

A GRIÓK ÉS HANGSZEREIK

BRAUER-BENKE JÓZSEF

1. Bevezetés

Az egyre szélesebb körben kedvelt világzene színpadi előadó művészei között, egyre nagyobb számban bukkanak fel az eredetileg zenész kasztként működő griók, aki a hagyományos nyugat-afrikai társadalmakban az énekmondók és a történelmi hagyományok őrzői. Hasonló specializált zenész csoportok nagyon sok nyugat-afrikai népnél fölbukkannak, ilyenek például a mandinka gyelik, a volof gewelek, vagy a fulbe gaulók. Mivel az eredetileg főleg a nyugat-afrikai zenére fókuszáló világzene egyre szélesebb körben elterjed, ezáltal a nyugati világ érdeklődésének fókuszába került Nyugat-Afrika és annak hagyományos zenei és hangszeres kultúrája. Viszont ennek történeti háttere mégis alig ismert, vagy félreértésekkel terhelt, mert a különböző zenész rétegek a különböző társadalmi csoportoknak nyújtott zenei szolgáltatásuk során, különböző hangszereket használtak. Emiatt vita tárgyát képezi, hogy melyek a jellegetes grió hangszerek és melyek nem azok. Ezért jelen áttekintés célja, hogy a különböző „grió hangszereket” röviden górcső alá vegye és egy általános tájékoztatást nyújtson a téma iránt érdeklődőknek.

Az áttekintést érdemes mindjárt azzal kezdeni, hogy a grió zenész kaszttal kapcsolatban megjelentek olyan romanticizáló, a tényeket elferdítő értelmezések, miszerint a honi etno-fesztiválok workshopjaira látogató és a *dzsembe* játékmódját tanító szenegáli dobosok a nemesi presztízsű rangot hordozó *griók* leszármazottai, akiktől ilyen módon többszáz éves hagyományos dobjátékot lehet tanulni (A. Gergely 2009, 73).¹ Fontos azonban tisztázni, hogy zenészkasztként, a griók társadalmi presztízse a lehető legtávolabb állt a helyi nemességétől, ugyanis a mandinka társadalomban a griók, a kovácsokkal és a fazekasokkal együtt a szolgák kasztjába tartoztak (Appiah-Gates 2016, 135–136). Ráadásul a szenegáli griók az ún. géwék dobmeszterei eredetileg nem *dzsembe*, hanem *szabar* (sabar/sabaro) hosszú dobokat használtak (Tang 2007:55). Mindezen okból kifolyólag érdemes áttekinteni, hogy pontosan kik azok a griók és melyek a jellegetes hangszereik. (1. kép)

Ugyan a tudományos kutatások alapján mára már egyértelműen megcáfolt, de ennek ellenére szintén egy általánosan elterjedt téves nézet, miszerint az afrikai-aknak a „vérében” van a zene (Blacking 1973: 45-47). Ez azonban nem született tehetséget jelent, mert a kiemelkedő zenei tehetség ugyanolyan ritka közöttük, mint bármely más nép között, ezért az afrikai zenészek zenei tehetsége kibontakozásának



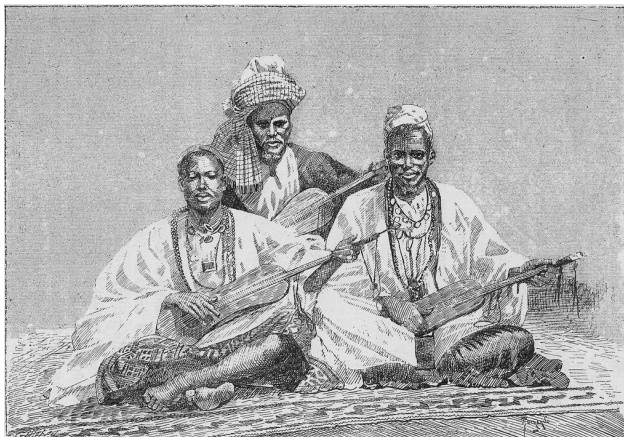
1. kép Szabar hosszú-
dobon játszó grió.
Szeneál

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/S%C3%A9n%C3%A9gal-Griot_Diola_%28AOF%29.jpg

legfőbb útja a belenevelődés, ami azt jelenti, hogy a mesterség apáról fiúra hagyományozódott. Ámde a szubszaharai Afrikában sem mindenki született muzsikussal, mert más kontinensekhez hasonlóan, ott is az erre specializált zenészek szolgáltatják a zenét, és ezek a különböző zenei színvonalat képviselő zenészspezialisták különböző társadalmi rétegeknek nyújtanak zenei szolgáltatásokat. Észak-Afrikában a szubszaharai afrikai eredetű megszállottsági kultuszok és az iszlám hagyományok közötti keveredés eredményeként egyfajta kvázi-szűfirednek jöttek létre, mint például a marokkói gnáva testvériség zenészspezialista csoportja (Szombathy 2021:178). A gnáva népcsoport a szűfi jellegű meditatív zenéjük által vált híressé, amelynek a szórakoztató funkciója csak a legutóbbi időkben került előtérbe, mert eredetileg a preiszlám időszak animisztikus, varázsló, egészségmegőrző funkciója

volt a lényeges (Crapanzano 1982:171). Hasonló kultuszok, avagy szűfírendek Észak-Afrika-szerte elterjedtek, mint az algériai bilali, a tunéziai sztambáli, a szudáni zar és az Észak-Nigériában és Nigerben a haszuszák körében elterjedt bori kultusz. A gnávák (szaharai berber dialektusban aginaw-feketék) a szubszaharai övezetből (Szeneigál, Csád, Mali és Észak-Nigéria) rabszolgaként kerültek Marokkóba, ahol az alacsony társadalmi státuszukból valamilyen szintű kiemelkedést jelentett a zenész specializáció (Basset 1909:147). Nyugat-Afrikában a mandinka gyelik, akárcsak a griók kasztja énekmondók és a történelmi tudás őrzői voltak, akik az uralkodó vagy nemesember mellett a helyi szóbeli hagyomány (történelmi adatok, genealógiák, énekek és eposzok) memorizálására és előadására specializálódtak. Ilyen szakosodott zenészréteg nagyon sok nyugat-afrikai népnél fölbukkan, mint például a szerer kevel, a volof gewel, a fulbe gauló, a hasszáníjja arab iggawen és a joruba arokin (Hale 1997, 251).

A Guineában és Maliban élő mandinkáknál és a velük rokon nyelveket beszélő népeknél a griók a származásukat egy bizonyos Szurakata Bum Malikra vezeték vissza, aki Mohamed próféta egyik ellensége, illetve a későbbiekben a híve volt, és amely eredetmonda alapja Szuraka ibn Málík ibn Dzsusam története lehetett (Szombathy 202:108–109). Az iszlám hatását tükröző, arabokra visszavezetett fiktív eredetmondával ellentétben valószínűbb, hogy a nyugat-afrikai királyságok vadász társaságainak zenész rétegéből alakulhatott ki az örökletes zenész griók osztálya (Frobenius 1921: 23). Ezek az eredetileg hárfás zenészek, a savannai vadásztársaságokból szerveződhetek valamikor a 16. században, amikor a Szongháj Birodalom elhalványította a Mali Birodalmat, és megerősödött a mande hatás, valamint ezzel együtt a hárfákat kiszorították az akkor megjelenő lantok, illetve kialakultak a kettő keresztezéséből a hárfalantok (Bird 1972:291–292). Azonban a királyi udvari zenészek már korábban is tevékenykedhettek, mert a berber származású utazó Ibn Battuta már 1352-ben beszámol arról, hogy a Mali udvarban professzionális udvari zenészeket látott, akik a király és a nemesség zenei igényeinek kiszolgálói voltak (Tang 2007:1). (2. kép)



◀ 2. kép Szambala király udvari grió énekmondói. Mali

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ngoni_\(instrument\)#/media/File:GriotsSambala.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ngoni_(instrument)#/media/File:GriotsSambala.jpg)

2. Grió íjhárfák

A nyugat-afrikai íjhárfák eredete valószínűsíthetően a közép-afrikai íjhárfákhoz hasonlóan az ókori Egyiptomig vezethető vissza (Randel 2003:384). A nyugat-afrikai íjhárfák hangszereste nagyméretű kabaktökből készült, mint például a több népcsoport körében is elterjedt morfológiailag és elnevezésében is rokon íjhárfa típus a *bolon* (*bolombato*, *bolombata*, *bulumbato*) íjhárfa (Charry 2000:75). A *bolon* íjhárfa a mande (Mali, Guinea, Elefántcsontpart), a fulbe (Kamerun, Nigéria) a szenufó (Elefántcsontpart, Mali), szuszu (Guinea, Sierra Leone, Szenegál, Mali) és kisszi (Guinea, Sierra Leone, Libéria) népcsoportoknál elterjedt hangszer típus. Habár a *bolon* íjhárfákat eredetileg a vadászok használták, később a hőseposzokat előadó gyelik vagy griók jellegzetes hangszerévé vált. A *bolon* íjhárfának jellemzően kevés, három vagy négy húrja van és egyes típusain a hárfalantokra jellemző kéztartó is megfigyelhető. (3. kép)

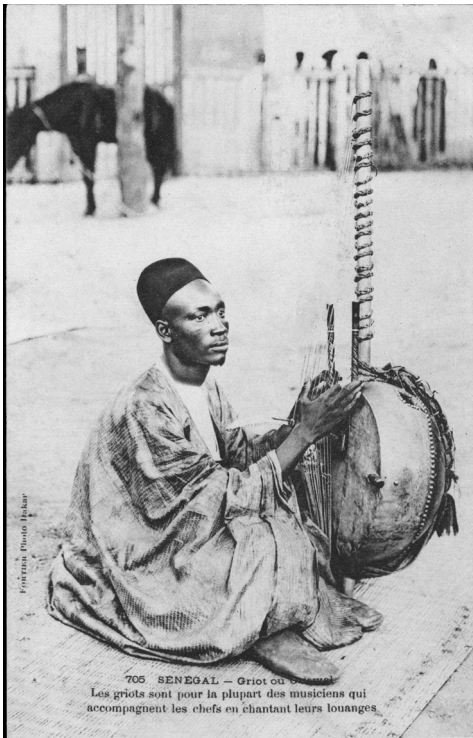


< 3. kép Bolon íjhárfán játszó szuszu grió. Guinea

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Griot_Soussou_%28Guin%C3%A9%29.jpg

3. Grió hárfalantok

Az íjhárfák és a hárfalantok közötti átmeneti típusnak tekinthető Maliban a mande népek *szinbi* elnevezésű hangszere, amelynél a húrok egy nagyobb méretű hűrtartó lábba fűrt lyukon futnak keresztül. A *szinbi* íjhárfán, amelynek vannak olyan típusai, amelyeknek teljesen egyenes a hangszernyaka, két, fából faragott fogantyúja van, amelynél fogva tartja a zenész játék közben a hangszert. Elefántcsontparton a szenufo népcsoportnál elterjedt hangszertípus a *korikaariye* vagy *kori*, amely a *szinbi* hangszertípushoz hasonlóan ívelt nyakú, magas hűrtartó lábás, íjhárfa típus (Glaze 1981, 83). Habár a *korinak* vannak kéztámasszal ellátott és anélküli típusai, de a felépítése és az elnevezése egyértelműen rokonítható a *kora* hárfalant elnevezésével. A már tipikus hárfalantnak tekinthető *kora* a mande népcsoport körében Bissau-Guinea, Gambia, Guinea, Mali és Szenegál területén elterjedt hangszertípus (Knight 1971, 24). A hárfalant első európai leírása a skót utazótól Mungo Parktól 1799-ből ismert (Park 1799, 155). A helyi szájhagyomány szerint eredete a 16. századig a Mandinka Kabu birodalom idejére vezethető vissza, amely a mai Szenegál, Gambia és Bissau-Guinea területén feküdt (Kubik 1989, 188). A *kora* hárfalantokon jellemzően a grió zenészkaszt hivatásos eposzénekesei játszanak, akik a helyi hősepikai hagyományok őrzői. A *kora* hárfalant a nyugai világ számára 1987-ben vált széles körben ismertté, amikor a világzene műfajában tevékenykedő mandinka Mory Kanté (1950 – 2020) a „Yé-ké-yé-ké” című dalának kíséretéhez *kora* hárfalanton játszott. (4. kép)



4. kép Kora hárfalanton játszó grió. Szenegál (Kubik 1989 nyomán)

4. Grió lantok

Nyugat-Afrikában a nyugat-szaharai kereskedelem által jelenhettek meg a lantok, amelyek az ókori Egyiptomból dél felé Kush és Meroe királyságok irányába terjedhettek el a térségben. Ennek köszönhetően a lantok a nyugati Száhel-övezet és az északi szavanna régióban (Mauritánia, Szenegál és Mali) lokalizálódnak, és elsősorban a birodalomépítő muszlim népek körében jellemzőek. A szoninke orális tradíció szerint a *gambare* lant a griók legrégebbi hangszere, amit a „wagadu korszakból” származtatnak (Charry 1996, 13). Maliban a szoninke népcsoport hősepikai énekeseinek *ngoni* lanttípusát az epikus hagyomány a Ghánai Birodalom egyik uralkodójának kegyetlen harcos fiától Gasszirétől származtatja (Frobenius-Fox 1938, 115-116). Nyugat-Afrikában a 14. századtól az iszlám vallás elterjedésével a vadász/pap csoportokból kialakuló zenész/énekes kaszt a korábbi, korlátozott hang képzésére alkalmas néhány húros íjhárfáit lecserélte a berberekétől átvett, a hangológyűrűs húr feszítési módja miatt, fejlettebb típusnak számító hosszúnyakú lantokra, ezzel együtt a korábban magasabb presztízsű udvari zenészek a szolgák szintjére süllyedtek (Brauer-Benke 2021:28). Az első gyeli (djeli) családok nevei is fennmaradtak: Diabate, Kouyate, Suso és Sissokho stb, amely családok leszármazottai napjainkig üzik a zenészmesterségüket (Charry 2000, 375-382). A *gyeli ngoni* felépítését tekintve valószínűsíthetően az ókori egyiptomi lantok leszármazottja lehet, ami a berber őslakosság által terjedt el a saharai övezetben is. Az eredetileg egyhúros pásztorhangszer a malinke eposzénekesek által lett négyhúrossá fejlesztve és ezért lett az elnevezése *gyeli ngoni*. Habár a zenészkaszt elnevezése gyakran a hangszerelnevezésekben is tükröződött (pl. *gawlo* vagy *gyeli ngoni*), de összességében a különböző nyelvű népcsoportok grió lanttípusainak külön elnevezései alakultak ki, úgy mint mande *koni*, volof *xalam*, szoninke *gambare*, fulbe *hoddu* és a moor *tidinit*. A sokféle elnevezés egyben arra is rámutat, hogy a hangszertípus már régen jelen lehet a térségben és több különböző irányú átvételt sejtet (Charry 1996:9). Megjegyzendő, hogy a volof *xalam*katok, vagyis a helyi a profi énekesek a grióktól eltérően a társadalmi hierachiában a szabadnak született „nyeenyo”-k, a kézművesek kasztjába tartoznak (Coolen 1983:483).

Mali északnyugati részén a szoninke népcsoporthoz tartozó marakák körében gyűjtő Frobenius az énekmondók három csoportját különíti el: a dzsaaré, a gesszere és a garanke csoportot. Közöttük a legrégebbi csoport a bőrmegmunkálással is foglalkozó garanke, a legkiválóbb énekesek a dzsaarékhöz tartoznak, a harmadik csoport pedig kifejezetten alacsony társadalmi presztízzsel rendelkezik (Frobenius 1921:37). Ez utóbbi csoport jellemzően a különböző királyi fesztiválok, temetések, katonai hadjáratok és koronázások alkalmával jó pénzért, akár történelmileg nem hiteles vagy családfahamisító énekeikkel nyújtott alkalmi szolgáltatásokat azoknak, akik megfizették őket ezért. Mindebből kifolyólag a gesszeréket egyáltalán nem tisztelték. Ezzel szemben a diarék énekes csoportja a hőseposzok előadói, akik emellett az uralkodó tanácsadójaként vagy diplomáciai küldötteként is funkcionáltak és komoly megbecsülésnek örvendtek (Frobenius 1921: 43). A szoninke dzsaaré, ami a mandinka dzsali szó változata, funkciójában nem különbözött a nyugat-afri-

kai grióktól, akik, bár királyi énekmondóként akár komolyabb jutalmazásban is részesülhettek, de a társadalmi ragjuk egységesen kifejezetten alacsony presztízsű volt (Jablow 1984:521). Habár a modernizálódó világban az ősi hagyományos tiltások lassan érvényüket veszítik, de a griók társadalmi megítélése továbbra is őriz negatív vonásokat, mert nem nagyon házasodhatnak a kasztjukon kívül és haláluk esetén a „föld beszennyezésének” elkerülése érdekében még mindig gyakori, hogy odvas baobab fákba temetik őket (Conrad-Frank 1995:4-7). Összességében a griók ellentmondásos megítélésének hátterében az iszlám megjelenésével együtt járó társadalmi átrendeződés állhat, amelynek során a korábbi magasabb presztízsű, az animista hittel is összefonódott gyakorlatú kézműves csoportok a már muszlim társadalom aljára csúsztak (Weekes 1984: 310). (5. kép)

5. Grió balafonok

A Szenegál, Gambia, Bissau-Guinea, Guinea, Burkina Faso, Sierra Leone, Ghána, és Mali területén elterjedt keretes xilofontípusok általános terminusa a balafon, amely elnevezés azonban több altípust takar, mert az egyenes kialakítású formától a gyengén és az erősen ívelt kialakítású típusokig több formája is elterjedt. Szintén nagyon eltérő lehet a hanglapok száma, illetve vannak közöttük mobilizálható ún. kengyelxilofonok is. Közös jellemzőjük a keretes felépítés és a hanglapok alá erősített hangerősítő edény alkalmazása. Összességében a balafon terminus Nyugat-

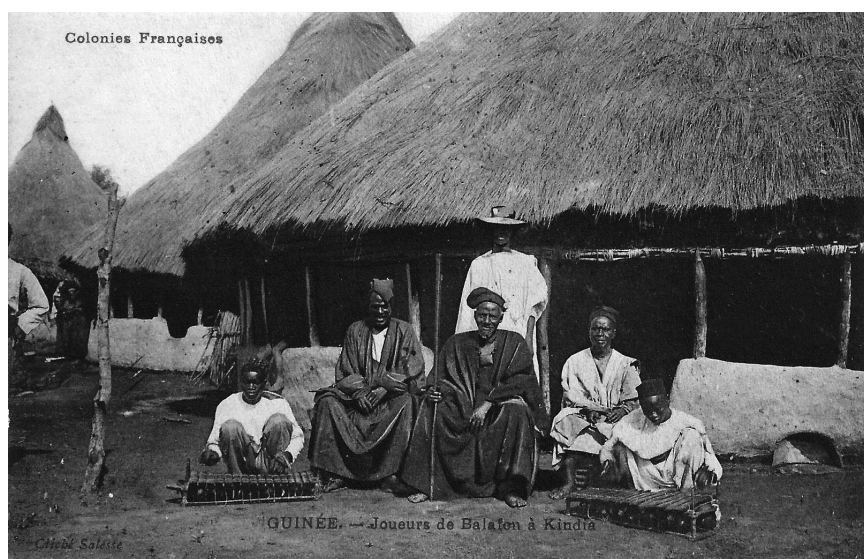


< 5. kép Törzsfőnök és xalam lanton játszó grió zenésze. Szenegál

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/S%C3%A9n%C3%A9gal-Chef_indig%C3%A8ne_et_son_griot_%28AOF%29.jpg

Afrikában leginkább xilofonként értelmezhető. A mandinka népcsoport által beszélt malinke nyelvben a „bala” jelenti a hangszeret, és a „fo” a hangszeren való játékot jelölő ige. A hangszer elnevezése a balo/balon/balafa és az ebből kialakult balafon elnevezés először a francia nyelvű leírásokban tűnik fel, ezért elképzelhető, hogy a „fon” végződés európai hatásra került a hangszer nevébe és vált az adott hangszertípus általános elnevezésévé (Kubik: 1989, 182).

A *szosso-bala* néven ismert szent balafon hangszer a mandinka közösség szabadságát és összetartozását szimbolizálja. A mandinka szájhagyomány útján továbbadott Szungyata- eposz szerint ez a hangszer a 13. század elejéről származik, és Szumaoro Kanté, Szosso kovácsmágus királyának tulajdona volt, aki egyben a hangszer feltalálója is (Fyle 1999: 61). Amikor Szungyata a kedvenc grióját Balla Fasséké Kouyatét követségbe küldte Szumaoro Kantéhoz, olyan jól játszott a varázserejű balafonon, ahogy még a máguskirály Szumaoro sem tudott, ezért az Achilles-inát elvágták és fogságban tartották. Ami egyebek között okot adott a háborúra, és Szumaoro az 1235 körüli kirinai csatában elszenvedett veresége után a mágikus hangszer Szungyata a griójának, Balla Fasséké Kujaténak adta, akinek máig élnek Kujaté grió leszármazottjai (Carruth 1993: 167). A hangszer az idők során többször átszállították a mai Maliból Guineába és vissza, napjainkban pedig a két ország közötti határ közelében, Nyagasszola faluban, egy szent kunyhóban őrzik Balla Fasséké Kujaté leszármazottai (Thierry 2005:73). A szent hangszer felügyelete a balatigi („Balafon mester”) címet viselő idős mester felelőssége, aki csak a gyermekek tanításakor vagy különleges alkalmak esetén játszik rajta (Niane 1975: 217). (6. kép)



^ 6. Mandinka zenészek balafonnal. Guinea (1902)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Joueurs_de_balafon_%C3%A0_Kindia_%28Guin%C3%A9%29.jpg

6. Grió fuvolák

A nyugat-szaharai muszlim népcsoportok körében elterjedt fuvolák valószínűleg a berberék transzszaharai kereskedelme által terjedhettek el, mert azok jellegzetessége, hogy a fúvónyílás a hangszertest végéhez egész közel helyezkedik el, a nyugat-afrikai fuvolákon is fellelhető. Ez a morfológiai jellemző megfigyelhető Maliban a bambara és a szamo népcsoportok körében elterjedt 2-4 ujjnyílásos fuvolatípusainál (Blench 2009, 11). Ehhez a típushoz sorolható még Burkina Fasóban a bissza népcsoport négy ujjnyílásos *lontore*, Elefántcsontparton a szenufo népcsoport három ujjnyílásos *mana*, Sierra Leonében a fulbe népcsoport három ujjnyílásos *tuniru* és Guineában a mandinka népcsoport *tami fle* elnevezésű fuvolatípusai (Blench 2009, 12). Guineában a fulbe népcsoportnál elterjedt *tambin* felépítését tekintve rokonítható a mandingo *tami fle* fuvolával, ami szintén három ujjnyílásos, egy-másfél oktávnyi diatonikus hangterjedelemű fuvolatípus. Bár a *tambin* hagyományosan három, újabban már öt vagy hat ujjnyílásos fuvolatípus, amit a fúvás és az éneklés közötti játéktechnikával szolgáltattak meg. Nevét arról a *tambin* elnevezésű növényről kapta, amelyből a guineai Futa-Dzsallon fulbe pásztorai hagyományosan készítik. A világzenei előadások nézőinek nem kis megrökönyödésére olykor az orrukkal is fújják a *tambin* fuvolát, amely játékmód nem biztos, hogy egyéni lelemény, mert az orrnýlással fújt fuvolák a Közép-Afrikában, Délkelet-Ázsiában és Óceánia népei körében is elterjedtek (Knosp 1968, 27). Habár a fényképek tanúsága alapján Guinea délkleti részén, Kissidougou-ban a falusiaknak zenélő mandinka griók már az 1900-as évek elején használtak *tami fle* fuvolákat, a hangszertípus szélesebb körű elterjedése csak az utóbbi 20-30 évben történhetett, mert az 1980-as években íródott szakirodalomban még nincs nyoma a hangszertípusnak. Ugyanennek okán nem is tartják számon a grió hangszerek között. (7. kép)



^ 7. kép Kissidougou-i griók *tami fle* fuvolákkal. Guinea (1900)
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kissidougou?uselang=de#/media/File:Griots_du_Kissidougou_\(Guin%C3%A9e\)_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kissidougou?uselang=de#/media/File:Griots_du_Kissidougou_(Guin%C3%A9e)_cropped.jpg)

7. Grió fidulák

A *godzse* (*goge, goje*) kabaktök hangszertestű fidulák használata a Száhel-övezetben az iszlám korszak előtti szellemidéző, dzsinnek általi megszállási rituálékhoz kötődik, mint például „Bori” és a „Hauka” kultuszok (Kubik 1989, 94). A *godzse* 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, akik 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 *godzse* fidulán, és az összes többi szellem ugyanezt tette”. Ezután megtanították az embereket, hogyan kell elkészíteni a szükséges hangszert és így lett a *godzse* a szellemek ajándéka, és a *godzse*-játékos a szellemek közvetítője és a zenéjük őrzője (Djedje 208, 35). A *godzse* fidulák szakrális ereje olyan erős, hogy a használója gyakran örvöngeni 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).

Mivel a *godzse* 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 pl. Kamerun és Nigéria északi részén, Csád nagy részén és szinte az egész Csád-tótól Szenegálig terjedő övezetben (Djedje 2008, 69). A volofok Szenegálban *riti*, a tukulorok *nyanyur*, a szongájok és a zermák Nigerben *gogyie* vagy *gogyje* néven emlegetik, míg a szubszaharai Afrika nagy részén egyszerűen „hausza fidulának” hívják (Bebey 1975, 44). Nigériában a hausza és a joruba, Nigerben a szongáj, a zerma, a mór és a hausza, népcsoportok használják a *godzse* elnevezésű hosszúnyakú fidulát. Ugyanennek a hangszertípusnak Ghánában a dagomba népcsoportnál *gonyje*, Beninben pedig *gogye* az elnevezése. A *gonyje* fidulákkal kapcsolatban 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 s így beolvadtak a dagombák közé (Chernoff 1979, 212). A Dagbon királyságban a zenészek (különösen a fidulások) a nyugat-afrikai zenészkasztóktól 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). (8. kép)

8. Grió homokóradobok

A „beszélő dobok” típusába sorolható a formája után homokóradobnak nevezett hangszertípus, amelynek az eredete a szoninke és manding nyelvű Ghána vagy Wagadu Birodalom (790-1240) idejére vezethető vissza, ahol a grió zenészek kasztja



^ 8. Godzse fidulán játszó grió. Niger (Kubik 1989 nyomán)

használt ilyen hangszereket, amelyek a hausza népcsoport által a benini és a nigériai joruba és a ghánai dogamba (dagomba) népek között is elterjedtek (Charry 2000, 229-234) A membrán feszességét zsinórzattal szabályozható homokóra-dob-típus elterjedéséről Észak- és Nyugat-Afrikából vannak adataink (Brauer-Benke 2020, 91). A membrán feszességét zsinórzattal szabályozható homokóra-dob-típus onomatopoetikus (hangutánzó) elnevezései diffúz jellegű, interetnikus átvételeket sejtetnek, mint például az akan nyelvű népcsoportok körében a *donno*, a szonghai nyelvűeknél *doodo*, a manding (mande-tan) nyelvűeknél a *gyunggyung* és a joruba nyelvűeknél a *dundun* (NGDMI 1. 1984: 576, 585, 635). Ezzel szemben a hausza népcsoportnál *kalangu* vagy *kalungu* a hangszertípus elnevezése, míg a fulbe (fulani) népcsoportnál *kalanggual* (NGDMI 2. 1984:350). Szenegál, Gambia, Sierra Leone, Libéria és Elefántcsontpart területén kizárólag a volof népcsoport körében elterjedt, zsinórzattal szabályozható homokóra-dob-típus a *tama*, amit a szomszédos manding (mande-fu) nyelvű népcsoportok is átvettek, mint a ma (mano) *tama*, a dan (gio) *dama* és a kpelle *daning* (NGDMI 3. 1984: 506). A Nigéria délnyugati területén élő joruba népcsoportnál a *dundun* típusú beszélő dobokon belül még négy altípust is megkülönböztetnek, úgy mint a legnagyobb *iya-ilu*, ettől kisebb *kerikeri*, a legkisebb a *kanango* és a közepes *gangan* (Simon 1983, 80-82).

A joruba Osun állam Ede uralkodójának (timi) udvari zenészei a *dundun* dobtípus *iya-ilu* ('anya-dob') nevű tagját közérdekű történetek, hivatalos bejelentések és fontos személyeket dicsőítő versek (oriki) eljátszására alkalmazták (Kubik 1989, 98).

A joruba vallás spirituális elképzelései alapján az *ija-ilu* beszélő dob elkészítését szertartások előzik meg, mert a dobnak szánt fa kivágása előtt engesztelő áldozatot kell bemutatni, midőn a fa szelleme átköltözik a dob testébe. Mivel a fa szelleme beszél a dobnak és ez a szellem viszont a bozóthoz kötődik, engesztelő áldozat hiányában a dob elnémulna (Ademole 1988, 19). Amennyiben az engesztelő áldozat sikeres, a fa szelleme a dob testébe költözik és a dobosok a dobolás által kapcsolatban állnak a fa szellemével. Ebből kifolyólag az *ija-ilu* dobokat rituális tisztelet övezi, mert minden dob egyben oltárnak is tekinthető. Az *ija-ilu* dobok használata napjainkban leginkább az 1920-as években kialakult Jùjú (dzsudzsú) könnyűzenei irányzatban él tovább és a többi, a membrán feszességét zsinórzattal szabályozható homokóra dobtípus is szerepet kapott a különböző nyugat-afrikai könnyűzenei irányzatban, mint a szintén nigériai gyökerű, az 1960-as években kialakult Fuji (fudzsi) és az 1970-es évek elején kialakuló szenegambiai Mbalax. A volof nyelvű mbalax dalszövegei gyakran tesznek vallási utalást a nyugat-afrikai szúfizmusz szereplőire, amely Szenegálban a három renddel – Tidzsánijja, Murídijja és Kádirijja – széles körben elterjedt, és amelyek ballada formájukban a griók dicsőítő énekeire emlékeztetnek. (9. kép)

9. Grió hosszúdobok

A kommunikáció volt az elsődleges funkciója Szenegálban a szunnita muszlim volof népcsoport körében elterjedt *szabar* hosszú doboknak. A *szabar* elnevezés azonban inkább funkcionális, mert olykor különböző felépítésű és membránfeszítési módzatokkal bíró dobtípusokat takarhat az elnevezés. A legelterjedtebb forma



< 9. kép Joruba grió dúndún homokóra dobbal. Nigéria (Kubik 1989 nyomán)

egy hosszúdob típus, amelyen nagyméretű, horizontális facsapos membránfeszítést alkalmaznak. A *szabar* dobok mesterei a szomszédos muszlim mandinka griók zenész csoportjához hasonlóan kasztszerűen elkülönülő és generációról generációra öröklődő zenész hagyományokkal rendelkező ún. „géwé” csoportba tartoznak (Tang 2007:1). Régebben a volof dob mesterek a griókhoz hasonlóan a királyi udvarok zenészkasztyát alkották, akik a király és a nemesség zenei igényeit szolgálták ki, illetve a szakrális énekekkel a királyság létét és állandóságát voltak hivatottak fenntartani (Tang 2007:55). Manapság a *szabar* mesterdobosok 10-12 fős csoportokban az emberi élet fordulóihoz köthető átmeneti rítusok ünnepein, különböző sportmérkőzéseken, politikai és könnyűzenei eseményeken szolgáltatják a zenei kíséretet. A régi és az új funkciók közötti átmenetet képviseli a tradicionális, napjainkig népszerű birkózóversenyek zenei kísérete. Az orális hagyományok szerint a *szabar* dobosok a mai Bissau-Guinea területén a Kaabu királyságból száműzött herceg Majsza Váli Dzson uralkodásának idején (1350-1375) jelentek meg először (Tang 2007, 31). A volof zenészcsoportok orális hagyományai szerint a *szabar* dob mesterek a géwëik, a szomszédos szerer vagy a diola népcsoport dobosaitól tanulták el a dobkészítési és játéktechnikai ismereteiket. Más vélemények szerint a *szabar* dobok a mandinka királyi dobbenek vezető dobjából, a *szaoruba* dobtípusból alakulhattak ki (Charry 2000, 342). A kérdés eldöntése azért is nehéz, mert csak a hangszerelnevezésből lehetne az eredetre következtetni, hiszen a *szabar* és *szaoruba* dobtípus elnevezések leginkább azonos funkciójú, de különböző membránfeszítési módokat és olykor morfológiai eltéréseket is takaró dobtípusok terminusai. (10. kép)



^ 10. kép Volof griók *szabar* hosszúdobokkal. Szenegál
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Musician%2C_drum%2C_African_Native_Tribes%2C_tableau%2C_exotic_Fortepan_56628.jpg

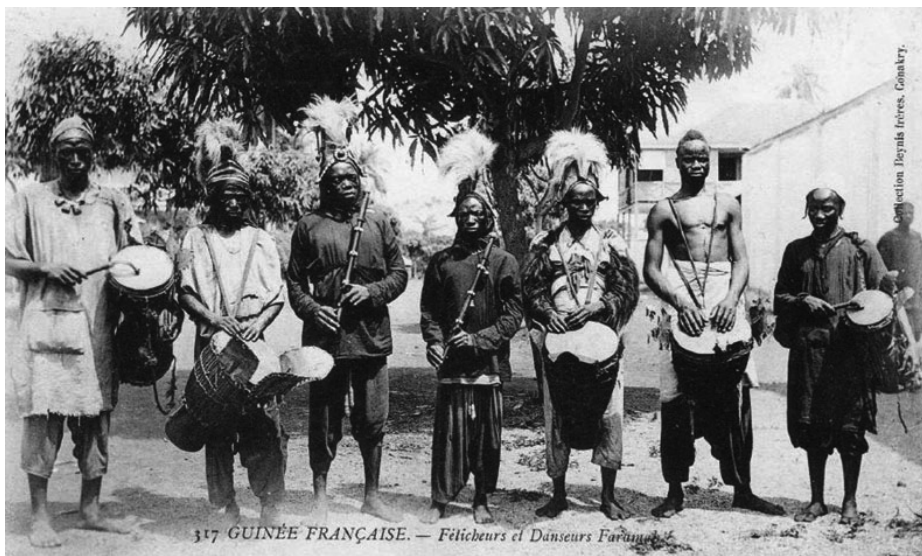
10. Grió tölcserdobok

Annak ellenére, hogy a *dzsembe* tölcserdob a legszélesebb körben ismert grió hangszer, mégis ez a legellentmondásosabb, ugyanis még az is kérdéses hogy egyáltalán a grió hangszerek közé sorolható-e vagy sem. A *dzsembe* hangszertípust eredetileg a mandinka népcsoport kovácsok kasztjába tömörülő numuk készítették, akik a fából faragott „Komo” maszkot viselő titkos társaságként működtek, és a fiatal fiúkat és lányokat beavató körülméletési és kimetszési szertartások lebonyolítását is ők végezték el (Charry 2000, 224). Mivel a *dzsembe* dobokat eredetileg a numuk készítették, nem voltak örökletes korlátozások arra, hogy ki lehet dzsembefola, azaz „aki dzsembén játszik”. Ennek az lehet az oka, hogy a *dzsembe* a mandinka népcsoport körében a kasztszerűen elkülönülő zenészcsoporthoz kötődő egyéb hangszerektől (*ngoni lant, balafon, kora*) eltérően, nem volt a griók hangszere (Polak 2000, 8). Ezért mivel a *dzsembe* dobok használata nem korlátozódott az adott kaszthoz tartozó zenészcsoporthoz, a numuk a 11–12. század körüli időszakban Mali, Guinea, Szenegál és Burkina Faso területéről indulva, vándorlásaik során a hangszerkészítés technikáit és a játékmódjait több nyugat-afrikai népcsoport körében is könnyen elterjeszthették.

Az 1900-as évek elején készült fotók feliratai alapján azonban úgy tűnik, hogy valamilyen, a dzsembével rokonítható tölcserdobtípust mégis csak használt a griók zenész kasztja Guinea térségében, viszont a *dzsembe* elnevezés szélesebb körű nyugat-afrikai elterjedése csak az 1980-as évektől adatható, mert az 1980-as években vagy annál korábban íródott mérvadó hangszertörténeti áttekintésekben még nincs nyoma (NGDMI 1984, Kubik 1989). A *dzsembe* dobok megjelenésének és szélesebb körű elterjedésének politikai és ideológiai háttere van, mert a gyarmati felszabadulás után Guinea első elnöke, Sékou Ahmad Touré kezdeményezte, hogy a felső-guineai régió falusi használatából a *dzsembe* dobokat a fővárosban is megismerjék. Ennek előzményeként 1948-ban, francia segítséggel Afrikában elsőként megalakították a guineai afrikai balett-társulatot (Les Ballets Africains de la République de Guinée), akik a hagyományos táncaikat színpadi előadásra szánt és megkoreografált formában adták elő (Flaig 2010:6). Majd az 1966-ban Dakarban megrendezett *First World Festival of Black Arts* rendezvénynek köszönhetően elsősorban a már színpadi előadásra szánt táncokat és zenét világszerte bemutató nyugat-afrikai társulatok széles körben használták, és mivel Francia Nyugat-Afrika gyarmatai közül elsőként Guinea nyerte el a függetlenségét, a *dzsembe* mint „afrikai dobtípus” függetlenségi szimbólum jelentéstartalmat is kapott. A *dzsembe* az ideológiai háttérének köszönhetően válhatott egy alig ismert falusi hangszerből napjainkra Afrika legismertebb dobtípusává, amit az is bizonyít, hogy a múzeumok anyagában csak a legutóbbi időkben bukkannak fel a *dzsembe* dobok (Brauer-Benke 2023, 218). Ráadásul Sékou Ahmad Touré éppen azért nem egy zenész kaszthoz kötődő hangszert, hanem egy kifejezetten falusi, földművelők körében használt dobtípust választott a modern nemzetté váló, Guineát reprezentáló afrikai balettszoportok kísérő hangszerévé, hogy az egyes etnikai csoportok, különösképpen a maninka kultúrához kötődő griók hatalmi struktúráit és befolyását megszüntesse (Flaig 2010:10). A látszóla-

gos ellentmondásra magyarázatul szolgálhat, hogy ahogyan arra már Frobenius is rámutatott, a griók zenészkasztyának különböző csoportjai alakultak ki, de a későbbi etnomuzikológusok figyelmét elkerülte az a tény, hogy nem ugyanazok a griók zenéltek a királyi udvarokban és a falusi környezetben (Frobenius 1921, 37). Ezért, az úri kaszinóhoz és a falusi cigányzenekarokhoz hasonlóan, voltak a nemesi udvaroknak és a falusi közösségeknek is grió zenészei, akik különböző hangszertípusokat használtak. (11. kép)

Összességében az áttekintés alapján úgy tűnik, hogy a grió és az egyéb elnevezésű nyugat-afrikai zenészkasztyók több hangszertípust is használtak attól függően, hogy milyen funkcióban és mely társadalmi rétegnek nyújtottak zenei szolgáltatást. A hősepikai előadásokhoz használt kora hárfalantot az énekkísérethez használták, csakúgy, mint a lantokat és korábban az íjhárfákat. A balafonokhoz és a fidulákhoz erős szakrális háttértartalom kötődött, és a fuvola használata a falusi grió zenészekre lehetett jellemző, így azt nem is tartják számon a grió hangszerek között. A különböző dobtípusok, mint a homokóra-, a hosszú- és a tölcsérdobok eredeti funkciója a közérdekű történetek, hivatalos bejelentések és fontos személyeket dicsőítő versek zenei kísérete volt, majd a társadalmi átalakulások következtében ezekből Afrikában az egyre profánabbá váló ünnepi események kísérőhangszerévé, míg a világszenében jellemzően színpadi tánckísérő hangszerré váltak. Ez utóbbi fejlemény azzal is magyarázható, hogy a nyugati közzvélekedés a szubszaharai Afrika zenéjét leginkább a dobokkal azonosítja. Ehhez kapcsolódóan a grió hangszerek közül egyedül a *dzsembe* használata terjedt el Afrikán kívül is, mert multikultu-



^ 11. kép Malinke griók dzsembe tölcsérdobokkal. Guinea
[https://ceb.wikipedia.org/wiki/Faranah_\(kapital_sa_rehiyon_sa_Gini\)#/media/Payl:Conakry-F%C3%A9lécieux_et_danseurs_de_Farannah.jpg](https://ceb.wikipedia.org/wiki/Faranah_(kapital_sa_rehiyon_sa_Gini)#/media/Payl:Conakry-F%C3%A9lécieux_et_danseurs_de_Farannah.jpg)

rális hangszerként a különböző ideológiák, mint a pánafrikanizmus, a Black Lives Matter-mozgalom vagy egyéb, a globlizmushoz kötődő mozgalmak ikonikus hangszerévé vált (Brauer-Benke 2023:215-225). Ezen túlmenően a *dzsembe* széleskörű elterjedése a kereslet-kínálat piaci mechanizmussal is magyarázható, mert a *dzsembe* játékot, legalábbis alapfokon, gyorsan meg lehet tanítani a nyugati világ egzotikumra vágó közönségének, míg a griók jellegzetes hangszerein (pl. a *kora* hárfalanton vagy a *balafonon* hexaton skálájuk miatt) megtanulni játszani jóval komolyabb ügyességet és hosszabb képzést igényelne (Flaig 2010:8). Ráadásul ezeket a hangszereket jellemzően énekkísérethez használták, ezért ezek griókhhoz hasonló előadómódjának gyorstalpaló workshopokon való elsajátítása ismét csak nehézségekbe ütközne. Ezzel szemben a *dzsembe* dobok terápiás használatát már tíznapos intenzív kurzusok alatt is meg lehet tanulni, és bár a *dzsembe* játékot és annak kulturális háttér-információit (milyen ritmusok milyen etnikai csoportokhoz köthetők), igyekeztek a zenészek hagyományörző céllal tanítani, a hangszerhasználat széles körű elterjesztésével együtt felszínesebbé vált az oktatása, és a korábban kifejezetten férfi hangszernek számító *dzsembén* elkezdtek nők is játszani (Flaig 2010:270, 291). A *dzsembe* dobok globalizációs elterjedése azonban az Egyesült Államokban „faji” jellegű viták forrásává is vált, mert az afro-amerikaiak, akik a *dzsembén* való játékot afféle pánafrikai örökségként élik meg, nemegyszer a rosszállásukat fejezik ki azzal kapcsolatban, hogy a „kaukázusiak”, vagyis az európai származású fehér amerikaiak miért foglalkoznak *dzsembe* tanulással, hiszen azt úgysem tudják úgy elsajátítani, mint azok, akiknek ez a „vérében” van (Flaig 2010:287-289). Ezzel szemben a nyugati és nemkülönben a honi fehér „*dzsembefolák*” (aki a *dzsembén* játszik), viszont éppen hogy a multikulturalizmus szimbólumaként, a saját kultúrájától való elidegenedés jegyében az afrikai *dzsembe* használatával a multikulturalizmus sokszínűségének igényét hirdetik (A. Gergely 2010:145). Ezért a multikulturalizmus ideológiája egyre határozottabban összeütközésbe kerül a safe space-retorika és a kulturális kisajátítás (cultural appropriation) eszmerendszerével. Mert az afro-amerikaiak azért is helytelenítik a fehérek *dzsembe* tanulását, mert számukra bántó, hogy a fehérek, akik nézeteik szerint a gyarmatosítás során a világ összes más kultúráját megpróbálták tönkretenni, még a feketék kultúrájának elemeit is ki akarják sajátítani (Curtis-Morley 2019:30). (12. kép)

Mindezek után az a jelenség, miszerint a Szabad Pápua Mozgalom (Organisasi Papua Merdeka, OPM) függetlenségi csoportjai, akik immár ötven éve el akarnak szakadni Indonéziától és szintén a „nemzeti függetlenség” szimbólumaként püfölik a *dzsembe* dobjaikat, már nem is meglepő. A *dzsembe* dob jól láthatóan mindenkinek mást jelképez, ami nem csoda, hiszen a guineai parasztoknak játszó griók népi hangszeréből, a nemeseknek játszó griók által használt hangszerek ellenhangszereként lett nemzeti hangszerré emelve. Majd ennek köszönhetően vált a gyarmati felszabadulás szimbólumává, ily módon az afrocentrizmus emblematikus hangszerévé. Ezért a „kulturális kisajátítás” eszközeként, összességében már nem csupán multikulturális, hanem sokkal inkább multiideológias hangszernek is tekinthető. *



^ 12. kép Dzsembejáték tanuló workshop.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Drumming_in_Cape_Town.jpg

Jegyzet

- 1 A nyugat-afrikai zenészkaszt elnevezése a szakirodalomban a francia griot (ejtsd grió) formában terjedt el, aminek a többes számú alakja griot-k lenne. Ezért a továbbiakban javasolt a fonetikus grió/griók alak használata.

Felhasznált irodalom

- Ademole, Adegbite (1988): The Drum and Its Role in Yoruba Religion. *Journal of Religion in Africa*, 18:1, 15-26.
- A. Gergely, András (2009): Afrikai műszerek: Brauer-Benke József kötétéről. *Afrika Tanulmányok* 3:2, 73–81.
- A. Gergely, András (2010): „Autentikus és inautentikus diskurzusok a kortárs magyarországi afrozenében és koncertplatformon.” MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont Munkafüzetek 112. A. Gergely András (szerk.) *Zene és/vagy politika Zeneantropológiai megközelítések* Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont
- Appiah, Kwame Anthony – GATES, Henry Louis (2016): *Encyclopedia of Africa*. Oxford University Press
- Basset, René (1909): *Mission au Sénégal*. Paris: Ernest Leroux
- Bebey, Francis (1975): *African Music A people's Art* (translated by Josephine Bennett) New York: Lawrence Hill Books

- Bird, Charles S (1972): *Heroic Songs of the Mande Hunters*. African Folklore. Bloomington 275–93, 441–77.
- Blacking, John (1973): *How Musical is Man?* Seattle/London: University of Washington Press
- Blench, Roger (2009): *The worldwide distribution of the transverse flute*. Cambridge: University of Cambridge
- Brauer-Benke, József (2020): Afrikai beszélő dobok. *Afrika Tanulmányok* 14:1-2: 85-97.
- Brauer-Benke, József (2021): Az afrikai lantok története és típusai. *Afrika Tanulmányok* 15:1-2, 19-46.
- Brauer-Benke, József (2023): *Hangszerek és ideológiák*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene tudományi Intézet
- Carruth, Gorton (1993): *The encyclopedia of world facts and dates*, Harpercollins Publisher
- Charry, Eric S (1996): *Plucked Lutes in West-Africa: an Historical Overview* The Galpin Society Journal, Leicester 49. Mar. 3-37.
- Charry, Eric S (2000): *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chichago: 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.
- Conrad, David C. - Frank, Barbara E. eds. (1995): *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington: Indiana University Press.
- Coolen, Michael T. (1983): *The Volof Xalam Tradition of the Senegambia*. *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 3 (Sep.), pp. 477-498.
- Crapanzano, Vincent (1981): *Die Ḥamadša. Eine ethnopsychiatrische Untersuchung in Marokko*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Curtis, Canice - Morley, Christine (2019): „Banging the same old colonial drum? Moving from individualising practices and cultural appropriation to the ethical application of alternative practices in social work” *Aotearoa New Zealand Social Work* 31:2, 29–41.
- Djedje, Jacqueline Cogdell (2008): *Fiddling in West Africa. Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures*. Indiana University Press
- Flaig, Vera H. (2010): *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea’s Djembé* (dissertation) Musicology in the University of Michigan
- Frobenius, Leo (1921): *Speilmanns-Geschichten der Sahel, Atlantis, Bd. VI*. Jena: E. Diderichs Verlag
- Frobenius, Leo - Fox, Douglas Claughton (1938): *African Genesis*. London : Faber & Faber Ltd.
- Fyle, Magbaily (1999): *Introduction to the History of African Civilization: Precolonial Africa*, University Press of America
- Glaze, Anita Joyce (1981): *Art and Death in a Senufo Village*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hale, Thomas A (1997): *From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard*. *Oral Tradition*, 12:2, 249–278.
- Jablow, Alta (1984): *Gassire’s Lute: A Reconstruction of Soninke Bardic Art*. *Research in African Literatures*, Vol. 15, No. 4, Special Issue on Oral Poetry and Song (Winter), pp. 519-529. Indiana University Press
- Knight, Roderick (1971): *Towards a notation and tabulature for the kora*. *African Music Society Journal* 1:5, 23–35.
- Knosp, Gaston (1968): *Enquête sur la vie musicale au Congo belge, 1934-1935*. Tervuren: Archives d’ethnographie / Musée royal de l’Afrique centrale.
- Kubik, Gerhard szerk. (1989): „Westafrika.” *Musikgeschichte in Bildern*, Bd.1. Lfg. 11. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

- NGDMI-The New Grove Dictionary of Musical Instruments I-III. (1984). Szerk. Sadie, Stanley. London: Macmillan Publishers Limited
- Niane, Djibril Tamsir (1984): General History of Africa, IV.: Africa from the Twelfth to the Sixteenth Century, London–Paris: UNESCO–Heinemann
- Park, Mungo (1799): Travels of the Interior Districts of Africa. London: Bulmer and Co; Murray.
- Randel, Don Michael (2003): The Harvard dictionary of music. Cambridge: Harvard University Press.
- Simon, Artur (1983): Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen. Berlin: Museum Für Völkerkunde.
- Szombathy Zoltán (2021): Az iszlám Fekete-Afrikában. Piliscsaba: Avicenna Közel-Kelet Kutatások Intézete
- Tang, Patricia (2007): Master of the sabar: Volof griot percussionist of Senegal. Philadelphia PA: Temple University Press
- Thierry, Joffroy (2005): Les Pratiques de conservation traditionnelles en Afrique. ICCROM
- Weekes, Richard V. szerk. (1984): Muslim Peoples: A World Ethnographic Survey. Second Edition, Revised and Expanded. Westport (CT): Greenwood Press. 1 kötet.

English Abstract

The griots and their instruments

On the whole, it seems that West African musicians' castes, known as griots and others, used several types of instruments, depending on the function and the social stratum to which they provided musical services. The cora harp-lute, used for epic performances, was used for vocal accompaniment, as were lutes and, earlier, bow harps. Balaphones and fidulas had a strong sacred background, and the use of the flute may have been typical of village griot musicians, so it is not considered to be one of the griot instruments. The original function of the various types of drums, such as the hourglass, the long and the funnel drum, was to provide musical accompaniment to public histories, official announcements and poems praising important people, and then, as a result of social changes, they became the accompaniment for increasingly profane ceremonial events in Africa and, in world music, typically the accompaniment for stage dances. This latter development can also be explained by the fact that Western public opinion tends to identify the music of sub-Saharan Africa with drums. Related to this, the use of the jjembe is the only instrument among the griot instruments that has spread outside Africa, because as a multicultural instrument it has become an iconic instrument of various ideologies such as pan-Africanism, the Black Lives Matter movement or other movements linked to globalism.

A szerzőről

PhD, tudományos
főmunkatárs
HUN-REN BTK
Zene-tudományi
Intézet

About the Author

PhD, Senior Research
Fellow
HUN-REN Research
Centre for the Humanities
Institute for Musicology



brauerbenke@hotmail.com

