

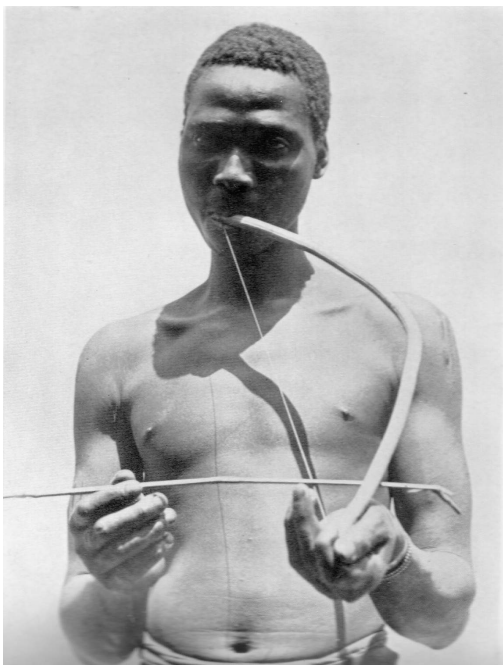
VONÓS HANGSZEREK AFRIKÁBAN

BRAUER-BENKE JÓZSEF

Bevezetés

Napjainkban az egyre népszerűbb világzene által, főleg Nyugat-Afrika, illetve a Közel-Kelet és Észak-Afrika hagyományos zenei és hangszeres kultúrája is egyre inkább az érdeklődés középpontjába került, viszont ezek történeti háttere mégis alig ismert vagy félreértésekkel terhelt. A hangszertörténetkutatás vagyis az organológia, az etnomuzikológiai vizsgálódások egyik kevésbé kutatott témakörének tekinthető, ezért jelen tanulmány Afrika vonós hangszerei iránt érdeklődőknek kíván egy történeti jellegű áttekintést nyújtani. Mivel Afrika és az arab világ zenéjéről az utóbbi évtizedekben már több, kiváló munka született, jelen áttekintés hiánypótló módon, kifejezetten Afrika hagyományos vonós hangszereire és azok történeti és kulturális hátterére fókuszál. Habár a 19. század közepén megfogalmazott „elemi gondolat” és főleg a „diffúzionizmus” elméletét a 19. század végén az angolszász funkcionalizmus képviselői erősen támadták, mert a vizsgálati körükbe vont kulturális vonásokat összefüggésükből kiragadva, funkciójuktól elvonatkoztatva kezelték és azokat téves történeti rekonstrukciókra alkalmazták, de a tárgyi kultúra összehasonlító jellegű kultúrtörténeti kutatásaihoz továbbra is alkalmazták (Bodrogi 1977, 582). A német etnomuzikológusok már az 1960-as években felhívták a figyelmet arra, hogy az etnomuzikológiai és a zenefolklorisztikai vizsgálatokat tárgytörténeti kutatásokkal is ki kell egészíteni (Kretzenbacher 1966, 50). És az 1980-as években az amerikai etnomuzikológusok között is felbukkantak olyan vélemények, hogy a zenei stílusok és a hangszerek elterjedése nem paralel jelenségek és a hangszerek elterjedése a zenei stílusoktól eltérő területi elterjedést mutathat (Merriam 1982, 312-313). A néprajzi kultúrakutatások szintén kimutatták, hogy az anyagi kultúra termékei, eltérően a szellemi kultúra jóval tartósabb elemeitől, kevésbé konstans tényezők, mert sokkal jobban illeszkednek és ebből kifolyólag gyorsabban reagálnak a környezet változásaira (Barabás 1963, 107). Ezt teljes mértéken alátámasztani látszik az a jelenség, hogy új hangszerek megjelenése esetén azokat szívesen alkalmazzák, de azokon továbbra is a hagyományos dallamokat játsszák.

Habár a különböző típusú vonós hangszerek Afrika nagy részén megtalálhatóak, de azok különböző időszakok, különböző irányú népmozgásai nyomán terjedtek el. Emellett azonban többezer éves hagyománnyal rendelkezhet a dörzspálcás játéktechnika, amely a szájjuk egyik megszólaltatási módja, mint például Dél-Afri-



^ 1. kép Umqunge-frikciós szájij (DAK)

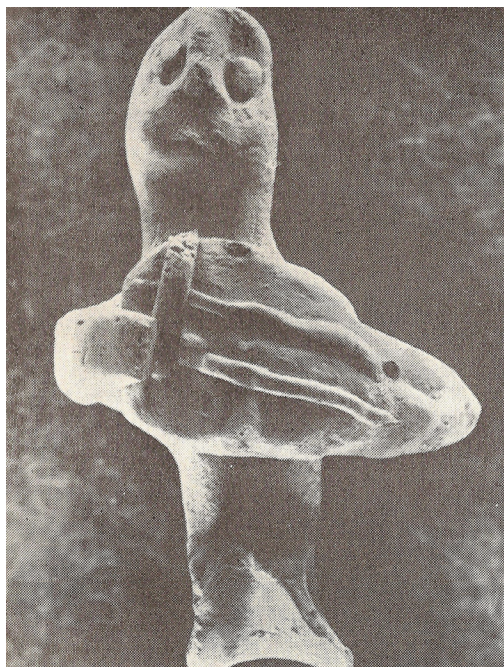
kában a **xhosa** és a **zulu** *umrube* és a **pondo** *umqunge* (Kirby 1968, 239). (1. kép) Ez a játéktechnika Afrikában azonban nem fejlődött tovább valódi vonóhasználatá, mert a vonós hangszerek lehetséges elődjének a dörzspálcával megszólaltatott húrtartólábás citerákat tartják, mint például a kínai *yazheng* (Turnbull 1981, 197). (2. kép) A húrtartólábás citerák dörzspálcával való megszólaltatásának gyakorlata



^ 2. kép Dörzspálcás yazheng citera zenész ábrázolása 1775-79

Közép-Ázsiából származhat, mert ezt a játéktechnikát a 6. század körül már használták a szogdiai lantokon, ahonnan Kínába is eljutott (Turnbull 1981, 198). Ennél is korábbi adatnak tekinthető egy 2–3. századi baktria-margianai kultúrából származó terrakottafigura, amely a kezében tartott lantípust egy dörzspálcával vagy egy nagyobb plektrummal szólaltatja meg. A figura valószínűleg egy házi tűzhelyet védő idólum, amely a pártus zoroaszterizmus hatására terjedt el a térségben és a közeli sztyeppei nomádok egyik hősenekesét ábrázolja hangszerével (Karomatov-Meškeris-Vyzgo 1987, 64). (3. kép)

A vonó megjelenésével a korábban pengetéssel megszólaltatott hangszereken, hosszan kitartott hangon lehetett játszani. Alí Dervís 17. századi munkájában arra a következtetésre jut, hogy a Mahmúd Ghaznavi szultán (998–1030) időszakából származó mesék és mondabeli hagyományok alapján a vonós hangszerek lehetséges feltalálója a buharai Nászir-i-Khuszrau lehetett (Bachmann 1969, 48–49). Kétséges azonban, hogy a tudós síita (iszmáilita) propagandista és híres utazó Nászir-i-Khuszrau (1004–1072/1078) bármilyen hangszert feltalált volna, vélhetően a 17. századi visszatekintés szintjén, az adott korban élt jelentős személyiséghez kapcsolták a hangszertípus feltalálását. A 9–10. századi források hangszerneveiből viszont már biztosan kimutatható, hogy az iklik/iqklij, iklij, yiklij terminusok vonós hangszertípust mutatnak éppúgy, mint az ebből származtatható későbbi oklu qobuz hangszerelnevezés (Bachmann 1969, 54). A török eredetű „ok/ik” (’ij’) szóból képzett „okli/iklij” alak jelentése ’íjjal vagy vonóval’ (Picken 1975, 192). A vonós



▲ 3. kép Dörzspálcás lantjátékost ábrázoló baktriai idólum 2-3. század

hangszerek első, egyértelmű leírása a feltehetően török származású Abú Naszr Muhammad al-Fárábí 900-ban megjelent, *Kitáb al-múziki al-kabír* (A zene nagy könyve) című művében olvasható. Ahol a szerző leírja a hangszerek megszólaltatásának lehetséges módozatait, és a felsorolás végén olyan hangszerekről tudósít, amelyeket más húrokkal vagy ahhoz hasonlókkal szólaltatnak meg (Farmer 1930, 778). De Ibn Khurdázbih perzsa geográfus utazó *Kitáb al-maszálik val-mamálik* (Könyv az utakról és a királyságokról) című (846–847) között íródott művében már ezt megelőzőleg utal rá, hogy a bizánci öthúros líra nagyon hasonló az arab *rabáb* elnevezésű hangszertípushoz (Farmer 1928, 509). Ibn Sziná (Avicenna) 1027-ben megjelent, *Kitáb as-Sifá* (A gyógyítás könyve) című értekezésében szintén beszámol a vonós hangszerekről, példaként említve az ekkor már széles körben ismert *rabáb* hangszertípust (D'Erlanger 1935, 234).

A belső-ázsiai eredetű *rabáb* al-Fárábí leírásában 1-2 esetleg 4 húros, érintő nélküli hangszertípus, amin a zenészek a hangszert különböző pozíciókban tartva, a húrokat a balkéz ujjjaival lefogva játszanak (al-Fárábí (900) 1967, 800). (4. kép) A belső-ázsiai eredetű hangszer a 10. századi észak-afrikai meghonosodása után a 12. században a palermói Palatinus-kápolna arab stílusú festményein, és a 13. század folyamán galíciai és a spanyol nyelvterületen is megjelent, mert a Cantigas de Santa Maria ábrázolásai között már látható. (5. kép) Majd a 14-15. század folyamán a mórok által terjedt el az Aragóniai királyság és a nyugati mediterráneum területén (Woodfield 1984, 16).



^ 4. kép Rabáb ábrázolása a palermói Palatinus-kápolna arab stílusú festményén 1150



^ 5. kép Rabáb ábrázolása a Cantigas de Santa Maria képén 1280-as évek

A Cantigas de Santa Maria ábrázolásain látható, a hangszerestnek a hangszer-nyakba folytatódó korpuszú, hátra hajló kulcsszekrényű, 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, ahol az érintők nélküli hangszeren különböző lefogásokat alkalmaztak, amiket a zenészeknek hallás után kellett elsajátítaniuk. A *rabáb* húrja vagy húrjai nem a hangszeresttel párhuzamosan, hanem éles szögben futnak, ezért játék közben a húrt nem a hangszeresthez szorítják, hanem a bal kéz ujjával vagy tenyérrel oldalról nyomják, így képezve a hangokat (Collaer-Elsner 1983, 88). Az európai hegedű hatására sok fejlesztést alkalmaznak a marokkói *rabábokon* is. Megjelent az erősebb húrfeszítést lehetővé tevő gombos húrrögzítés, illetve a húrtartó láb és a hangszernek felett elhelyezkedő fogólap alkalmazása is. Az európai hegedűalkatrészek alkalmazásával megnő a *rabábok* zenei teljesítménye és játéktechnikai eltérések is kialakulnak, mert a fogólap alkalmazásával, a fogólagra szorított húrokkal nagyszámú felhangot és üveghangkaraktert tudnak létrehozni. Sok esetben a hagyományos készítésű *rebábokat* is átalakítják, modernizálják (Collaer-Elsner 1983, 88).

Algériában a *rbab* hangszeresttel illesztés nélkül kifaragott dió, őszibarack, mandula vagy mahagónifából készült, így a hangszerest és a nyak összefolyik, ezért különálló hangszerenyakról nem beszélhetünk, viszont a hátra hajló kulcsszekrényrészt csapolással rögzítik a hangszeresthez. A hangszerestben a *sadr* vagyis a „mellkas” a húrok lefogásának a helye. A hangszerest alsó részét kecskebőrből készült membrán takarja és a bambuszból készült húrláb ferdén van a hangszerestbe ékelve és ezen fut át a két juh bélből készült húr. A derékszögben hátra hajló hangszerfej csigás díszítésben végződik, amely már valószínűsíthetően európai hatást tükröz (Collaer-Elsner 1983, 108). A zenészek játék közben csak a bal oldali húrt fogják le és a második, mélyre hangolt húr elnevezése *gawab*, amelynek a jelentése a (felelet). A két húr kvart vagy kvint különbségre van hangolva egymáshoz képest. A húrt a bal kéz felső ujjperceinek belső oldalával oldalirányba nyomják el és nem szorítják rá a hangszerestre. Ezáltal üveghang karakterű hangzást érnek el. A jobb kézben egy erősen hajlított, nehéz, rövid vonóval erős, dinamikus játéktechnikával játszanak. (6. kép) A dallamhúron való helyzetváltoztatással egy oktáv különbség érhető el. Az algériai zenében viszont egy oktáv hangterjedeleminél nagyobb különbségek vannak, ezért az oktávon felüli hangok képzését dallamszerű sorrendben, szep-
timugrásokkal oldja meg a zenész. Ez a játéktechnika azoknál a hangszereknél is megfigyelhető, ahol nincs ilyen egy oktávos hangterjedelmű korlát.

A marokkói és az algériai hangszerekhez képest a tunéziai *rabáb* hangszerest-
tének alsó része szélesebb és bár a hangszer méretével a húrhossz is változik, de a méretbeli különbségek ellenére a felépítés azonos marad. (7. kép) A *rabáb* vonójának a formája is helyi különbségeket mutat. Marokkóban és Algériában egy rövidebb, vaskos vonótípust használnak, míg Tunéziában egy hosszú, lapos és könnyű vonótípust, de mindkét vonótípusnál jellemző az alsófogású vonótartás, amelynek során



△ 6. kép Hagymányos marokkói rabáb



△ 7. kép Hagymányos tunéziai rabáb

a tenyer felfelé fordul. Ülő helyzetben a *rabáb*on a bal térden, hosszabb hangszer esetén a vállnak is támasztva a hangszert függőleges helyzetben tartva, jobb kézben tartott vonóval játszanak. A tunéziai *rabáb* kéthúros és a húrok G-d kvint hangolásúak. Az európai hegedű hatására a *rabáb*okon sok fejlesztést alkalmaztak, mert megjelent az erősebb húr feszítést lehetővé tevő gombos húr rögzítés, illetve a húr tartó láb és a hangszernyak felett elhelyezkedő fogólap alkalmazása (Collaer-Elsner 1983, 140). Az európai hegedűalkatrészek alkalmazásával megnő a *rabáb*ok zenei teljesítménye és játéktechnikai eltérések is kialakulnak, mert a fogólap alkalmazásával, a fogólapra szorított húrokkal nagyszámú felhangot és üveghangkaraktert tudnak létrehozni. Sok esetben a hagyományos kialakítású *rebab*okat is átalakítják, modernizálják. (8. kép)



△ 8. kép Modernizált tunéziai rabáb

A Magreb térségében a *rabáb* összességében „vonós hangszer” jelentéstartalommal használatos, mert nemcsak a rövidnyakú (vagy lényegében monoxilitikus egyetlen fából kialakított) fidula típusok, hanem a hosszú nyakú típusok elnevezése is. A hosszúnyakú fidula típusoknál a hangszernyak teljes hosszában végigfut a hangszertesten és nyárs vagy túszerű nyúlványban végződik, amelynek elsődleges funkciója, hogy a húrt vagy húrokat erősen rögzíti a vonó által keltett erős oldalirányú erőhatások ellenében, illetve a vertikális játéktechnika miatt, segíti a hangszer tartását. A hangszertesten túlnyúló nyúlványrész miatt terjedt el a túskefidula elnevezés, amely így a hosszúnyakú fidulatípusok egyik alcsoportját jelöli. Marokkó délnyugati részén az Atlasz hegység magas régióiban élő berber **shilha** népcsoport¹ körében elterjedt *ribab* egy hosszúnyakú túskefidula típus, amely a ballada és eposzénekesek, illetve a férfítáncok kíséretének vezető hangszere (Collaer-Elsner 1983, 162). 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 sáerral*.² A hangszer elnevezésének a második tagja az egyiptomi eposzénekesek elnevezésére (šuára, tsz: sāer) utal (Lane (1836) 1985, 118). 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 (Collaer-Elsner 1983, 38). (9. kép) Az eposzénekesek a kávéházakban adják elő két-három órás műsorukat, és a történetet a következő napon folytatják. Ilyen formán egy adott történet előadása több hétig is eltarthat.

Szintén doboz formájú, fakeretes hangszertestű, de 2 húros hosszúnyakú túskefidula az Egyiptomban használt *kamándzsa*, ami funkcióját tekintve a 19.



▲ 9. kép Egyhúros rebábon játszó beduinok Egyiptom 1885

századig nem népi, hanem a klasszikus zene kísérő hangszere volt, mert az ébenfából készült, gyöngyházberakással díszített hangszerek nagyon drágák voltak. A perzsa eredetű کاماندزا (*kamānča*, kemençe, kaman stb.) „kamán” és „dzsa” részekből áll, amelyikből az előbbi „görbét” jelent, az utóbbi pedig kicsinyítő utótagot, vagyis a jelentése „kis ív/íj” vagyis vonó (Oloumi 2015, 93). A *kamandzsa* hangszer a kurd származású Ajjúbidák által, 13. században jelent meg Egyiptomban (Farmer 1931, 76). A gazdag családok vendégeinek a szórakoztatásáról gondoskodó ún. „taht” zenekarok a 19. század második feléig használták a *kamandzsát*, amelyet ezután felváltott az európai hegedű. A *kamandzsa* ezt követően lesüllyedt a vándor eposzének hangszerévé és az általuk addig használt *rebáb* viszont koldushangszerré vált, viszont a *rebáb* elnevezés és a játéktechnika fennmaradt (Collaer-Elsner 1983, 38). Ezért a hangszertípus másik elnevezése a *rebáb el-muganni*, amelyben a „muganni” szintén a románc és eposzénekesek elnevezése. Ez jó példa arra, hogy miként kerülhet át egy hangszer elnevezése egy másik hangszertípusra, amikor az elveszti korábbi funkcióját és presztízsét.

A funkcionális hangszernelnevezésből adódóan a *rebáb el-sáer* és a *rebáb el-muganni* terminusok gömbölyű hangszertestű, hosszúnyakú túskefidulákat is jelölhetnek. (10. kép) A gömbölyű hangszertestű, hosszúnyakú túskefidulák hang-



^ 10. kép Sáer rebábával Egyiptom

szerteste kókuszdió héjából készül, amelynek két altípusa van, és bár mindkettő típus két húros, de az egyiknek a hangszerteste két darabból áll össze, ennek az elnevezése *rebáb el turqi*, ami török eredetre utal (Farmer 1962, 245). A másik típusnál a kókuszdió hangszerestire sok apró kis hangnyílást fúrnak és több elnevezése ismert: *rebáb masri/rebáb arabi*, *rebáb el muganni*, *rebáb/rebába el-sá'er*, *kamanga*. Az elnevezések közül néhány más típusú népi fidulákat is jelölhet, amelyre a magyarázat a már említett társadalmi funkció és az esetleges presztízsvesztés. A hangszernek kivételével, ami esztergályos munka, a gömbölyű hangszerestű hosszúnyakú fidulákat a zenészek saját maguk készítik és annak ellenére, hogy a hangszer két húros csak az egyik húron játszanak. A másik húr nincs felhangolva, csak a húrtartó megtámasztására szolgál, ami azzal magyarázható, hogy amikor az egyhúros *rebabról* áttértek a kéthúros *kamándzsa* hangszer típusra a játéktechnika nem változott (Collaer-Elsner 1983, 40). A húrt, a zenész a bal kéz három esetleg négy ujjának ujjbegyeivel fogja le és a vonót kicsit rányomva a húrra, gyors vonójátékkal még flageolett (üveghang) hatást is el tudnak érni. A *kamándzsa* kéthúros hosszúnyakú népi fidulát párosával használják és az egyik zenész játssza a dallamot, míg a másik az énekes dallamát erősíti a játékával. (11. kép)

Algéria déli és Líbia délnyugati részein, illetve Mali és Niger határvidékén a **tuareg** népcsoport egyhúros népi fidulája az *imzad*. A **tuaregek** által beszélt *tamarek/tamarig* nyelven az *imzad* egyaránt jelent „lovat” és „hangszert” (Collaer-Elsner 1983, 136). Ez az egyetlen húros hangszer, amit a **tuareg** népcsoport használ. A hangszer az „ilugan” elnevezésű tevelgelőverseny alkalmával öregasszonyok használják, akiknek a sátra a fiatalok összefövetelének a színhelyéül szolgál, és így az öregasszony



▲ 11. kép Kamándzsa fidulán játszó zenészek, Egyiptom



▲ 12. kép Imzád fidulán játszó tuareg asszony Algéria

felügyeli az estét (Brandes 1989, 100). Az *imzad* egy félbevágott, nagyméretű kabaktökből készül, amire két hangnyílással ellátott kecskebőr membránt feszítenek. (12. kép) A membránt zsinórokkal vagy szegecsekkel rögzítik. Hangszernyakként botot dugnak a hangszertest felső végébe, ami végigfut a membrán alatt. Az egyetlen húr lószőrből készül és az erősen hajlított rövid botra erősített vonóhúr úgyszintén. A húrlábat két X alakban összekötözött pálca alkotja. Az *imzadon* kizárólag nők játszanak, ezért az uralkodó csoport minden nőtagjának meg kellett tanulnia zenélni és az *imzad* használatának joga a női rokonokon belül öröklődik (Prasse 1995, 31). Mivel ritka a jó zenész, sokszor nagy távolságról érkeznek a jó muzikusok, hogy a nők tőlük tanuljanak. Az *imzad* hangszernyak rögzítése az ókori egyiptomi lant és hárfatípusokra hasonlít, amelyet a nyugat-afrikai hangszerekre jellemző nagyméretű kabaktök hangszertesttel egészítettek ki.

A **tuareg** muzulmán 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 (Djedje 2008, 35-36). Azt állítják, hogy a zenéhez és a hangszerhez misztikus erők kapcsolódnak, amelyekről úgy vélik, hogy „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 (Wendt 1994, 84).

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 (Blench 1984, 171). (13. kép) Ezért valószínűsíthető, hogy a

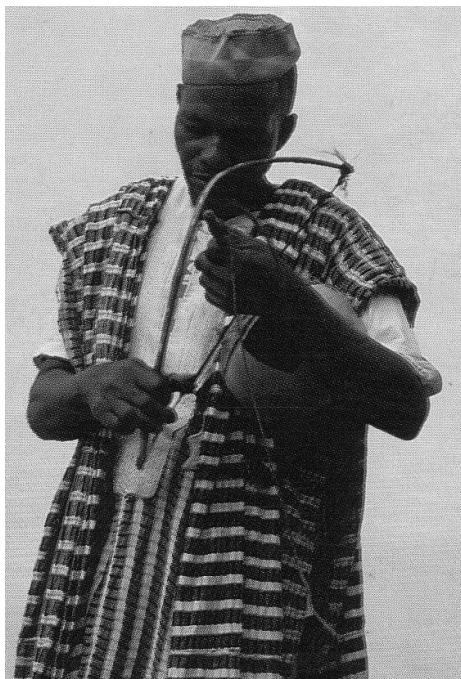


▲ 13. kép Silha berber ribáb fidulával Marokkó

goge a közel-keleti beduinok által a 9-10. században elterjesztett fidulatípusok leszármazottja lehet, amely a Nyugat-Afrikában elterjedt nagyméretű kabaktök hangszertestként való alkalmazásával nyerte el a mai formáját. A *goge* fidulák hangszerteste félbevágott, nagyméretű kabaktökből van kialakítva, amelyet gyíkbőrből készített membránnal borítanak.³ A membránon jellegzetes, nagyméretű, kerek hangnyílást vágnak. (14. kép) Az enyhén hajlított vonó és az egyetlen húr sodrott lósőrényből készül. A nyugat-afrikai népi fidulák felépítésüket tekintve a **tuaregek** népi fidulájához hasonlóan, nagy alakú kabaktökből kialakított hangszertesttel rendelkeznek, azonban attól eltérően a hangszernyak nem közvetlenül a membrán alatt fut, hanem az átfúrt hangszertestbe van illesztve. Ilyen kabaktök hangszertestű, egymással rokonítható egyhúros fidulatípusok a *goge*, a *soku* és a *nyanyeru*. A *szoku* elnevezésű egyhúros, hosszúnyakú fidula Wassalau régióban elterjedt, ami Mali, Guinea és Elefántcsontpart határán fekszik (Charry 2000, 19). A területen a **fulbe**, a **mande** és a **bambara** népcsoportok élnek. A *szoku* 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. A *nyanyeru* fidula abban tér el a *goge* és a *soku* fiduláktól, hogy a hangszernyak alatt a kabaktök hangszertesten van kialakítva egy nagyobb négyszögletes hangnyílás. (15. kép)



▲ 14. kép Fulbe zenész *goge* fidulával



▲ 15. kép Nyamakala zenész *nyanyeru* fidulával Guinea

A *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 (Kubik 1989, 94). 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 ruházták 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 (Djedje 208, 35). 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 (Bebey 1975, 44). (16. kép)

Észak-Nigériában csak a nomád **fulbék** használnak *goge* fidulákat, míg a letelepedett városi rokonaik nem azonosultak ezzel a zenei hagyománnyal. Ez az elkülönülés a 19. század eleji időszakban még nem volt még jellemző, de a dzsihád korszaka után jelentős változásokra kerülhetett sor, mert a városi **fulbék** a Hausza államok politikai és vallási vezetőivé váltak, és a korábbi zenei hagyományokat,



▲ 16. kép *Goge* fidulán játszó zenész, Niger

mint a **fulbe** kultúra szimbólumát a muszlim reformátorok már profánnak tartották (Djedje 2008, 39). Ezzel szemben a **fulbe** szarvasmarha-tenyésztők Nigéria középső övében, a kameruni határ közelében. továbbra is a *goge* fidulák elsődleges előadói. 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 eretnesség forrása (Ames-King 1971, 43). Mivel a *goge* fidulák a specializált zenészkaszt, a griók hangszerévé vált, ezért a hangszertípus használata Nyugat-Afrika szerte elterjedt és különösen a muszlim területeken jellemző a használata, mint Kamerun és Nigéria északi részén, Csád nagy részén és szinte az egész Csád-tótól Szenegálig terjedő övezetben (Djedje 2008, 69). A **wolofok** Szenegálban *riti*, a **tukulorok** *nyanyur*, a **szongájok** és a **zermák** Nigerben *godie* vagy *godje* néven emlegetik, míg a szubszaharai Afrika nagy részén egyszerűen „hausza fidulának” hívják (Bebey 1975, 44). Nigériában a **hausza** és a **yoruba**, Nigerben a **szongáj**, a **zerma** a **mór** és a **hausza**, népcsoportok használják a *goge* elnevezésű hosszúnyakú fidulát. Ugyanek a hangszertípusnak Ghánában a **dagomba** népcsoportnál *gonje* és Beninben pedig *godie* az elnevezése.

A *gonje* fidulákkal kapcsolatba a ghánai Dagbon királyságban a **dagombák** úgy tartják, hogy az eredetileg a **guruma** néptől származik, akik Maliból vándoroltak a mai lakhelyükre még Naa Ziblim Bandamda idejében és feleségül vették a *dagomba* nőket és így beolvadtak a *dagombák* közé (Chernoff 1979, 212). A Dagbon királyságban a zenészek (különösen a fidulások) a nyugat-afrikai zenészkasztoktól eltérően, különösen magas státusszal bírtak. (Hale 1998, 205). Ellentétben a nyugat-szudáni helyzettel, ahol a zenész kaszthoz kötődő családnév egy személyként azonosítja a zenészt, a Dagbon királyságban ilyen megkülönböztetések nem léteztek. Bár a **dagomba** fidulások is különálló csoportot alkottak és néha emiatt diszkrimináltak is őket, de a származásuk alapján a Dagbon királysághoz kötődtek és egy összetett, egymástól függő és egymást kiegészítő kapcsolatban éltek a nemesi réteggel (Hale 1998, 215).

Szudán délnyugati területén a **baggara** beduin arab népcsoport körében elterjedt az *umkiki* elnevezésű hosszúnyakú fidulatípus, amelyet a helyi eposzénekesek az ún. „Fukara” (arab mujada) harci dalok előadásának kíséretéhez használnak (O'Brien 1994, 377). A **baggarák** a szaudi-arábiai **juhayna** arabokkal rokoníthatóak és valamikor a 14-18. század közötti időszakban érkeztek több hullámban a térségbe (Olson 1996, 55). Valószínűsíthető, hogy az általuk elterjesztett *rebáb* hosszúnyakú fidulatípus szolgált előzményéül az *umkiki* és a *maszenko* fidula típusoknak (Kebede 1971, 149).

Etiópiában a professzionális zenész énekesek az ún. azmarik hangszere az egyhúros hosszúnyakú fidula a *maszinko/maszenko*, amely hangszer elnevezését a *senko* kifejezéssel szokták kapcsolatba hozni, amely a húrok ujjakkal általi megszólaltatását jelenti (Mondon-Vidailhet 1922, 63). Ezért valószínűsíthető, hogy a *maszinko* fidulatípus egy korábbi pengetéssel megszólaltatott lant vagy líra hangszertípus helyét vehette át és a régebbi terminust a továbbiakban az újonnan elterjedő

hangszertípusra alkalmazták. Az egyiptomi eposzénekesekek morfológiailag rokonítható *rebáb el-sáer* és *rebáb el-muganni* fidulatípusai arra utalnak, hogy az Iszlám terjeszkedés idején a bevándorló arab népcsoportok terjeszthették el a négyszögletes vagy trapéztestű hosszúnyakú fidulatípusaikat, amelyek a korábbi eposzénekesek hagyományokkal rendelkező népek között kedvező fogadtatásra találhattak.

A *maszenkót* az azmari elnevezésű népi eposz énekesek az improvizált verseik kíséretére használták, akik adott zenei betétre, az előadás közben találták ki a következő versszakokat. Francisco Alvares portugál hittérítő a 16. századi abesszíniai útja során beszámol arról, hogy a helyiek egyhúros fiduláját Dávid-močanquo-nak (maszenkó) nevezik, amit a bibliai Dávid hárfájaként használnak (Alvares 1525, 424). Az etióp szájhagyomány szerint az első *maszenko* játékos, akit Ezrának hívtak, Krisztus korában élt és ő játszott Máriának, amikor beteg volt, hogy enyhítse halálakor a szenvedéseit (Kubik 1982, 66).

A Krisztus korában élt első fidulás hagyománya azonban történetileg nem igazolható, mert a vonós hangszerek kialakulása a 9-10. század körül időszaknál korábbról nem adatolható (Bachmann 1969, 48-49). Viszont al-Farábí 900-ban megjelent „Kitáb al-músiqá al-kabír” című zeneteoretikai művében már említést tesz a fidulás poétákról, akiket as-sáir-nak (a költő) neveznek (al-Farábí 1967, 800). Mivel Eritreában a *meszinko* terminussal a lírákat jelölik valószínűsíthető, hogy a vonós fidulák megjelenése egyszerűen kiszorította a korábbi líratípust, amely népi hangszerként élt tovább és a magasabb presztízsű fidulák átvették a lírák funkcióját és egyben az elnevezését is. Ilyen formán a szájhagyományban szereplő *maszinko* játékos eredetileg líra hangszertípuson játszhatott.

Az etióp azmarik *maszenko* elnevezésű hangszere felépítését tekintve trapézformájú hangszertesttel rendelkező egyhúros tuskéfidula.⁴ A hangszernyak keresztül fut a négy darab egymáshoz ragasztott fadarabból álló rezonátor szekrényen. A „qori” elnevezésű rezonátortest négy sarkán, négy apró kis hanglyuk van kialakítva. A lószőrből készült húr a hangszertesten átnyúló hangszernyak alsó tuskéjéhez fut le és hurokszerűen átfogja a rezonátor testet is. A magas húr tartó láb „V” vagy ritkábban „U” alakúra hajlított fából készül. A húr tartó lábat a húr feszessége nyomja oda a hangszertesthez. A *maszenko* játéktechnikája a közel-és távol-keleti hangszerjáték tartásmódra utal, mert a zenész a hangszert vertikálisan tartja, szemben a horizontálisan tartott közép-és kelet-afrikai játékmóddal. A *maszenko* vonója erősen hajlított íjforma és a húr anyagával megegyező lószőrből készült. A vonóhúr feszességét a hüvelykujj nyomásával szabályozzák. A *maszenko* húrján a tenyér és az ujjak különböző pozíciójú, oldal irányú nyomásával képezik a hangokat. (17. kép)

Az azmarik különböző társadalmi és kulturális alkalmakkor, például esküvői szertartásokon, illetve esténként az ún. Azmari-Bet (azmari ház) nevű hagyományos kocsmákban zenéltek. Addisz-Abeában azonban a hagyományos kocsmák száma nagymértékben megfogyatkozott, ezért a hagyományos azmari, aki korábban nélkülözhetetlen zenei szakember volt, mára megváltoztatta a zenéléshez való hozzáállását/szemléletét. Nagyon kevés kivételtől eltekintve az azmari egyfajta „könnyen pótolható” szolgáltató emberré vált (Teffera 2009, 9).



▲ 17. kép Azmari zenész maszenko fidulával Etiópia

A *maszenko* fidulatípussal rokonítható az Eritreában a **tigrinya** népcsoport körében elterjedt hosszúnyakú fidula, aminek a helyi professzionális zenészekhez hasonlóan *wat'a* az elnevezése (Valentini 2004, 69). A *wat'a* hosszúnyakú fidulákat nevezik még *chira-wat'a*-nak is, amely a „chira feres” (lósörény) elnevezésre utal, amelyből a húr és a vonó is készül. A pergamennel vagy marhabőrrel borított hangszertestet a helyi „awlie” (*Olea sylvestris*) vagy a „tsihdi” (*Juniperus procera*) fájából készítik. A magasan képzett *wat'a* professzionális zenészek egyben kiváló költők is, akiket presztízssértékű ünnepek vagy temetések zenei kíséretére szoktak felkérni (Valentini 2004, 71).

A Kelet-Afrikában található fidulák jellegzetes csőformájú hangszertesttel rendelkeznek. A csőtestű fidulákat, a hangszertestet a testhez szorítva, a bal kézzel a húrokat lefogva a jobb kézben tartott vonóval, a hangszert horizontálisan tartva szólaltatják meg. Az egyhúros fiduláknál egy mozgatható hangoló hurkot alkalmaznak finomhangolás céljából. A jezsuita szerzetes Filippo Bonanni 1723-ban megjelent „Gabinetto Armonico” című, a kor ismert hangszereit bemutató könyvében megtalálható a csőtestű fidula ábrázolása, ahol „violino de cafri” az elnevezése (Bonanni 1723, CXLVI. tábla). (18. kép)

Szubszaharai Afrikában a csőtestű fidulák elterjedési területe Burundi, Kenya, Kongói DK, Malawi, Tanzánia, Uganda és Zambia (Blench 1984, 172). A csőformájú



▲ 18. kép „violino de cafri” (Bonanni 1723)

hangszertesttel rendelkező népi fidulák Belső és Kelet-Ázsiában, Délkelet-Ázsiában, illetve Kelet-Afrikában elterjedtek (Sachs 1929, 186). A korábbi elképzelés, miszerint a legrégebbi csőtestű fidulák az északkelet-indiai Asszám tartomány **ao-nága** népcsoportjától származnak, ezért a hangszertípus valamikor az időszámításunk kezdetekor megjelenhetett Afrika keleti partvidékén a 16 és 21 szélességi fok (mai Mozambik) környékén (Sachs 1929, 187). Már nem állja meg a helyét, mert ebben az időszakban még ki sem alakultak a vonós hangszerek. Ellenben a Malawiban és Zambiában élő **cseva** népcsoport *kaligo* elnevezésű csőtestű fidulának morfológiai vizsgálatai arra engednek következtetni, hogy a hangszertípus a kínai *er-hu* és *pan-hu* csőtestű fidulatípusok archaikus jegyeit viseli magán, ezért a 15. század elején a muszlim Cseng-Ho admirális által vezetett kínai kereskedő-felfedezők által is megjelenhetett a hangszertípus Kelet-Afrikában (Blench 1984, 174). Az arab kereskedők a tanzániai *zeze*-hez hasonló csőtestű fidulákat főként a 18. században a szuahéli kultúrával együtt, egész Kelet-Afrikában elterjesztették. Viszont a Viktória-tó övezetében sokkal később, csak a 19. század végén jelent meg a hangszertípus az arab kereskedők által szervezett karavánokkal (Kubik 2001, 14).

A hangszertípus a partvidéktől távolabbi területeken csak a 19. század második felében, illetve a 20. század elején kezdett elterjedni. A 19. század második felében a **jao** és a **bisa** népcsoportok elefántcsont és a rabszolgakereskedő karavánjai által

jelentek meg először a csőtestű fidulák Közép-Afrikában is. Ugandából 1907-ből adatható a csőtestű fidulák első megjelenése és csak az I. világháború alatt a katonák által használva terjedt el általános szinten (Wachsmann-Trowell 1954, 58). Tanzánia középső részén a busman **szandave** népcsoport körében csak az 1960-as évek elején terjedt el a *zozozo* elnevezésű, csőtestű fidulák használata. Nagyobb csőtestű népi fidula a Kenya északi részén a **bukuszu** népcsoport körében elterjedt egy vagy két húros *siiriri* (Hyslop 1975, 14). Morfológiailag hasonló csőtestű fidulatípus a szomszédos **luo** népcsoport körében elterjedt egyhúros *orutu* és a Kenya nyugati területein elterjedt kéthúros *ishiriri*. A dobformájú hangszertest alsó vége nyitott és a felsőrész bőrrel fedett, amely forma nyilvánvalóan jó rezonanciát eredményez. A vonót egy helyi fafajtáról szedett gyantával kezelik le. A *siiriri* általában egyhúros, mert 1939-től megjelentek ugyan a kéthúros változatai, de nem igazán terjedtek el, illetve sokszor a második húron nem játszanak (Hyslop 1975, 14). Kenya középső területein a **kikuju** népcsoport körében elterjedt kéthúros hosszúnyakú népi fidulatípus a *wandindi*, amely felépítésében inkább a pengetett lanttípusokat idézi. A hangszertest lapos és alulról is membránnal fedett. Emellett a hangszernyak is jóval szélesebb, mint a vonós hosszúnyakú népi fiduláknál az megszokott. Mindezen morfológiai jegyek összességében arra utalnak, hogy valószínűsíthetően egy korábban pengetős hangszert kezdtek el vonós játéktechnikával megszólaltatni.

Ugandában az egyhúros csőtestű népi fidula elnevezése az *endingidi*. A hangszert a misszionáriusok kísérőiként, Kelet-Afrikából a **ganda** népcsoport hozta magával Ugandába (Gansemans,-Schmidt-Wrenger 1986, 170). Az *endingidi* Ugandából a misszionáriusok kísérői által megjelent a Kongói DK keleti területein is (Wachsmann-Trowell 1953, 406). Ruandában az *iningidi* és Burundiban az *indonongo* fidula elnevezések és morfológiai egyezések arra utalnak, hogy a hangszertípust egymástól vették át a különböző szomszédos népcsoportok és a hangszer elnevezését a saját nyelvük kiejtési jellemzőihez igazították. Emellett a hangszer elkészítése és a felhasznált anyagok tekintetében is kialakultak a lokális sajátosságok. Ugandában az *endingidi* rezonátortestét fából vagy marhaszarvból készítik, amit varánusz gyík, bárány, fiatal kecske vagy ritkábban pithon bőrével fednek (Makubuya 2000, 143). Ruandában az *iningidi* cső formájú rezonátor teste marhaszarvból vagy fából készül. A vonó egy hajlított ág, amire a húr anyagával megegyező sodrott vadszizal (*katani*) pálma vagy banánrost kerül. A Burundiban használatos *indonongo* rezonátortest mindkét oldalán membránnal fedett marhaszarvból készül. Burundiban a vonó és a hangszer húrja is marhaidegből készül. Az 1914 és 1918 közötti első világháború alatt a fidulák nagyon népszerűek voltak az aszkarik, a gyarmati erők bennszülött katonái körében (Wachsmann 1971, 98). (19. kép)

A közép-afrikai kéthúros népi fidulákat kétféleképpen lehet hangolni, vagy a hangolócsap megfeszítésével, illetve meglazításával történik, illetve a hangmagasságot úgy is változtathatják, hogy a vonóval a húr különböző részein játszanak (Gansemans,-Schmidt-Wrenger 1986, 170). A közép-afrikai népi fidula játékosok pizzikató technikát nem alkalmaznak. A húrt általában a bal kéz három középső ujjával fogják le, de Közép-Afrikában többféle játéktechnika ismert. A hangszer



^ 19. kép Iningidi fidula Ruanda

funkciója is változhat, mert az ugandai **iru** népcsoport által használt *endingidi* korábban a rituális alkalmak, mint pl. a házassági vagy beavatási szertartások szóló hangszereként funkcionált, újabban már zenei kíséretként, ritmushangszernek alkalmazták. Eredetileg az *endingidi* fidulákat a férfiak használták a saját rituális énekeik kíséretéhez, amit a rituális alkalmak esetén használt tisztáson (omutugutungu) a szent fa (omurinzi) alatt szólaltattak meg, hogy az ősök szellemeivel kapcsolatba léphessenek (Gansemans,-Schmidt-Wrenger 1986, 170).

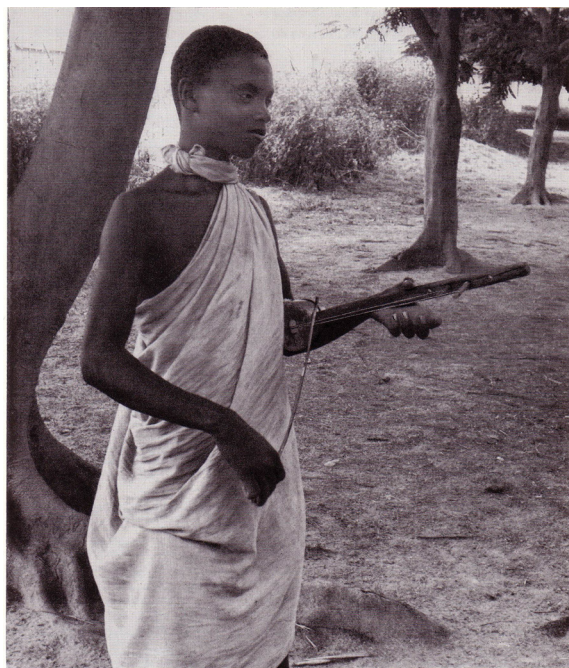
Tanzánia északnyugati részén a **haja** népcsoport körében szintén *endingidi* a csőhangszertestű, hosszúnyakú fidulák elnevezése (Lewis-Makala 1990, 46). Mind az elnevezés, mind a hangszer morfológiai jellemzői rokoníthatóak a szomszédos, burundi, ruandai és ugandai csőhangszertestű, hosszúnyakú fidula típusokkal. Viszont Tanzánia több részén a **ngoni**, **gogo**, **nyiramba**, **nyamvézi**, **szukuma**, **kereve**, **jita**, **kiroba**, **csagga**, **csame** és **jao** népcsoportok körében az egyhúros, csőhangszertestű, hosszúnyakú fidulák általános elnevezése a *zeze* vagy *izeze* (Lewis-Makala 1990, 47). A szuahéli *zeze* terminust illetően a szótárak egyfelől zanzibári eredetű bendzsó vagy gitár típusú húros hangszerként határozzák meg a szó jelentéstartalmát (SEd 1903, 437). Másfelől a botcitera típust határozzák meg a szó eredeti jelentés tartalmaként úm. „zeze: aina mojawapo ya kinanda cha kamba chenye tungi la kitoma au ubao ulio bapa” (egyfajta húros hangszer, amelynek tökedény vagy lapos fadarab alkotja a testét) (KKS 1981, 322).

A Közép- és Kelet-Afrikában használt *zeze* botciteratípus elnevezés és hangszertípus a karavánutakon az arab kereskedők segítójeként tevékenykedő **nyamvézi** népcsoport által terjedt el a kongó-medencei népcsoportok körében (Coart-Haulleville de 1902, 125). Mivel a **nyamvézik** a botciterákat egyedi módon, a zenélő íjkhöz hasonló technikával, vagyis ütés és dörzsölés kombinációjával szólaltatják

meg valószínűsíthető, hogy az analógiás játékmód miatt kerülhetett át a *zeze* elnevezés a csőtestű, hosszúnyakú fidula típusokra (Sachs 1924, 182).

Tanzánia középső területén a **gogo** népcsoport körében elterjedt kéthúros *izeze* elnevezésű csőhangszertestű fidulák két húrját egymástól kisterc távolságra hangolják, ez az ún. *wagogo* hangolás, amely a **gogo** népcsoportra utal (Kubik 1982, 116). A **gogok** néhány évtized alatt 4-12 húros fidulákat fejlesztettek ki, amelynél már nem az összes húrt szólaltatják meg vonóval, hanem a hangszert tartó bal kéz ujjjaival pengetik a húrokat. Mindemellett a hangszertípusnak kialakultak retrográd formái is, amelynek a megszólaltatásához húrnélküli, sima vonóbotot használnak. Bár ez az *izeze* típus csak két húros, a hangszernyakon még két húrtartó csapnak kifúrt lyuk található, ami arra utal, hogy az eredetileg már négyhúrossá fejlesztett hangszertípuson valószínűsíthetően régebbi, kéthúros játéktechnikát igénylő dallamokat adnak elő. (20. kép) Ezzel szemben a négy és több húros *izeze* fidula típusokon viszont a nagyobb hangerő iránti igény miatt, már nem elégséges a csőhangszertest alkalmazása, így azokra nagyobb, bőrmembránnal fedett, gömbölyű kabaktök rezonátorokat szerelnek.

Mozambik északi területein a **nyanja** népcsoportnál *mugole*, a **lomve** népcsoportnál *tagare*, a **meto** népcsoportnál *chikwése* és a **makonde** népcsoportnál *akanyembe* az egyhúros hosszúnyakú fidulák elnevezése (Kubik 1964, 89-90). A Mozambik északi részén élő **lomwe** népcsoport körében a kabaktök hangszertestű egyhúros fidula *takara* vagy *tagare* elnevezése a Malawiban élő **lomwék** körében

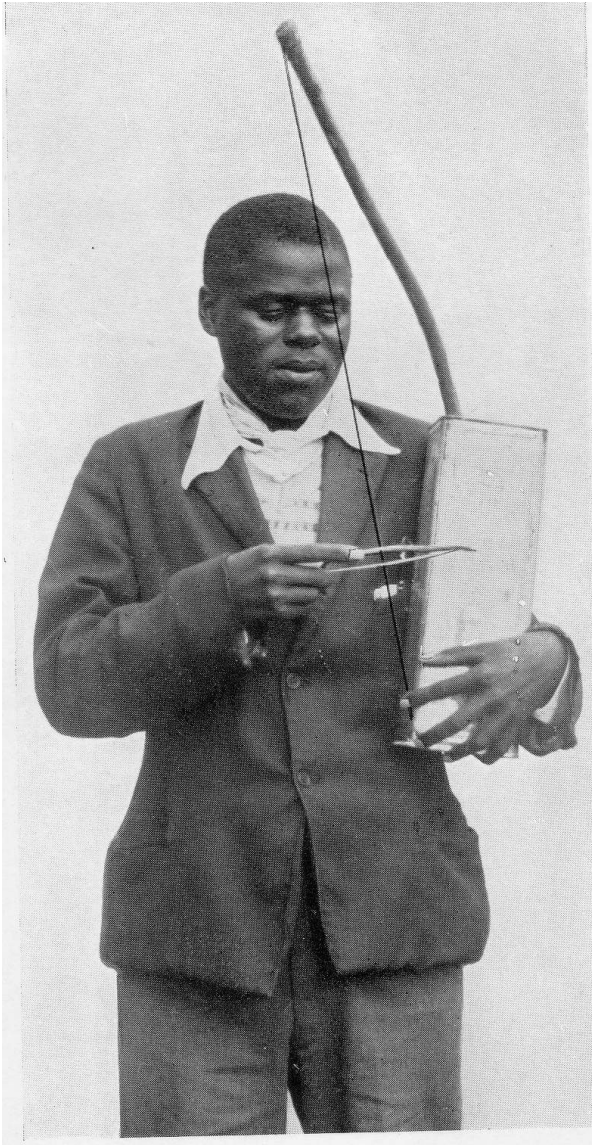


▲ 20. kép *izeze* fidula vonóbottal megszólaltatva Tanzánia

thangari. A **nyanja** népcsoport *mugole* fidula elnevezése rokonítható a **cseva** népcsoport *mngoli* és *kaligo* elnevezéseivel (Blench 1984, 174). Az észak-mozambiki fidulák közös vonása az alulról zárt, tojásdad alakú kabaktökreazonátor, amelynek az oldalába hasítanak egy négyzetes hangnyílást, és felső részét levágva gyíkbőr membránnal fedik. Szintén közös vonás, hogy az agávéfélék családjába tartozó szizalból (*Agave sisalana*) sodorják a vonót és a húrt is annak ellenére, hogy nehéz vele jó minőségű hangot képezni (Blench 1984, 172). Az egyetlen húr hangolását egy kis csúszó hurokkal oldják meg, amellyel a rezgő húr hosszát tudják szabályozni. A jobb kézben tartott vonó húrjának a feszességét a hüvelykujj nyomásával szabályozzák, miközben a balkéz mutatóujjával szabályozzák a csúszóhurok helyét és a feszességét. A Mozambik északi részén és a vele szomszédos Malawi népcsoportjai fidula játéktechnikája ázsiai, míg az énekelt dallamaik karakterisztikája arab vonásokat mutat (Kubik 1982, 114). Mivel a hagyományosan a húr és a vonó anyagát adó közép-amerikai eredetű szizalt csak az 1880-as években, a kéveköttő aratógépek feltalálása után kezdtek el természeteni Tanganyikában (ma Tanzánia) és csak az 1930-as évek végén természetették Mozambikban is valószínűsíthető, hogy a hangszertípus Tanzánia irányából kezdett elterjedni a Mozambik északi részén élő népek körében is.

A morfológiai adatok alapján már a kezdetektől nyilvánvalónak tűnt, hogy a dél-afrikai vonós hangszerek nem hozhatóak kapcsolatba sem az észak és nyugat-afrikai sem a kelet-afrikai fidula típusokkal. Dél-Afrikában a **naron** (busman) csoport körében elterjedt *!gawu-kha:s* elnevezésű egyhúros fidula felépítését tekintve egy hosszúkás, vályúszerű farezonátortest, amelynek az alsó harmadát varrott juhbőrrel fedték le (Kirby 1968, 247). Egyetlen húr van kifeszítve, ami a bőrrezonátor alatt fut végig a hangszertest teljes hosszán. A *!gawu-kha:st* egy kisméretű vonóval szólaltatják meg és a húr lefogásával egy-két hangot képeznek rajta. Leginkább fiatal lányok játszanak rajta és vélhetően a **naron** (busmanok) a **cvána** népcsoporttól vették át (Bleek 1928, 21). A hangszertípus azonban már ennél korábbi leírásokban is szerepel, mert már 1786-ból ismert egy leírás arról, hogy a **koikoiok** (hottentotta) egyszerű felépítésű fidulákat használnak, amelynek a neve *t'guthe* vagy *t'goerras*. (Sparrman 1786, 229). Egy 1844-es leírás szintén beszámol arról, hogy a **szanok** (busmanok) az európai hegedű mintájára egyszerű felépítésű fidulát használnak, amelynek *!gawu-kha:st* az elnevezése és ugyanezt a hangszertípust a **namakvák** (hottentotta) is használják (Backhouse 1844, 504, 570).

Unikális, helyi fejlesztésű vonóval megszólaltatott zenélőj a **pedi** népcsoportnál található *isankuni* elnevezésű, fémdoboz rezonátorral ellátott típusa. A hangszer felépítését tekintve egy zenélőj, amire egy olajosdoboz rezonátorba van erősítve. A fémhúr az olajosdoboz zárt aljától az íj felső részéhez fut és a húrt egy kisméretű vonóval szólaltatják meg. A hangszertípus valószínűsíthetően a zenélőjiek rezonátordobozzal ellátott próbálkozása, amely nem tudott tovább fejlődni. Mivel nincs rajta húrtartó pálca és a húrt sem fogják le, ezért csak egyszerűbb hangképzésű játékmód adható elő rajta (Kirby 1968, 242-243). (21. kép)



^ 21. kép Isankuni vonós zenélő ij Dél-afrikai Köztársaság

Az egyhúros fidulák egyszerű felépítésű típusai azok a dél-afrikai hangszerek, amelyek felépítésüket tekintve egyenes vagy kevésbé ívelt hangszernyakból és egy olajosdoboz rezonátorból állnak. Az egyetlen húr, facsapos rögzítéssel indul a hangszernyak tetejéről és a fémdobozrezonátor alsó részébe van rögzítve. A húrt a jobb kézben tartott kisméretű vonóval szólaltatják meg, és a bal kéz hüvelyk és mutató ujjával fogják le a húrokat. A vonóhúr feszességét a hüvelykujj nyomásával szabá-

lyozzák. A legelterjedtebb játékmód az, amikor a rezonátordobozt a vállon átvetve a bal kézzel a facsapnál fogva tartják a hangszert és a jobbkézzel kezelik a vonót. Ilyen fidula típusok a **cvána** *sefinjolo*, a *segankuru*, és a *setinkane*, a **szotho** *sekgobogo*, a *setsegetsege* és a *sekatari*, a **szvázi** *isikehlehlehe*, a **zulu** *ubhel'indlela* és a **xosza** *uhadi* (Kirby 1968, 215). A hangszertípus legismertebb tagja a *segankuru*, amely szó eredete szerint a khoiszan **korana** nyelvben a *kuru* azt jelenti, hogy „csinálni”, és a *gan* pedig az afrikaans *can* vagy az angol *can*, „kann” szóból származhat. Ez a kettéosztott szóeredet illik a hangszerhez, mert összességében egy hagyományos afrikai húros hangszert az európai zenei kultúra által befolyásolt vonóval szólaltatnak meg. Viszont valószínűsíthető, hogy a húr dörzsölésének a játéktechnikája már az európaiak megjelenése előtt is létezhetett (Rycroft 1966, 97). (22. kép)

A hangszertípus archaikusabb formájában még nem rendelkezett rezonátortesttel és ezeket a típusokat a szájjukhoz hasonlóan az ajkak közé helyezték és a szájüreg szolgált erősítőként. Egyéb tekintetben a hangszert a rezonátordobozos típushoz hasonlóan, a balkézzelel a facsapot fogva tartják és a hüvelyk és a mutatóujjakkal fogják le a húrokat, miközben a jobbkezben tartott vonóval szólaltatják meg a hangszert. Rezonátortest nélküli szájfidula típusok a **venda** *tsijolo* és a **pedi** *sekgobogo* (Kirby 1968, 217). A hagyomány szerint a bantu nyelvű **vendák** *tshidzholo* (*tsijolo*) hangszerelnevezése **cvánák** *sefinjolo* hangszernevével rokonítható, amely viszont nyilvánvalóan az afrikaans *viol* „hegedű” szóból származik kiegészítve a **cváná** főnevek -se előtagjával (Brearly 1984, 52).



▲ 22. kép *Segankuru* fidula Dél-afrikai Köztársaság

Összegzés

Összességében a történeti adatok áttekintése alapján egyértelműen kimutatható, hogy Afrika különböző kulturális régióiban, különböző időszakokban és különböző hatások által jelentek meg és terjedtek el a vonóshangszerek. A hangszer típus 9. századi belső-ázsiai megjelenése után a 10. században elterjedt az arab világ keleti területein (Mashriq) majd 12-13. század időszakában az arab világ nyugati területein (Magreb) is megjelent. Az egyetlen fából kifaragott és a kókuszdióhéjból kialakított hangszer testű *rebáb* fidulatípust a nyugat-afrikai népcsoportok a helyi nagyméretű kabaktökből készített hangszer testtel látták el és Északkelet-Afrikában pedig a dobozos hangszer testű *kamándzsa* fidulatípus rokonhangszerei terjedtek el, mint az etióp *maszenkó* és az eritreai *wat'a*. Ezzel szemben szuahéli kulturális régióban a Távol-Keletre és Délkelet-Ázsiára jellemző csőtestű fidulatípusok jelentek meg a 15. század elején a kínai kereskedő-felfedezők által, majd terjedtek el a partvidékről kiindulva a különböző kereskedőkaravánok révén Közép-Afrikában és Kelet-Afrika déli részén. Habár Dél-Afrika déli területein nagyon archaikusnak tűnő vonós hangszerek maradtak fenn, azonban az európai kulturális befolyással ezen a területen már a 17. század közepétől számolni kell. Ezért nem meglepő, hogy az archaikusnak tűnő vonóshangszerek etimológiai vizsgálatai feltárják az európai vonóshangszerek stimulus diffúziós hatását, azaz a vonó ötletének átvételét és azok alkalmazását az olyan őshonos hangszereken, amelyeket korábban ütessel vagy dörzsbotok használatával szólaltattak meg. Más nyugat-afrikai hangszerekhez képest a vonóshangszerek kevésbé élték túl a modernizációt és elavult hangszerekként a világzenei színpado-



▲ 23. kép Zenekar európai és hagyományos hangszerekkel Algéria

kon is ritkán kapnak szerepet. Ehhez nagyban hozzájárulhatott az történeti folyamat is, hogy az Iszlám korszak előtti hagyományok jellegzetes hangszereiként már a 19. századi reform mozgalmak óta megtűrt, avagy tiltott hangszereknek minősültek, ezért a használatuk az utóbbi 200 évben már a 20. századi modernizációt megelőzően is fokozatosan visszaszorult. A kelet és a dél-afrikai vonóhangszerek használata szintén erősen visszaszorult. Egyedül az észak-afrikai régióban figyelhető meg vonóhangszerek további használata, pl. Egyiptomban a falusi népzenei együttesekben továbbra is népszerűek, illetve Marokkóban, ahol a klasszikus arab zenében modernizálták a rebábot és az európai hegedű alkatrészeivel (gombos hűrrögztetés, hűrtartó láb és fogólap) modernizálták a hangszert. Emellett Észak-Afrikában az európai hegedűk is megjelentek, és Algériában az európai és a hagyományos hangszereket vegyes zenekarokban alkalmazzák. (23. kép) Külön érdekesség, hogy az európai hegedűkön függőlegesen tartással játszanak, amely játéktechnika a népi fiduláknál megszokott és az európai hegedű formája adta játéktechnikai lehetőségeket így egyáltalán nem használják ki. ☀

Jegyzetek

- 1 A hangszernelnevezéseknél a The New Grove Dictionary of Musical Instruments terminusai és a népcsoportok elnevezéseinél a The New Grove Dictionary of Musical Instruments terminusai az irányadóak. Kivételt képeznek a magyar nyelvben már jól ismert, meghonosodott elnevezések.
- 2 Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjteménye ltsz: 26509
- 3 Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjtemény ltsz: 2003.67.2700
- 4 Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjtemény ltsz: 65.110.2

Felhasznált irodalom

- al-Fárábí, Abú Nasr Muhammad (1967): *Kitáb al-músíqá al-kábír* (Großes Buch der Musik) (szerk) Gattás, Abd al-Malik Hašaba, al-Qáhira (Cairo)
- Ahlwardt (W), Verzeichniss der arabischen Handschnften der konigl. Bibliothek zu Berlin. 10 vols. Berlin, 1887-99.
- Alvares, Frater Francisco (1525-26) Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Indias „A True Relation of the Lands of Prester John of the Indies”. Beckingham, C. F.-Huntingford G.W.B. (eds.) London 1961
- Ames, David W-King Anthony V (1971): *Glossary of Hausa music and its social contexts*. Evanston: Northwestern University Press
- Bachmann, Werner (1969): *The Origins of Bowing*. London: Oxford University Press
- Backhouse, James (1844): *Narrative of a Visit to the Mauritius and South Africa*. London: Hamilton, Adams
- Barabás Jenő (1963): *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bebey Francis (1975): *African Music A people's Art* (translated by Josephine Bennett) New York: Lawrence Hill Books
- Bleek, Dorothea (1928): *The Naron: a Bushman tribe of the central Kalahari* Cambridge: Cambridge University Press
- Blench, Roger (1984): „The Morphology and Distribution of Sub-Saharan Musical Instruments of North-African, Middle-Eastern, and Asian origin.” In: *Musica Asiatica* 4., 155-187.
- Bodrogi Tibor (1977): „Diffuzionizmus” In: Néprajzi Lexikon 1. Ortutay Gyula (főszerk) Budapest: Akadémiai Kiadó, 582.

-
- Bonanni, Filippo (1964): *Antique musical instruments and their players: 152 plate from Bonanni's 18. century Gabinetto Armonico Filippo Bonanni*; by Harrison, Frank-Rimmer, Joan (eds.), New York: Dover Publications
- Brandes, Edda (1989): *Die Imzad-Musik der Kel-Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*. Göttingen: Ramaswamy
- Brearley, John (1984): *A musical tour of Botswana*. Gaborone: Botswana Society
- Charry, Eric S (2000): *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press
- Chernoff, John Miller (1979): *African rhythm and African sensibility, aesthetics, and social action In African musician idioms*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Coart, Emile-Haulleville de, Alphonse (1902): *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*. Les Arts. I. Bruxelles: Musée du Congo
- Collaer, Paul – Elsner, Jürgen szerk. (1983): „Nordafrika.” *Musikgeschichte in Bildern* I./8. Lipese: Deutscher Verlag für Musik
- Djedje, Jacqueline Cogdell (2008): *Fiddling in West Africa. Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures*. Indiana University Press
- Farmer Henry George (1925): „Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century.” *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No. 2, 299-304.
- Farmer, George Henry (1929) *A History of Arabian Music to the XIII.th Century*. London: Luzac & Co.
- Farmer, George Henry (1931): *Studies in Oriental Musical Instruments*. London: Harold Reeves
- Farmer, George Henry (1962): „Abdalqādir ibn Ġaibī on Instruments of Music.” *Oriens*, Vol. 15, 242-248.
- Gansemans, Jos-Schmidt-Wrenger, Barbara eds. (1986): „Zentral Afrika.” *Musikgeschichte in Bildern* 1/8. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- Kebede, Ashenafi (1971): *The music of Ethiopia. Its development and cultural setting*. Ann Arbor
- Kirby, Percival Robson (1968): *The Musical Instruments Of the Native Rasis of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press
- KKS *Kamusi ya Kiswahili Sanifu* (1981): Akida, Hamisi ed. Dar es Salaam: Oxford University Press
- Kretzenbacher, Leopold (1966): „Südosteuropäische Primitivinstrumente vom „Rummelpott“-Typ in vergleichend-musikvolkskundlicher Forschung.” In Wünsch, Walter (szerk.): *Volksmusik Südosteuropas*. München: Trofenik, 50–97.
- Kubik, Gerhard (1964): „Recording and studying music in Northern Mozambique.” *African Music Society Journal*, Grahamstowne 3/3. 77-100.
- Kubik, Gerhard ed. (1982): „Ostafrika.” *Musikgeschichte in Bildern*. 1/10. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- Kubik, Gerhard (2001): *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze* (Ethnologie. Forschung und Wissenschaft). Wien: Lit Verlag
- 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
- Makubuya, James (2000): „Endingidi (Tube Fiddle) of Uganda: Its Adaptation and Significance among the Baganda.” *The Galpin Society Journal*, Band 53, 140–155.
- Merriam, Alan P. (1982): *African Music in Perspective*. Garland Publishing.
- Mondon-Vidailhet, Casimir (1922): „La Musique Ethiopienne.” *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. 3179-96., Paris: Librairie Delagrave

- NGDMI-The New Grove Dictionary of Musical Instruments I-III. (1984). Szerk. SADIE, Stanley. London: Macmillen Publishers Limited
- O'Brien, James Patrick (1994): *Music in world cultures: understanding multiculturalism through the arts*. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Pub. Co.
- Oloumi, Mehdi (2015): „Kamanche, the bowed string instrument of the Orient.” *International Journal of Arts and Commerce*. 4/1. 92-101.
- Olson, James Stewart (1996): *The Peoples of Africa. An Ethnohistorical Dictionary*. Westport: Greenwood Press
- Prasse, Karl-Gottfried (1995): *The Tuaregs: the blue people*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press
- Rycroft, David (1966): „Friction Chordophones in South-Eastern Africa.” *The Galpin Society Journal*. Band 19, 84–100.
- Sachs, Curt (1929): *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin: Dietrich Reimer
- SEd *Swahili-English dictionary* (1903): Madan, Arthur Cornwallis ed. Oxford: Clarendon Press
- Sparrman, Anders (1786): *Voyage to the Cape of Good Hope*. London: Robinson
- Teferra, Timkehet (2009): „The One-Stringed Fiddle Masingo: Its Function and Role in Contemporary Ethiopian Music and its Future”. Horizon Ethiopia.
- Turnbull Harvey (1981): „A Sogdian friction chordophone.” In: D.R. Widdess, R.F. Wolpert (Hrsg.): *Music and Tradition. Essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken*. Cambridge University Press, 197–206.
- Valentini, Mariana (2004): *Strumenti musicall tradizionali dell'altopiano eritrea-Traditional musical instruments of the Eritrean highlands*. Asmara: Francescana Printing Press
- van Vloten, Gerlof ed. (1895): *Liber mafatih al-olum, auctore Abu Abdallah Mohammed ibn Ahmed ibn Jusof, al-Khowarezmi*. Leyden: E. J. Brill
- Wachsmann, Klaus-Trowell, Margaret (1953): *Tribal Craft of Uganda*. Oxford University Press
- Wachsmann, Klaus (1971): „Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene.” In: Ders. (Hrsg.): *Essays on Music and History in Africa. Music and History in Africa.*, Evanstone: Northwestern University Press, 97–99.
- 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.

A szerzőről

PhD, tudományos

főmunkatárs

BTK Zene tudományi

Intézet ELKH

About the Author

PhD, Senior Research

Fellow

Research Centre for the

Humanities

Institute for Musicology

@

brauerbenke@hotmail.com

English Abstract

Bowed instruments in Africa

A survey of the available historical data allows one to show that the appearance and adoption of bowed string instruments in the different cultural regions of Africa took place in different periods and owing to different influences. After this instrument category had appeared in Central Asia in the 9th century, it spread to the eastern lands of the Arab world (Mashriq) in the 10th century, and thence to the western lands of the Arab world (Maghrib) in the course of the 12th to 13th centuries. The so-called rebab fiddle type (carved of a single piece of wood and provided with a body made of a coconut shell) was modified by the peoples of West Africa so that it had a body made of the locally abundant large calabash, while the peoples of northeastern Africa adopted various relatives of the kamanja fiddle type (having a box-like body), such as the Ethiopian masenko and the Eritrean wat'a. Contrastingly, the Swahili cultural region adopted the fiddle type having a pipe-shaped body, characteristic of the Far East and Southeast Asia, from the Chinese merchants and explorers of the early 15th century, an instrument type later carried by Swahili trading caravans into Central Africa and the southern parts of East Africa. Although the southernmost portion of South Africa is home to seemingly very archaic bowed string instruments, European cultural influences have been a definite factor in this region since the mid-17th century. It is unsurprising, then, that an etymological analysis of ostensibly archaic string instruments reveals the impact of European bowed instruments through stimulus diffusion, i.e. the local adoption of the idea of a bow and its adaptation to indigenous instruments previously played with hitting the strings or rubbing them with sticks. In comparison to other instruments of West Africa, bowed instruments have barely survived modernization and, obsolete as they now are, play little role on the stages of world music. This process was exacerbated by the influence of the Islamic reform movements of the 19th century that deemed them barely tolerated or even prohibited instruments because of their associations with the pre-Islamic era; this had already gradually reduced their use in the two centuries preceding the modernization of the 20th century. The use of bowed string instruments has also declined significantly in eastern and Africa. It is only in the North African region that bowed string instruments enjoy continuing popularity. For example, they are still used widely by the rural folk orchestras of Egypt, while in Morocco the rebab has been modernized for classical Arabic music by adopting certain parts of the European fiddle (e.g. tailpiece, bridge, fingerboard). The European fiddle was also adopted wholesale in North Africa; so that European and traditional instruments are now employed simultaneously by many Algerian orchestras. (image 22) It is remarkable that European fiddles are played in a vertical position in this context, a playing technique usual for folk fiddles; the potential playing techniques inherent in the shape of the European fiddle are thus not utilised at all.