsőséggéppen is, mert vannak művesebb, s vannak ritka kincseket megőrkítő fotók is. De hogy ezek a szerző fotói, vagy kimásoltak valamely kortárs szakkönyvből, lexikonból..., sajnos nem tudhatjuk meg.

Mindez roppant mértékű, elsodró mennyiségű ismeretanyag egészéből ríki elő! A kötet talán a legalaposabb és legkelendőbb népmese-katalógusokhoz vagy lándzsahegy-gyűjtemények szigorú kartoték-adatainak muzeológiai kincsestárához hasonlítható, annyira nincs nálunk könyv vagy leírás

az afrikai hangszerekről. Hiánypótló mű, nem túl hamar fognak még egy hasonlót írni! Éppen ezért lesz elképesztővé a vesszőhiányok (vagy rossz helyűtt alkalmazások) tömege, a mondszerkezetek fésületlensége, az értelmi befogadást is akadályozó leírásmódok rengetege és a leírás után végig nem olvasott mondatok burjánzása! Hiányzik a megnevezés, „bekatalogizálás” adattári „precizitása” mellől az a kontextus, amelyet éppen hangszerek esetében nem lehet mellékesnek tekinteni! „Az ingoma zenekarok a tuszik uralkodása idején, a király beiktatásakor játszottak” – írja a 73. oldalon. De hogy mit játszottak, kinek, hányszor egy életben, az nem derül ki. Minden király beiktatásakor egyszer? Erre volt több zenekar? És hány király volt? Mit és miért játszottak akkor? Kinek játszottak: a népeknek, vagy az egy szem királynak? Himnuszt játszottak, vagy talpalávalót? Siratót vagy lakodalmast...?

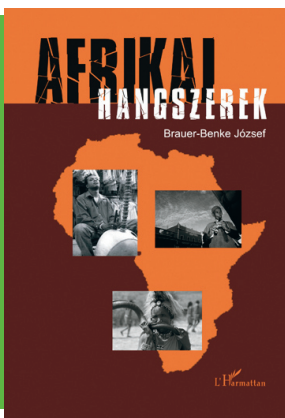
A szerkesztési és szövegértelmezési nyűgök szinte véletlenül sem kerülnek el az olvasót. A 78. oldal két alatti szövegéből még némi szakértelemmel vagy alapfokú ismerettel sem lehet egyetlen mondatrészt megérteni a vesszőhibák, szóismétlések és a mondattagolás miatt, pedig az egész kötetben az egyik legrészletesebben bemutatott hangszerjáték-módról van ott szó! A ritmus-képlet kifejezést egyetlen oldalon is kétféleképpen használja... A zenei tudásátadásról talán a kötet során először közöl valamit, de itt is csupán annyit, hogy a „ritmus képleteket rögzítés nélkül hagyományozva adják át a tanítványokat” (így!). Hogy ez mennyiben lenne speciálisan afrikai, észak-afrikai, ütőhangszeres, tölcserhangszeres megoldás, s hogy a zenei tudásátadásban a dob-kotta mikor kerül be az európai gyakorlatba, hogyan tanulhatták tehát másképp évszázadokon-ezredekén át, ha nem „gyakorlás útján”... – erről a legkevesebb titkot sem árulja el. A 79. oldalon a dobkészítés rituális szertartásáról ejt néhány szót, de „tojásengesztelő áldozat” bemutatásáról szól, ami fölöttebb érthetetlen még a kulturális vagy vallásantropológia kisszótárának használata után is. A 80. oldalon pedig megtudjuk, hogy a membrán „átmérője” 33-35 cm „széles”... A 83. oldalon egyenesen „folklórelőadásnak” nevezi az egyiptomi riqq (keretes dobtípus) használatát az improvizatív elbeszélést kísérő hangszerkezelés kapcsán, ami több mint abszurdum néprajzi vagy zenei antropológiai szempontból. A 83. oldal alján közli velünk, hogy a bendirt/bendírt (egymás alatti sorokban is eltérően írva!) „túlnyomórészt a vallásos ünnepek alkalmával használják” Líbiában... – Líbiában, egész Líbiában? És csak ezt, és jobbra csak ott, vagy mindig ott, vagy eltérések nélkül és csakis akkor, vagy számos helyen egy több magyarországnyi területen...? A „beszélő dob”

(kevésbé közismert nevén a tama) hiányzik a tárgymutatóból (igaz: a dundun-nál mint homokóradob említésre kerül, de mert nem dun-dob, ott semmi helye nem lenne)... S épp így hiányzik a tama, a kongák egész nagy családja (a „latin hatás”-tól függetlenül is!), gongok, csörgők, kolompok, csinek és még jó néhány hangszer vagy hangszercsoport is a tárgymutatóból, amelynek pedig elvben az eligazodást segítő célja volna...

Roppant súlyos „ítélet” vagy megbocsáthatatlanul felületes vád, de egész recenzióm megírását talán épp az indította el, hogy szinte úgy fest, a Szerző nemcsak nem próbált ki ilyen hangszereket, de javarészt még csak nem is látta a legtöbbet, még véletlenül sem hallotta koncerten, vagy kizárt dolog volt, hogy a Youtube-on behallgatott volna..., inkább beült egy (vagy több) nagy néprajzi könyvtárba, és elővette a legkülönbébb lexikonokat, s ad hoc lefordította a főbb vonatkozó szócikkeket..., úgy-ahogy sikerrel. Mindössze tizenhét szakkönyvet említ bibliográfiájában, ezek közt általános afrikanisztikai bevezetőt, útleírást és zenetudományi szaktanulmányok kiadványát is (ezekben a legkevésbé a hangszertípusok a dominánsak!), meg számos képeskönyvet, amelyekben a formai elemek, a földrajzi elterjedés, az anyaghasználat vagy a kezelésmód esetleg látszik, de a hangzás, a ritmizálás, a közlési szándék, a rituális cél, a hatás, a táncokkal összefüggő hangszerhasználat, stb. már nem „leolvasható tartalom” maradt. Ezért a hiányérzetért vélem úgy: hangszerek könyve helyett műszerleírásokat kapunk, zengés és bongás, csettegés és zúgás, „tak” és „klakk” helyett...

Nincs az a rosszul megtanult iparos szakma, amelynek műhelyéből kiengedik a tanoncot, ha ennyit szedett föl a tanulóévek alatt...! Mennyi idő és tudás kellene vajon az afrikai hangszerek lényegi ismerőjének, hogy szakmája mesterévé lehessen...? Még az is meglehet, hogy nemcsak dobolni lehet megtanulni „rögzítés nélkül” áthagyományozott ismeretanyag alapján, de szakkönyvet írni is meg lehet próbálni ugyanígy...? Úgy fest, ez a helyzet. S kár érte, mert jó ideig nem lesz, aki ezt felülmúlhatja. Hisz hány olvasót vonz egy ilyesfajta szakkönyv, s hány kiadó merészkedne ismét a piacra egy el nem adott másik kiadvány mellett „saját” afrikanisztikai résztudásokba bevezetőt nyújtó könyv kibocsátásával...?

Még szerencse, hogy a L'Harmattan kiadónál megjelent hiánypótló monográfia a hazai afrikanisztika négy kiemelkedő szakemberének mond köszönetet „a könyv elkészüléséhez nyújtott szíves segítségükért!”. Csupán rémisztő képzet: mi lett volna e műből, ha a kiváló kiváltságosok nem nyújtanak szíves szakmai segítséget...? A választ legfőlegbb kagylókörtön tudnám elzengedezni...



Brauer-Benke József

Antimondolat

MEGLEPŐDVE olvastam és eredetileg nem is kívántam reagálni A.Gergely András kritikájára, de szerkesztői felkérésre ennek mégis eleget teszek. Elolvasva a legkevésbé építő jellegű, sokkal inkább ad hominem stílusú sorokat, nem tudtam eldönteni, hogy a L'Harmattan könyvkiadó szerkesztőségét vagy az egyetlen magyar nyelven íródott, afrikai hangszerkultúrát bemutató könyvet kritizálja jobban. Az érzés, amit a hangszerek bennünk keltenek erősen egyéniségtől vagy kultúrától függő. Némelyek a „legjobb barátoknak”, a fekete-afrikai animasztizikus vallásokban „élőlénynek” és vannak, akik az adott kultúra egyik kifejező eszközének tekintik őket. Egy erősen szubjektív megközelítési móddal bíró személy számára a tudományos eszközökkel vizsgálódó másik személy elemzése valóban tűnhet „műszer” jellegűnek, azonban az egyik mondatban még a tudományosságot hiányoló kritika nem csaphat át önkényesen vádló, a „deskriptív” megközelítési elvet kifogásoló következetlen okfejtésre.

Amit a könyvem metodikájában vezérfonalként követtem, az már lefektetett alapokkal rendelkező vizsgálati módszer a különböző földrészek autentikus hangszerkultúráit elemző és bemutató organológiai tárgykörű művekben (Sachs, Hickmann, Kubik, Sárosi, Picken...). Ezekből a szakkönyvekből kiderül, hogy a különböző hangszerek a kidolgozottság, illetve a felhasznált anyagok tekintetében (amely nagyban befolyásolja az előadott zene minőségét és a hangszer élettartamát), valóban az egyszer használatos, majd eldobható eszközöktől kezdve a finom kidolgozású „műszerekig” igen széles skálán mozognak.

Ami a könyvem nyelvezetét illeti, valóban eltérő a megfogalmazás módja a kritikát író, csapongó, kifejezéseket halmozó, pszeudo irodalmi stílusától. Úgy gondolom, hogy egy, a nagyközönségnek is szóló, ismeretterjesztő célzatú könyvnek jobb, ha a tudományosság deskriptív módszerét követő tárgyilagos és nem egy nehezen olvasható, három-négy soros gondolatmenetekben elvesző stílusa van. A hiányolt „jel, rag, képzők, időhatározók” kifogásolásával viszont elítélhető módon a L'Harmattan kiadó szerkesztőségének munkatársai lettek megcélözva!

Nyilvánvaló, hogy egy földrész hangszeres kultúrájának részletekbe menő bemutatása 12 kötetes sorozatot igényelne, ezért kénytelen voltam ennél visszafogottabban megközelíteni a témát. A könyv címe eredetileg a „Népi hangszerek Afrikában” lett volna, de ezt a kiadó nem tartotta eléggé figyelemfelkeltőnek, márpedig ez a szempont nagy jelentőséggel bír a könyveladások miatt. Ebből kifolyólag céloz az autentikus afrikai hangszerek bemutatása volt és nem kívántam foglalkozni egy „az egész bolygónkra kiható, összművészeti univerzummal”, mely globalizációs értékrend nem feltétlenül találkozik azoknak az eredeti, autentikus fekete-afrikai zenét és annak kulturális hátterét megismerni vágyóknak az igényével, akik számára a könyvem íródott.

A reklámnak is beillő work-shop jellegű foglalkozások ecsetelése kapcsán szeretnék egy kritikai megjegyzéssel, hibakiigazítással élni, amely szerint nem árt tisztázni, hogy a griotok a lehető legtávolabb álltak attól, hogy nemesi presztízzsel vetekedő rangot hordozzanak. Önálló zenész kasztot alkotva, sokkal inkább a koldusokkal vetekedő presztízzsel bíró rangjuk volt.

Egy, az eredeti szövegrészből kiemelt részlet (ának ellentmondó részeinek elhagyásával történő) kritizálását nem tartom túlságosan ízléses dolognak. Az eredeti szöveg szerint: „Bár az afrikai kontinens nagy részén, mind a földrajzi, mind a társadalmi viszonyok Európához képest archaikusabb viszonyokat őriztek meg a zenei és a hangszeres gyakorlatot illetően, az európai katonazene, a keresztény egyházi zene, a rádió és a hanglemezek megjelenése, és ez utóbbiak miatt a latin-amerikai tánczene komoly hatást gyakorolt a fekete-afrikai népzeneire és általa a hangszerkultúrára is. Az iszlám vallás elterjedési területein ugyanezt a szerepet az arab kultúra játszotta.”

Úgy gondolom az eredeti szöveg egyértelműen arra utal, hogy milyen külső hatások érték az autentikus fekete-afrikai népzeneiket és ebben a kontextusában ez bővebb magyarázatot nem igényel. Tekintve, hogy a könyvem alapvetően egyetemi jegyzetnek készült az ELTE BTK afrikanisztika program hallgatói részére, az ötéves előadói tapasztalataim arra ösztönöztek, hogy rövid áttekintés keretében beszéljek az afrikai zenéről is. De miként azt többször is hangsúlyoztam, néprajzusként az afrikai hangszereseket, mint a tárgyi kultúra eszközeit kívántam bemutatni.

Ebből kifolyólag hiába való elvárás, hogy „előadóról, előadói stílusokról” és ezek kölcsönhatásairól, pláne a „világzenei divatokról, autenticitásról, az afrikai zenei kultúrák több korszakot is átható változásairól, felívelésükről és lemaradásukról, világhíressé vagy abszolút lokálissá vált sajátosságairól” lehessen olvasni egy, az autentikus afrikai hangszeres történetét bemutató könyvben. Számomra és a hallgatók számára is sokkal érdekesebb volt, hogy egynémely afrikai hangszer eredete ókori egyiptomi és babiloni előzményekig vezethető vissza, illetve már az időszámításunk kezdete körüli időszakról folyamatosan megragadható hatás mutatható ki a délkelet-ázsiai és a fekete-afrikai hangszeres kultúrák között. Szintén érdekes lehetőség, hogy a fekete-afrikai hangszeres esetében megragadhatóak olyan, az adott hangszertípus kialakulását érintő folyamatok, amelyek az európai hangszeres esetében már a régimúlt kódéba veszttek. Mindezek a kevéssé ismert, de közérdeklődésre számot tartó ismeretek valamilyen oknál fogva nem keltették fel a tisztelt Kritikus figyelmét, mert egy szó nem sok, annyi sem olvasható róluk a kritikában.

A viszonylag kisszámú hivatkozott forrásmű célja szintén az volt, hogy a hallgatók és a téma iránt érdeklődők számára a Néprajzi Múzeum könyvtárában, illetve a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményében könnyen hozzáférhető műveket

tartalmazzon, mert lehet „vakítani” a mások által hozzá nem férhető, nehezen beszerezhető forrásanyaggal, de ez etikailag erősen kifogásolható. Sajnos ennek ellenére elterjedt gyakorlat.

Az erősen kifogásolt: „A folklór az európai paraszti társadalmakban, de még inkább a fekete-afrikai, törzsi jellegű közösségekben alkalmazott szerepkörben mozgott és mozog, ezért nem hordoz önálló esztétikai funkciókat” gondolatmenet a kritika végén jogosan felmagasztalt Biernaczký Szilárd szíves közlése, akinek a szakmai segítsége leginkább, éppen ehhez a kijelentéshez kötődött. Ezért csak remélni merem, hogy itt valami félreértésről van szó és senki nem kérdőjelezi meg a folklorista és zene tudós végzettségű Biernaczký Szilárd „folklórstílus- és közléstörténével” kapcsolatos ismereteit. Szintén ide tartozik az a nem elhanyagolható tény, hogy a Harambee kiadványban ez a gondolatmenet már szerepelt, és amely kiadványnak a tisztelt Kritikus volt az olvasószerkesztője.

Summa summarum továbbra is egyetértek Biernaczký Szilárd a folklór eltérő funkciójú jelentéstartalmát meghatározó gondolatával és ehhez kapcsolódóan a 2003-as Sziget fesztivál egyik jelenete jut az eszembe, ahol lelkes, dzsembe dobokkal felszerelkezett magyar (de lehettek volna nyugat-európai vagy angolszász amerikai) zenészek maguk közé invitáltak egy fekete-afrikai dobost, majd „az egész bolygónkra kiható ösztönmozgás univerzum” keretében nekiestek a dobjaiknak és püföltek azt a maguk individuális, afrikainak vélt szellemiségétől áthatottan. Szegény fekete-afrikai dobos kapkodta a fejét jobbra-balra, hogy ki lenne itt az első és a második dobos, ki tartja az ütemet, a „zene gerincét” és ki az, aki szólózik, improvizál (jelen esetben mindenki). Ugyanis egy szóló rész után, lehetőség szerint jó volna visszatérni az ütem által megszabott ritmushoz, vagyis a hangok és a hangsúlyok időbeli (ami pedig halad vagy panta rei-folyik) eloszlásának rendjéhez. Remélem egyúttal az értetlenkedve fogadott ütem, ritmus, dallam zenei alapfogalmakat is sikerült a helyére tennem.

Összességében látni kell, hogy a világzenében általánossá váló, már színpadra szánt individuális, önálló esztétikai funkció nem feleltethető meg az autentikus fekete-afrikai zenékben sokkal erősebb közösségi kontroll alatt álló és elsődlegesen rituális és didaktikai funkcióknak. Vagyis a fekete-afrikai közösségekben leginkább azért doboltak, hogy jó legyen a termés, meggyógyítsák a betegeket, illetve köszöntsék az érkező szomszédos törzsfőt vagy az új királyt stb... és nem azért, hogy szabadjára eresszék túláradó egójukat.

Szintén érthetetlen a másik szöveggörnyezetből

kiemelt kritika, amely arra a mondatomra reagált, miszerint: „Az ingoma zenekarok a tuszik uralkodása idején, a király beiktatásakor játszottak”. Jómagam ugyan „tutszit” írtam, de ez legyen a legkisebb gond.

A tisztelt Kritikus nem érti: „De hogy mit játszottak, kinek, hányszor egy életben, az nem derül ki. Minden király beiktatásakor egyszer? Erre volt több zenekar? És hány király volt? Mit és miért játszottak akkor? Kinek játszottak: a népeknek, vagy az egy szem királynak? Himnuszt játszottak, vagy talpalávalót? Siratót vagy lakodalmast...?”

Úgy gondolom a leírtakból egyértelműen kiderül, hogy az éppen aktuális király beavatási szertartásán játszott a királyi ingoma zenekar. Mint oly sok kultúrában az átmeneti rítusokat adott presztízis hangszerek vagy hangszeres együttesek kísérik. Egy új funkcióbba történő kinevezéskor, beiktatáskor a lehető legritkább esetben játszanak „talpalávalót” vagy „lakodalmast”, pláne „siratót”! Amúgy nem túl szerencsés a magyar népi kultúrából kölcsönzött kifejezéseket a ruandai ingoma zenekar által előadott zenei előadásra rávetíteni!

A szintén nagyon sérelmezett népcsoport terminus a kritika végén teljesen jogosan magasztalt Füssi-Nagy Géza – „Isten nyugosztalja” – tanácsára alkalmazott kifejezés. Füssi Tanár Úr, akivel természetesen konzultáltam ez ügyben úgy vélte, hogy a nyelvileg és társadalmilag nagyon összetett fekete-afrikai etnikai csoportokat a leghelyesebb, ha minden esetben a teljesen semleges és nem félreértelmezhető „népcsoport” jelzővel illetem. Egyébiránt „a hazai afrikanisztika négy kiemelkedő szakemberének” tartottak közül Füssi-Nagy Gézára és Biernaczky Szilárdra teljes joggal alkalmazható ez a jelző. A másik két személy közül az egyik még a „buksi-simogatás” kategóriájába tartozó „pályakezdő”, afrikanisztikát tanuló, majd tanító egyik pályatársam. A negyedik személy néhány afrikanisztikai előadást is látogató, volt hallgató. Ők ketten a későbbiekben, minden bizonnyal szintén rászolgálnak majd a megtisztelő titulusra! Egyfelől nem ártana tudni, hogy pontosan kik tekinthetők a hazai afrikanisztika kiemelkedő szakembereinek! Másfelől sajnálatos módon éppen a szíves segítséget nyújtó szaktekintélyek gondolatait sikerült a lehető legvehemensebben kritizálni!

Az erősen sérelmezett tény, miszerint a dzembe nem kerül említésre a könyv mind a 130 oldalán, a kötet módszertani felépítéséből adódik. Ez pedig annak köszönhető, hogy a nemzetközi organológiai szakmunkákban az 1884–1914 között kidolgozott Sachs-Hornbostel hangszertipológiai rendszerezés szerint a hangszerek különböző csoportokba sorolhatóak és sorolandóak. Ebből adódóan bármennyi-

re ismert és kedvelt hangszer a membranofon hangszertípusba tartozó dzembe, nem szerepelhet újra meg újra az idofon, az aerofon és chordofon hangszerek között. Mivel a könyvem az afrikai kontinens hangszeres kultúrájáról kívánt egy átfogó képet adni, úgy érzem nem lett volna helyénvaló egy leginkább Nyugat-Afrikában elterjedt hangszertípusról írni a könyv teljes terjedelmét átívelő módon. Mivel Közép-Kelet- és Dél-Afrikában nyoma sincs ennek a hangszertípusnak, nem éreztem feltétlen szükségét annak, hogy ha kell, ha nem azt felelgessem. Összességében a fekete-afrikai eredetű lamellofon és annak típusai, illetve a Fekete-Afrika minden részén ismert xilofon típusok egy, az afrikai kontinens hangszerkultúráját áttekinthető bemutatásban sokkal nagyobb jelentőséggel bírnak, mint a dzembe.

Az „európai típusú rendszerezés oka, elve, indoka, szempontja, mércéje és ideája”, amelynek nevében a Sachs-Hornbostel hangszer tipológiát rávetíttem az afrikai hangszerekre pedig az, hogy jól használható és egyelőre nincs jobb. Az 1960–70-es években a gyarmati függésből felszabaduló fekete-afrikai országok saját hangszerkultúráját bemutató könyvekben (pl. Akpabot, Samuel Ekpe: *Ibibio Music in Nigerian Culture*. London, 1975.) történtek próbálkozások a Sachs-Hornbostel tipológiától eltérő, saját afrikai szemléletű hangszer-rendszerezési elvek kidolgozására. Azonban a nyilvánvalóan politikai indíttatású kísérletek, amelyek legfőbb célja az Európától, az európaiaktól való különválás volt, nem bizonyultak elégségesnek egy akár kontinens léptékű, használható rendszerező elv kidolgozásához és elterjedéséhez. Ezzel szemben a Sachs-Hornbostel tipológia nyilvánvaló előnye, hogy az ázsiai, európai, afrikai, amerikai és az ausztrál földrész autentikus hangszereinek vizsgálatához egyaránt alkalmazható. Ezért nem véletlen, hogy a témakörrel behatóbban foglalkozó, különböző kontinenseken élő szerzők egyaránt alkalmazzák. Habár az etnomuzikológusok között az 1990-es években felbukkantak olyan irányzatok, amelyek már nem kívánták használni az általuk „biológiaiinak” bélyegzett (ezek szerint mégsem műszerek) Sachs-Hornbostel-féle hangszertipológiai rendszerezést, mindeddig nem sikerült nekik elfogadhatóbb, avagy jobban használható alternatívát felkínálniuk.

Nem kevés elbizakodottságról tesz tanúbizonyságot annak megítélése egy hangszertörténeti tárgykörű monográfia felületes átolvasása után, hogy a szerző vajon hány hangszeren játszik, avagy mennyit látott különböző előadásokon, netán éppen a Youtube-on. Miként a táplálkozástörténet kutatói sem feltétlenül cukrászok vagy péklegények, úgy a hangszertörténet kutatóinak sem kell, hogy az ál-

taluk vizsgált összes hangszeren játszó zenebohóccá váljanak. A tárgyi néprajzban alkalmazott kartográfiai módszer alapján, amely a hangszertörténet kutatáshoz is jól alkalmazható módszertan, sokkal fontosabb a földrajzi elterjedtség, az ikonográfiai anyag, a régiókra jellemző hangszernevek etimológiai vizsgálata, a régészeti és a történeti adatok, illetve a recens néprajzi analógiák áttekintése.

Bár a néprajztudomány idegen kultúrákat vizsgáló illetékességi körét szintén az 1990-es évek óta néhányan vitatni próbálják, egyelőre úgy tűnik, hogy az etno- és világzenei fesztiválok szeretete, illetve az alkalmankénti résztvevő összművészeti együttműködések összességében nem elegendőek ahhoz, hogy valaki az afrikai hangszeres szakavatott ismerőjévé váljon. A témát érintő publikációk hiányában a „pályakezdőknek szánt buksi-simogatás” úgy tűnik nem más, csupán egy tekintélyelvűségre építő groteszk önteltség.

Könyvemmel kiemelt célom lett volna, hogy az olvasó érdeklődők számára világossá váljon, hogy milyen hangszertípusokat takar a „beszélő dob” elnevezés és miben különbözik ez a „tamtam” résdoboktól. Illetve nem bántam volna, ha a könyvből egyértelműen kiderül, hogy a darbukka egy babilóniai eredetű, a Maghreb területén az arabok által elterjesztett tölcsérdob típus, ami bár morfológiailag azonos csoportba sorolható, nem tartozik a nyugat-afrikai beszélő dobok közé. Azt sem bántam volna, ha sikerül a megfelelő terminusokat megismertetnem a magyar olvasóközönséggel. Ebből kifolyólag a későbbiekben mindenki számára világossá váljon, hogy a dumdum nem egy beszélő dobtípus, hanem egy lereszelt fejtű, erősen roncsoló hatású puskalövedék, amely Dumdum indiai helység nevéből kapta az elnevezését (Bakos 1973, 203). Ezzel szemben a dundun egy leginkább Nigériában elterjedt homokóra alakú „beszélő dobtípus” amellyel a tonális joruba nyelvet leképezve információkat cserélnek egymással a helyi lakosok. A dendun viszont egy kétmembrános hengerdob.

A tárgymutatóval kapcsolatban megfogalmazott kritika szerint: „A „beszélő dob” (kevésbé közismert nevén a tama) hiányzik a tárgymutatóból (igaz: a dundun-nál mint homokóradob említésre kerül, de mert nem dun-dob, ott semmi helye nem lenne)... S épp így hiányzik a tama, a kongák egész nagy családja (a „latin hatás”-tól függetlenül is!), gongok, csörgők, kolompok, csinek és még jó néhány hangszer vagy hangszercsoport is a tárgymutatóból, amelynek pedig elvben az eligazodást segítő célja volna...”

Tekintve, hogy a tárgymutató a kötetben szereplő hangszerneveket tartalmazza, így nem kapott he-

lyett a leginkább Szenegálban használt tama elnevezésű beszélő dob, amely morfológiailag nem sokban különbözik a nigériai dundun-tól. Amely viszont nem „dun-dob” és egy morfológiai alapú csoportosításban a felépítéséből adódóan a tama-hoz hasonlóan a homokóra dobok között van a helye. Egy funkció szerinti csoportosításban máshová kerülne, ám miként azt már konferencián előszóban és a jelek szerint nem túl alaposan átolvasott könyvemben is kifejtettem, a funkció alapú csoportosítások nem működnek, ebből kifolyólag nem nagyon használják azokat. A csin minden bizonnyal szintén valamely rendkívül nagy fontossággal bíró hangszertípus lehet, amely nélkül nem is érdemes tárgymutatót készíteni, ám „minden igyekezetem ellenére” nem sikerült rájönnöm, hogy pontosan milyen (remélem legalább afrikai) hangszertípust takar az elnevezés.

Meg kell jegyeznem, hogy bár a kongák afrikai eredetű hordódobokból alakultak ki, azokat a Karib-térségben mind felépítésükben, mind a membránfeszítési módozataikban olyan alaposan átalakították, hogy azok már nem sorolhatóak az autentikus fekete-afrikai hangszeresek közé. Ebből kifolyólag, azokat ilyen néven a Karib-térségben és annak hangszeres bemutató tárgymutatóban kellene keresgélni. Szintén jobban jár az érdeklődő, ha a gongokat viszont a kelet- és dél-kelet ázsiai hangszereseket összegző tárgymutatókban kutatja. Talán mégsem olyan haszontalan dolog egy (több nincs is) néprajzi könyvtárba beülni és néhány vonatkozó szakkönyvet átböngészni. Ezekon túlmenően érthetetlen, hogy a kritika szerint túlságosan katalógus-felépítésű könyvben vajon miért nem lehet megtalálni a rázott és ütött idiofonok közé tartozó csörgőket és kolompokat? Illetve a tárgymutatóban szereplő 11 csörgő és 6 kolomp kikeresése sem okozhat olyan nagy gondot, amely szám természetesen korántsem reprezentálja a földrész összes csörgőjét és kolompját, de a típusokat valamelyest igen.

A könyvben szereplő képanyag mennyiségével, minőségével és a vonatkozó szöveghez kapcsolódó elhelyezkedésével magam sem vagyok elégedett, ezért teljes joggal kritizálható, ám úgy érzem, ez nagyobb részt szintén nem engem illet.

Mindezek figyelembevételével az afrikai hangszereseket bemutatni szándékozó könyvemre írott kritikát köszönöm, bár az észrevételek jelentős részével nem értek egyet, de vannak szempontok, amelyeket a későbbiekben talán hasznosítani tudok. Tekintve, hogy továbbra is egy hiánypótló műről van szó, a legnagyobb segítséget az nyújtaná, ha a kagylókürtön zengedés helyett, több a témakört érintő megfelelő színvonalú cikk, tanulmány és szakkönyv íródna!

