

A SZÁHEL-ÖVEZETI FUVOLATÍPUSOK EREDETÉNEK HANGSZERTÖRTÉNETI VIZSGÁLATA

BRAUER-BENKE JÓZSEF

1. A hangszertörténet kutatómódszertana

Az orgonológia (az ógörög ὄργανον (organon) ‚hangszer’ és λόγος (logosz) ‚a hangszer tanulmányozása’ szóból) a hangszerekkel és azok osztályozásával foglalkozó tudomány, amely magában foglalja a hangszerek történetének, a különböző kultúrákban használt hangszereknek, a hangszerek hangkeltésének technikai aspektusainak és a hangszerek osztályozásának tanulmányozását.¹ Habár van bizonyos fokú átfedés az orgonológia, az etnomuzikológia (amelyek a zenetudomány alcsoportjai) és az akusztika tudományának a hangszerekkel foglalkozó ága között, ezek a zenetudomány segédtudományaiként a későbbiekben önálló szaktudományként fejlődtek tovább. Az 1960-as évektől kezdve, amely időszak a gyarmati világ megszűnésével is egybeesik, a kulturális antropológia és a vele párhuzamosan fejlődő etnomuzikológia a korábbi, evolucionista, értékelő, kultúra közti komparatív módszerével szemben és attól elhatárolódva a kulturális relativizmus, hosszas terepmunkára alapozott ún. „kulturális mélyfúrás” módszertanát alkalmazták, amelynek lényege, hogy egy adott kultúra működését, „funkcióját” önmagában kell értelmezni. A kulturális relativizmus elmélete szerint az egyes kultúrák specifikus, egyedülálló megnyilvánulásai az őket hordozó társadalmi csoportoknak, ezért önmagukból magyarázandók és egyetemes értékrendbe nem illeszthetők.² Ezzel egyidőben azonban a tárgyi kultúra kutatói arra a jelenségre is felfigyeltek, hogy az anyagi kultúra termékei, a szellemi kultúra jóval tartósabb elemeitől eltérően, kevésbé konstans tényezők, mert sokkal jobban reagálnak a környezet változásaira.³ Ez a felismerés a hangszerek és a zene viszonylatában egy különálló kutatási módszertant eredményezett, mert a hangszerek sokkal gyorsabban és könnyebben lecserélődhetnek, mint a rajtuk játszott dallamok, hogy aztán az újonnan megjelent hangszereken továbbra is a megszokott dallamokat játsszák. Mivel a közhiedelemmel ellentétben a zenei szolgáltatásokat Afrikában is az erre specializálódott emberek nyújtották, vagyis nem mindenki zenélt, a hangszerek viszonylag gyorsan és nagy területen elterjedhettek. Mert az olyan ismeretek és kulturális javak, amelyeknek cselekvő részese egy-két személy vagy a közösség elenyésző kisebbsége, sokkal könnyebben terjednek, mint azok, amelyekhez a közösség egészének aktív elfogadása szükséges.⁴ Ezért, bár a hangszerek elsősorban zenei eszközök, az etnomuzikológiai kutatások összességében arra jutottak, hogy a zenei stílusok és a hangszerek elterjedése nem paralel jelenségek, és a hangszerek

elterjedése a zenei stílusoktól eltérő területi összefüggéseket mutathat.⁵ Mindebből kifolyólag a történeti anyagra fókuszáló organológiai kutatások, a sokkal inkább a jelenkutatásra hangsúlyt helyező etnomuzikológiai kutatásoktól eltérő módszertani metódusokat igényelnek. Ezek alapján az adott hangszertípus eredetének vizsgálatát nem elégséges pusztán a recens néprajzi analógiák vagy az ikonográfiai adatok vélt hasonlósága alapján vizsgálni, mert csak az írott források, az etimológiai és tárgymorfológiai vizsgálatok és nem utolsósorban a környező népek hangszerkultúrájáról összegyűjtött adatok összessége képes feltárni azokat az összefüggéseket, amelyek a komparatív hangszertörténeti vizsgálatokhoz szükségesek.

A hangszertörténeti kutatásokban az egymástól távol eső területek hasonló hangszereit történeti kapcsolatok szintjén is érdemes vizsgálni és akár több évszázaddal korábbi kapcsolatok igazolására felhasználni, mert egy megfelelő mélységű forrás-elemzés és tárgymorfológiai vizsgálat lehetővé teszi a hangszertípusok tér- és időbeli elterjedésének feltárását. Ezért egy komparatív tárgymorfológiai vizsgálat, amely jól dokumentálható történeti és kellő számú recens regionális adatra támaszkodik, és a történeti források által feltárt interetnikus érintkezéseket is figyelembe veszi, felvetheti a tárgymorfológiai egyezésekből adódó történeti kapcsolatok lehetőségét. Ez azonban semmiképp nem jelenti azt, hogy a fellelhető látszólagos hasonlóságok önmagukban is messzemenő következtetések levonására alkalmasak lennének. Az egymástól távol fekvő területeken észlelt hasonlóságok, analógiák létrejötteinek első szisztematikus magyarázata Adolf Bastiantól származik, aki az *Elementargedanke* és a *Völkergedanke* fogalmakkal arra világ rá, hogy a jelenségazonosságok a történeti fejlődéstől függetlenül, a homo sapiens pszichikai tulajdonságaiból adódnak.⁶ Az elemi gondolat lényege szerint az azonos földrajzi és természeti környezet esetén, mindenfajta kulturális érintkezéstől függetlenül, hasonló produktumokat hozhat létre.

Viszont a hangszertípusok elterjedésének komparatív vizsgálata némely hangszertípus esetében adott helyről való eredeztetéssel és a nyelvészeti, régészeti és újabban a filogenetikai alapú őstörténeti vizsgálatokkal feltárt migrációs kapcsolatokkal is magyarázható. Ezért a hangszertörténeti kutatásoknál Friedrich Rätzelt diffuzionista gondolatát is figyelembe kell venni, aki az egyezéseket a népek vándorlásával és érintkezésével magyarázta.⁷ Habár a 19. század közepén megfogalmazott „elemi gondolat” és főleg a „diffúzionizmus” elméletét a század végén az angolszász funkcionális 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 komparatív jellegű kultúrtörténeti kutatásaihoz továbbra is alkalmazták.⁸ Meglepő módon még egy olyan egyszerű felépítésű hangszertípus, mint a résdob vagy közkeletű elnevezéssel a tamtam esetében is kimutatható a diffúz jellegű elterjedés. Mert annak ellenére, hogy egyszerű felépítésénél fogva, ahol fás területek vannak, a résdob típusú hangszerek elvileg mindenhol kialakulhattak volna, de az eddigi adatok tükrében úgy tűnik, hogy a hangszertípus vagy annak ötletének átvétele és az egyenlítői övben való elterjedése az ausztronéz nyelvű csoportok migrációjához köthető.⁹

Az átvétel után azonban lokális funkciók és formák alakultak ki, ami az ún. stimulus diffúzió jelenségével magyarázható, amelynek lényege szerint nem feltétlenül az új termék, jelen esetben a résdob átvételéről van szó, csak a hangszertípus ötlete (egy farönkbe vájrt rés) adja meg a stimulust a helyi invenció létrejöttéhez.¹⁰ Összességében a zenei és a hangszertörténeti kutatások között jellemző különbség, hogy amíg az etnomuzikológiai kutatások egy adott kultúrára összpontosítva leginkább, vagy szinte kizárólag a jelenkutatásra fókuszálnak, addig az organológiai, vagyis a hangszertörténeti kutatások fő célja a múltbéli történesek lehetséges feltárása.

2. Pánafrikai hangszerek

A múltira fókuszáló kutatásoknak köszönhetően olyan nem várt eredmények is születhetnek, amelyek feltárják azt a sokak által figyelmen kívül hagyott jelenséget, miszerint a társadalmi változások valamilyen mértékben hatnak a hangszeres kultúrára, amely, mint láthattuk, sokkal gyorsabban reagál a változásokra, mint a zenei struktúrák. Az egyik ilyen erőteljesen ható kulturális jelenségnek tekinthető a pánafrikanizmus eszmerendszere. Mivel a rabszolga-kereskedelem jellemzői miatt egyetlen amerikai fekete sem tudhatja pontosan, honnan származtak az ősei, kialakult egyfajta pánafrikai nosztalgia, és ezzel együtt Afrika egységének teljesen hamis elképzelése, illetve az afrikai kultúrával és történelemmel kapcsolatos csúsztatások.¹¹ A pánafrikanizmus ideológiájának egyik eklatáns példája, a *dzsembe* dobok széleskörű elterjedése, ami egy alig ismert falusi hangszerből Guinea nemzeti hangszerévé vált, majd amikor az 1960-as évektől az USA-ban is a nyugat-afrikai balett és a fiktív pánafrikai ünnep, a kwanza kísérő hangszereként használták, mint az afrikai nemzetek függetlenségének szimbóluma egyfajta „pánafrikai dobtípus” jelentéstartalmat kapott.¹² (1. kép)



▲ 1. kép: Szuszu zenészek dzsembével és balafonnal. (Guinea, 1935.)
Forrás: https://www.wikiwand.com/en/Susu_people

Hasonló jelenség figyelhető meg a Száhel-övezet fuvolatípusait illetően, mert a világzene színpadi előadói körében szintén felbukkant egy olyan, korábban alig ismert hangszertípus, amely annak ellenére, hogy az 1980-as években íródott mérvadó szakirodalomban még egyáltalán nem szerepel, mégis a nyugat-afrikai *fulbe* nép nemzeti hangszerének tekintik.¹³ Ehhez kapcsolódóan a nagyon népszerű Marvel filmek sorába tartozó 2018-as Fekete Párduc „Killmonger” című betétszámában már mint jellegzetes „pánafrikai” hangszertípusként szintén kiemelt szerepet kaphatott. A *tambin* vagy *fulbe fuvola* a szakirodalomban tulajdonképpen csak a 2000-es években bukkan fel, mint a griók, a specializálódott zenészkaszt egyik hangszere.¹⁴ Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy bár a griók zenészkasztja már régóta felkeltette a zenekutatók figyelmét, azonban a hagyományos hangszereik között eddig nem szerepelt a *tambin* vagy más rokon nyugat-afrikai fuvolatípus.¹⁵ A dzsembével kapcsolatban szintén felvetődött, hogy a mandinka népcsoport körében a kasztszerűen elkülönülő zenészcsoportokhoz kötődő egyéb hangszerektől (ngoni, balafon, kora) eltérően, nem volt a griók hangszere.¹⁶ Ennek ellentmondani látszik egy, az 1900-as évekből Guinea déli részén Kissidougou-ban tevékenykedő grió zenészcsoportot ábrázoló fotó, amelyen jól láthatóan *dzsembe* dobokkal és fuvolákkal játszó zenészek láthatóak.¹⁷ (2. kép)



▲ 2. kép: Griók dobokkal és fuvolákkal. (Guinea, 1900–1910 körül)
 Forrás: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griots_du_Kissidougou_\(Guin%C3%A9\)_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griots_du_Kissidougou_(Guin%C3%A9)_cropped.jpg)

Errre magyarázatul szolgálhat, hogy bár arra már Frobenius is rámutatott, de a későbbi etnomuzikológusok figyelmét elkerülte az a tény, hogy nem ugyanazok a griók zenéltek a királyi udvarokban és a falusi környezetben.¹⁸ Mindebből következőleg úgy tűnik, hogy a falusi környezetben játszó griók hangszerei a *dzsembe* dobok és a *tambin fuvola* és rokon típusai lehettek, míg a nemesi udvarokban tevékenykedő griók jellemző hangszerei a *ngoni lant*, a *balafon* (xilofon) és a *kora hárfalant* volt. És míg ez utóbbiak régóta elhíresültek, a falusi griók hangszerei csak a világzenei színpadon való megjelenésüket követően, az 1990–2000-es években kezdenek szélesebb körben ismertté válni.

Mindebből következőleg a *tambin* vagy *fulbe fuvola* (és a rokon típusok) eredete a fulbe népcsoport származásához hasonlóan még nem teljesen feltárt. Viszont a két dolog együttes vizsgálata számos párhuzamot mutat és ily módon választ adhat mindkét kérdésre. A fulbék –vagy az angol szakirodalomban használatos névvel fulák vagy fulánik, a francia szakirodalomban pedig nevük után: peul (pöl) nép –, Nyugat-Afrika egy népcsoportja, akik a Közép-Szudán (régio) népeihez tartoznak.¹⁹ Saját nyelvükön a fulbék a többes számú fulbe alak mellett a pul vagy pullo szót használják, míg a fulani (vagy filani) a nigériai hausza nyelvben szokásos elnevezés. További, a szomszédos népcsoportok által használatos elnevezéseik még wolof pöl (peul), a mandinka fula, a kanuri, ill. a csádi és szudáni arab fellata, a szudáni arab takrúri vagy takárna, a saharai arab fullán és emellett még egy sor fulbe nyelvű alcsoport elnevezése, mint a fulakunda, futanke, fulanke, khashsonke, waszulunke, torodbe (vagy torobbe), toronkawa, wodábe, mbororo (vagy mbororoen) stb.²⁰

A fulbék megtalálhatók Nigéria, Szenegál, Guinea, Mali, Mauritánia, Csád, Niger, Kamerun, a Közép-afrikai Köztársaság, Sierra Leone, Gambia, Bissau-Guinea, Burkina Faso, Togo, Benin, Ghána területén, de egy csoportjuk Szudán Kasszala tagállamában is, ahol fellata néven ismertek. A bororo (fulbe nyelven: wodaabe), az aboro, és a torobe alcsoportok is a fulbék közé tartoznak, a tukulor pedig a fulbével közeli rokon nyelvű, de önálló népcsoport. A Szenegálban és Mauritániában élő fulbék általában halpulaar néven emlegetik magukat.²¹ A fulbék Guinea kivételével, ahol a lakosság 40%-át képviselik, minden országban kisebbségben élnek és jellemzően muszlimok.²² A fulbék eredetileg egy nomád pásztornép a Száhel-szaharai térségben, akik szarvasmarha-, kecske- és juhnyájak legeltetésével foglalkoztak, de a Száhel-övezet elszivatagosodása egyre délebbre kényszerítette őket. A legtöbb fulbéval ellentétben a tukulor csoport már eredetileg is egy letelepedett, mezőgazdasági munkából élő nép.²³ Rajtuk kívül az 1983 és 1985 közötti szárazság miatt sok nomád fulbe telepedett le a nagyvárosok peremén, mivel akkoriban csak itt osztottak segílyt az államok és a nemzetközi szervezetek. Emiatt, ma már egyre több a letelepedett fulbe, aki az állattenyésztés mellett földművelést is végez.

A 19. és 20. századi korai európai etnológusok igen megosztottak voltak a fulbe népcsoport származását illetően és a ma már komolyan nem vehető, úgynevezett hamita elmélet szerint a fulbék Noé fiától, Hamtól származnak.²⁴ Míg mások zsidó-szíriai, egyiptomi, sőt néha európai eredetet tulajdonítottak nekik.²⁵ Az egymásnak ellentmondó megközelítések sokasága a fulbék környezetüktől eltérő, idegenszerű

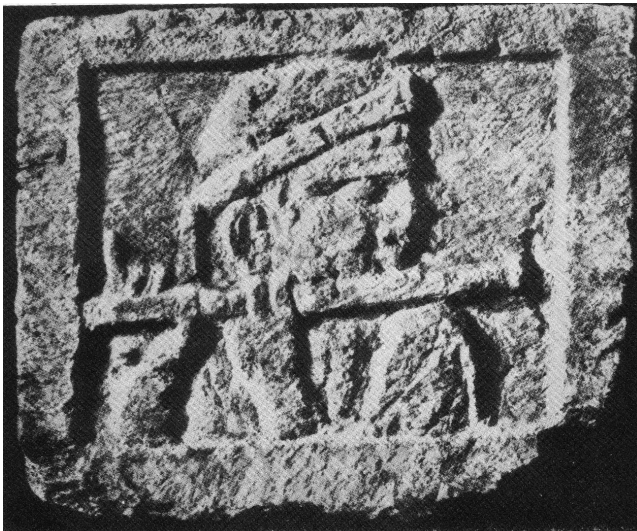
jellegével magyarázható. A fulbék lakta terület évszázadokon át az europid és a negrid nagyraszsz találkozási helye volt, ezért ez a terület a rasszkeveredés klasszikus helyszíne volt. Ezért a fulbék némely tagjának fenotípusa jelentősen eltér a szomszédos népcsoportokétól és sokkal inkább az ÉK-Afrikában élő nilusi és kusita nyelvű pásztornépekre emlékeztetnek fizikai jegyeikben, és ezzel eltérnek a legelterjedtebb nyugat-afrikai típustól. Egyes fulbe csoportok azonban, amelyek a népcsoport ősi szálláshelyétől messzire szakadtak, testi jellegeik alapján már jóval erősebb negroid hatást mutathatnak.

Mivel a fulbék jellemzően muszlim vallásúak, ezért a Száhel-övezetben a fulbe (fulani) gyakran a muszlim szinonímája, különösen azokban a közép-nigériai és -kameruni térségekben, ahol először velük jelent meg az iszlám vallás.²⁶ Ennek köszönhetően a fulbe népcsoport önmagát a Mohamed prófétát kísérő mekkai arabok leszármazottainak tekinti. Ez a nézet azonban az iszlám hatásának köszönhető, és ellentmond a fulbék ősi többistenhitének. A fulbék szóbeli hagyományai egy mitikus földről, a „Héli e Yoyo”-ról beszélnek, amely a „Milia folyó” és az „Örömtenger” között terült el. Amíg ezen a földön éltek, huszonkét uralkodójuk fulbe volt, miután azonban vétkeztek, legfőbb istenük, „Geno, az Örökkévaló” számúzta őket „Héli e Yoyo”-ból.²⁷ Ez a történet lényegében megfelel számos nép eredetmítoszáának, amely szerint a bűnbeesés miatt számúzták őket a földi paradicsomból. Mivel a fulbe nép hagyományosan szigorú endogámiát gyakorol, ami kiterjedt elszigeteltséghez vezet, és amit a hagyományos nomád életmódjuk tovább fokoz, gyakran alakultak ki a letelepedett mezőgazdasági termelőmunkát végző és az állattenyésztő (fulbe) népek között konfliktusok. Az ilyen konfliktusok általában akkor kezdődnek, amikor az állatok megművelt területekre tévednek és megsemmisítik a termést. Továbbá a népesség növekedésével egyre több korábbi legelőterületet alakítanak át mezőgazdasági területté, ami által a fulbék hagyományos megélhetése kerül veszélybe és szintén súrlódásokhoz vezet. Ezért a fulbék vándorlását valószínűleg az éghajlati változások és a legelőterület miatti elvándorlás okozhatta, de vannak kísérletek az ősi földjük (Héli e Yoyo) lokalizálására, amit a guineai regényíró Tierno Monénembo a „Peuls” című könyvében az afrocentrizmus ideológiavezérelt elgondolásait tükröző elmélete alapján Egyiptommal azonosít, de a fulbék egyiptomi eredetének gondolata még a szenegáli történész Aboubacry Moussa Lam munkáiban is felbukkan.²⁸ Ezzel szemben a nyelvi ókorkutatás összehasonlító módszereit felhasználó eredményei alapján a fulbe népcsoport etnogenezise egyértelműen Kelet-Afrikában lokalizálható.²⁹ Ezen elmélet alapján az etiópai felföldről a szarvasmarha-tenyésztő harcos klánok Észak-Egyiptomba nyomultak előre, és onnan költözhettek a Kr. e. második században a növényzetben gazdag középső Szaharába. A Tasszili-hegységben található sziklarajzok, amelyek párhuzamot mutatnak a mai pásztorkodó fulbék életmódjával, ennek az időszaknak az öröksége lehet.

3. A fuvola típusú hangszerek eredetének kérdése

Ehhez kapcsolódóan a Száhel-övezet fuvola típusainak történeti és tipológiai vizsgálata szintén az ókori Líbia és Egyiptom irányába mutat. Ami az ábrázolásokat illeti, a

legkorábbi ikonográfiai adatok az etruszk kultúrából ismertek, ahol két halotti urna domborművén maradt fenn a fuvolaszerű hangszer ábrázolása. Egy Volterrából, a Kr. e. 3 századból és egy Perugiából, a Kr. e. 1. századból származó urnán látható a hangszertípus, amelyek közös tulajdonsága hogy a mai fuvolákkal ellentétben nem fuvónyílása, hanem egy kiemelkedő fúvókája van.³⁰ (3. kép) A római korból a főleg Dionüszoszt és Pánt ábrázoló márvány szarkofágokról szintén ismert egy hasonló hangszer, a *tibia obliqa* ábrázolása, amelynek szintén közös jellemzője a kiemelkedő fúvóka.³¹ Habár az etruszk és a római fuvolaábrázolások is görög hatást tükröznek, az ókori görögöknél a fuvola típusú hangszerek jelenlétét mindössze egyetlen márvány szatírábrázolás másolata bizonyítja, amelynek az eredetije csak öt-hatszáz évvel később, a 4. sz. végén készült.³² A hangszertípus elnevezése a (πλαγίαυλος) *plagiaulosz*, amely a *πλάγιος* vagyis „oldali irányú alosz” etimológiával magyarázható. A görög *plagiaulosz* elnevezés először a siracusai Theokritosz (Kr. e. 310 ?–245 ? körül) 29. idylliumában szerepel. A 2. sz.-ban élt görög nyelvész, Júliusz Pollux az Onomasztikon 4:81-es részében azt írja, hogy a horizontálisan tartott *plagiaulosz* Líbiából származik, azonban leírásából nem derül ki egyértelműen, hogy valóban fuvola típusú hangszerről vagy esetleg valamilyen, napjainkban már nem ismert nyelvsíptípusról van-e szó.³³ Ehhez kapcsolódóan felvetődött annak a lehetősége is, hogy az ókori görögök nem ismertek fuvola típusú hangszereket, és a British Museumban található két bronz *plagiaulosz* fúvótoldalékának vizsgálata alapján úgy vélik, hogy a hangszer valójában nyelvsíp, és nem ajaksíp lehetett.³⁴ Ezt az is alátámaszthatja, hogy az ókori görög klasszikus kor Kr. e. 5. sz.-i vörösalakos amfóra ábrázolásain nincs nyoma fuvola típusú hangszerek ábrázolásának.



Λ 3. kép: Etruszk zenész ábrázolása fuvolával. (Perugia, Kr.e. 2. sz.)
 Forrás: Fleischhauer, 1964. nyomán

Az ókori Egyiptomban a hellenisztikus időszakban (Kr. e. 305–30) szintén ismertek a fuvótoldalékos fuvolatartással megszólaltatott hangszerek, amelyeken egy bombyx mechanizmusnak nevezett technikai megoldás is felbukkan, amelynek az a lényege, hogy a hangszertesten kialakított, elfordítható gyűrűk segítségével adott ujjnyílások lezárhatóak.³⁵ Az elnevezés a görög bombyx (selyemhernyó) szóra vezethető vissza, mert az elforgatható gyűrűk a selyemhernyó ízesült testére emlékeztetnek. Mivel az etruszk és a római kori ábrázolásokon nem látható a bombyx mechanizmus, ezért nem kizárt, hogy az egyiptomi fejlesztés lehetett. (4. kép)

Belső-Ázsiából az 1. sz.-i afrászijábi szogd (Szamarkand) kultúrából maradtak fenn fuvótoldalékos, horizontálisan tartott hangszeren játszó terrakottafigurák. A 2–3. századi kelet-turkesztáni terrakottákon szintén látható ez a hangszertípus, ami egyértelműen rokonítható a szamarkandi szogd zenészek terrakottaábrázolásaival. A belső-ázsiai ábrázolásokon jól látható a római és az ókori egyiptomi hangszerábrázolásokra jellemző fúvóka, azonban a bombyx mechanizmus jelenléte nem igazolható.³⁶

Habár általánosan elterjedt nézet, hogy a fuvoláról már a Védákban (valószínűsíthetően a Számavédában, amelyben ősi dallamlejegyzések vannak) említést tesznek, mert oldal irányban tartott hangszerekről írnak. Ábrázolás hiányában azonban nem mindig lehet az oldalsó irányban tartott hangszereket a fuvolákkal azonosítani, mert a megfúvás módja miatt a peremfurulyákat is oldalirányban tartották. Indiában a fuvola legkorábbi ábrázolása Közép-Indiában Sánchiban maradt fenn, ahol a Kr. e. 1. sz.-ra datálható buddhista sztúpa keleti kapujának zenészábrázolásai között már fellelhető a hangszertípus. A fuvola elterjedtségét bizonyítja, hogy az 1–3. sz.-ból



▲ 4. kép: Ókori egyiptomi zenész ábrázolása fuvolával. (Egyiptom, Kr. e. 305–30.)
Forrás: Hickmann, 1961. nyomán

az északnyugat-indiai Gandhára, szintén az 1–3. sz.-ból a közép-indiai Mathurá és a 3–4. sz.-ból a délkelet-indiai Amarávati szoborábrázolásain egyaránt fellelhetőek a fuvolás zenészábrázolások.³⁷ Az indiai fuvolás ábrázolásokon azonban nem látható a fúvótoldalékos megoldás, ezért valószínűsíthető, hogy a fúvótoldalékos fuvolaszerű hangszerek terjedhettek el a berberék által először Észak-Afrikában majd Nyugat-Afrikában is. (5. kép)

A berber népek származása, a sok elmélet ellenére, pontosan máig sem feltárt. A „berber” nevet a kívülállók alkalmazták rájuk, ennek eredete a latin „barbari” (barbár), amit az ókori rómaiak az Észak-Afrika partjain élő, latinul nem beszélő népekre és magára a területre is vonatkoztattak.³⁸ A berberék nem nevezték magukat sem berbereknek, sem amazighoknak, és a kabilok „leqbayel” kifejezése az al-qabáil (maghrebi kiejtéssel le-qbáil) közismert arab szó, jelentése: „a törzsek”. Ellenben a chaouik a berber/mazigh helyett *ishawiyen*ként azonosították magukat.³⁹ Egyes történeti és nyelvészeti kutatások alapján a berberék a neolitikum óta itt élt emberek leszármazottai.⁴⁰ Más elméletek szerint a Garamantiai Birodalom maradványát jelentik, amely Kr. e. 900 és Kr. e. 500 között virágzott a történelmi Fezzán régióban.⁴¹ Habár a genetikai vizsgálatok szerint a legtöbb berber északnyugat-afrikai származású (tehát nem arab), de a berberék többsége elsősorban arabnak tekinti magát, és csak kisebb részüknek van berber öntudata. Genetikai szempontból jelentős őseik Kelet-Afrikából, a Közel-Keletről, vagy esetleg mindkét helyről egyszerre vándoroltak Északnyugat-Afrikába a felső paleolitikum időszakában, 17 000 évvel ezelőtt.⁴²



▲ 5. kép: Ókori indiai zenész ábrázolása fuvolával. (Mathurá, 1. sz.)
Forrás: Kaufmann, 1981. nyomán

4. A fuvola típusú hangszerek nyugat-afrikai megjelenése

Az bizonyos, hogy a fuvolák észak- és nyugat-afrikai elterjedése nem köthető az arabokhoz, mert a 6–15. sz. közötti időszak muszlim ábrázolásaiban sincs nyoma fuvolák ábrázolásának és a hangszertípus elterjedése a jelenkori észak-afrikai zenei kultúrából sem adatolható. Kivételt képez a nagyrészt marokkói megszállás alatt levő Nyugat-Szahara, ahonnan a mórok köréből adatolható egy *gaszba* elnevezésű fuvolatípus.⁴³ Mauritánia őslakói a berberek imazighen alcsoportjának a tagjai voltak, akik a 3–4. sz. körül érkeztek a mai lakóhelyükre. Majd a 15–16. század környékén a jemei eredetű Bani Hasszán arab törzs jelent meg Mauritániában és a berber törzsekkel összeolvadva kialakult az ország névadójául szolgáló mór lakosság.⁴⁴ Ennek következtében a mór elnevezést később az arabokra is alkalmazták, de a mórok tk. észak-afrikai berber eredetűek voltak, ugyanis maga a mór kifejezés etimológiája is a berber nyelvből származik, mert az „amur” és a „tamurt” kifejezések berber nyelven földet és hazát jelentenek. A római-berber tartomány neve Mauritánia és a város neve Marrákes (Amur n Ákes úm. 'Isten földje') szintén erre a kifejezésre vezethető vissza.⁴⁵ Ezért nem kizárt, hogy a korai észak-afrikai fuvolák egy késői túlélője lehet ez a mórok körében fennmaradt hangszer, ami a mór uralom idején (8–15. sz.) Spanyolországba is átkerülhetett.⁴⁶ Nyugat-Szaharában a *gaszba* elnevezésű fuvolán kizárólag a férfiak játszanak, mert az felépítéséből és hangmagasságából adódóan férfi szimbólum.⁴⁷ (6. kép)

Ezzel szemben a nők csak dobokon játszanak, mert korábban a csatába induló férfiakat a nők a dobzenéjükkel bíztatták a harcra. A dob nagy és mély tompa hangjával női szimbólum, amely az anyai léttel van összefüggésben. Mint nemi

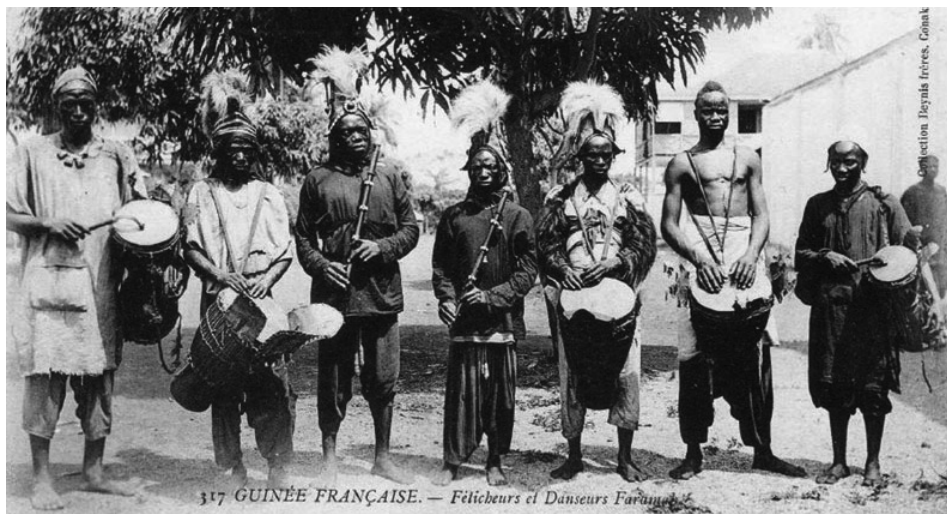


< 6. kép: Mór zenész *gaszba* fuvolával.
(Nyugat-Szahara)
Forrás: Collaer-Elsner, 1983. nyomán

szimbólumok, a két hangszer kapcsolata az életet jeleníti meg. A nyugat-szaharai tuaregek fuvolára használt *gaszba* elnevezése az arab qaszba (nád) kifejezésre utal, ami más területeken is tapasztalt szokás, miszerint sokszor nem tesznek különbséget a furulya és fuvola típusú ajaksípok elnevezésénél. Példának okáért a bambuszból készült *szuling* elnevezés a szundanéz nyelvű népek körében egyaránt jelenthet furulya típusú hangszereket és fuvolákat is.⁴⁸ De önmagukban az angol flute vagy a német Flöte kifejezések sem tesznek különbséget a furulya és a fuvola típusú ajaksípok között. Ami a játéktechnikát illeti, érdekesség, hogy a fúvás és az éneklés közötti játéktechnikával szólaltatják meg a *gaszba* fuvolákat, ami nem kizárt, hogy még a fuvótoldalékos típus jellegzetessége lehetett, és a nyugat-afrikai fuvolák megszólaltatásmódjára szintén jellemző. A másik jellemző hasonlatosság, hogy a fúvónyílás a hangszertest végéhez egész közel helyezkedik el, amely megoldás a nyugat-afrikai fuvolákon is fellelhető. Ennélfogva a Száhel-övezet népcsoportjai körében elterjedt fuvolák vagy a berberék transzszaharai kereskedelme által jelentettek meg a térségben, vagy amint arra a mandinka nyelvű népek körében használt *fula flute* elnevezés is utal, a fulbe népcsoportok hozták magukkal a hangszertípust.

5. A Száhel-övezet fuvolatípusai

A hangszertest vége közeli fúvónyílás szintén morfológiai jellemzője Maliban a bambara és a szamo népcsoportok körében elterjedt 2-4 ujjnyílásos fuvolatípusoknak.⁴⁹ Ehhez a típushoz sorolhatók még Burkina Fasóban a bissza népcsoport négy ujjnyílásos *lontore*, Elefántcsontparton a szenufo népcsoport három ujjnyílásos *mana*, Sierra Leonében a fulbe népcsoport 3 ujjnyílásos *tuniru* és Guineában a mandinka népcsoport *tami fle* elnevezésű fuvola típusai.⁵⁰ (7. kép)



▲ 7. kép: Malinke zenészek dobokkal és fuvolákkal. (Guinea, 1900–1910 körül)
 Forrás: https://nqo.m.wikipedia.org/wiki/%DF%9E%DF%90%DF%95%DF%90%DF%AE:Conakry-F%C3%A9ticheurs_et_danseurs_de_Farannah.jpg

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 szólaltatnak meg. Nevét arról a *tambin* elnevezésű növényről kapta, amelyből a guineai Fouta-Djallon fulbe pásztorai hagyományosan készítik. A Száhel-övezet fuvoláin már csak a fuvónyílás két oldalán található, méhviaszból kialakított kiemelkedés emlékeztet az eredeti csőszerű fúvótoldalékre. A világzenei előadások nézőinek nem kis megrökönyödésére olykor az orrukkal is fújják a *tambin* fuvolát, amely játékmód nem biztos, hogy egyéni lelemény, mert az orrnyílással fújt fuvolák Közép-Afrika, Délkelet-Ázsia és az Óceánia népei körében is elterjedtek.⁵¹

A nyugat-afrikai Ashanti Királyság 18–19. sz.-i időszakából származik az a fuvolást ábrázoló bronzszobrocska, amelyen jól kivehetően fúvótoldalék van kialakítva a fuvolán.⁵² Az akan népcsoport kürtösei és fuvolásai a királyt (asantehene) követték a felvonulások alkalmain és a király dicsőségét hirdették a hangszereiken játszott szignálokkal. (8. kép)

A fúvótoldalékos fuvolatípus 18–19. sz.-i ghánai jelenléte összefüggésbe a Szaharán átívelő kulturális hatásokkal. Az akanok hagyományos vallásának tanulmányozói



◀ 8. kép: Akan zenész ábrázolása fuvolával. (Ghána 18–19. sz.)
Forrás: Brincard, 1989. nyomán

szintén felvetették egy közvetett egyiptomi kulturális hatás lehetőségét, mert kimutatták, hogy a nyugat-afrikai szimpatikus mágia számos hagyományos hiedelme, pl. az „Akua Bà“ termékenységi babák és az egyiptomi ankh lehetséges kapcsolata egy ókori egyiptomi hatást tükrözhet.⁵³ Ami összességében nem meglepő, mert az ókori Egyiptom a maga több évezredes történeti hagyományaival hasonló hatást gyakorolt az afrikai népcsoportokra, mint az ókori Római Birodalom az európai népcsoportokra. Ezek a közvetett interetnikus kapcsolatokon és migrációkon alapuló hatások (mint a bantu expanzió és a nilusi népek déli irányú vándorlása) több hangszer esetében is kimutathatóak. Példának okáért az ókori egyiptomi hosszú-nyakú lantok mai megfelelői Nyugat-Afrikában maradtak fenn.⁵⁴ Az ókori egyiptomi íjhárfa a Meroitikus Királyság 4. sz.-ban bekövetkezett hanyatlása miatt, a nilus-szaharai nyelvű népek dél-szudáni és kelet-afrikai irányú vándorlásával kezdhettek elterjedni.⁵⁵ És az ókori görög eredetű teknőspáncél hangszertestű, khelüsz-lírák az ókori ábrázolások alapján, szinte változatlan formában, Kelet-Afrika népcsoportjainak körében maradtak fenn egészen napjainkig.⁵⁶

6. Nyugat-afrikai felhangfuvolák

Egyelőre kérdéses, hogy történeti kapcsolatba hozhatóak-e a Nigéria területén levő Benin város 16. sz. közepe és a 17. sz. vége közötti időszakban készült bronzplakettein látható, ujjnyílások nélküli felhangfuvolák az észak-afrikai mórok és a nyugat-afrikai népek fuvoláival.⁵⁷ Mert a plaketteken a felhangfuvolákat a kürtökkel együtt alkalmazzák, és a szubszaharai régió nagy részén a kürtökön a fúvónyílásokat a hangszertest oldalán és nem a végén alakítják ki. De összességében nem kizárt, hogy az ujjnyílás nélküli típusok az északi irányból elterjedő fuvolatípusok archetípusaiként maradtak fenn vagy azok leromlott formáinak tekinthetőek. (9. kép)



▲ 9. kép: Ewe zenész ábrázolása felhangfuvolával. (Benini Királyság 15–16. sz.)
Forrás: Kubik, 1989. nyomán

A bronzplaketteken ábrázolt felhangfuvolákhoz nagyon hasonló hangszertípus maradt fenn Kamerunban az eton népcsoport körében, amelynek *odin* az elnevezése. Az *odin* felhangfuvola nádból vagy fából készülhet és kizárólag nők játszanak rajta. Mielőtt megszólaltatnák, vizet töltenek a hangszerbe, hogy a fa megdagadjon, és az esetleges repedések eltömődjenek. Mivel nincsenek rajta ujjnyílások, a hangszer végét befogva és nyitva, ill. átfúvás alkalmazásával négy hangot képesek rajta megszólaltatni. A játék során az emberi énekhangot kombinálják a fuvolán fújt hangokkal, amelyekről gyakran megkülönböztethetetlenek.⁵⁸ Ez a játéktechnika a mórok és a Száhel-övezet fuvolásainál egyaránt megfigyelhető és nem kizárt, hogy az eredetileg még fuvótoldalékos fuvolatípusoknál alakulhatott ki. Mivel az a növénytípus, amelyből az *odin* felhangfuvola készül, nem található meg Kamerun déli részén, a kutatók arra következtetnek, hogy a hangszer máshonnan került oda. Kamerunban a szomszédos jaunde népcsoport körében szintén elterjedt egy kizárólag asszonyok által megszólaltatott, de már egy ujjnyílásos fuvolatípus.⁵⁹ (10. kép)

7. Kelet- és dél-afrikai fuvolák

Ettől a területtől délebbre, a Száhel-övezetben elterjedt fuvoláktól jóval rövidebb kialakítású és eltérő ujjnyílásszámú fuvolatípusok csak szórványokban ismertek. A kelet-afrikai partvidéki régióban találhatóak a kontinens legváltozatosabb fuvola-



▲ 10. kép: Eton zenésznő felhangfuvolával. (Kamerun)
Forrás: Gansemans – Schmidt-Wrengler, 1986. nyomán

típusai, amelyek között többnek is megtalálhatóak a délkelet-ázsiai rokontípusai. Pl. a csupán befűvönnyílással rendelkező *filimbi*, ujjnyílás nélküli fuvolatípust a részben muszlim luguru népcsoport körében négy vagy öt fős együttesekben alkalmazzák. A *filimbi* fuvolatípuson úgy játszanak, hogy a cső két végét nyitottra faragják és azt játék közben az egyik kéz hüvelykujjával, ill. a másik kéz tenyerével fedik és nyitják. Hasonló ujjnyílás nélküli fuvolatípus Malajziából ismert, ahol *tu'ol* az elnevezése.⁶⁰ Ezen a fuvolatípuson két hangot képeznek a zenészek oly módon, hogy a bal kéz hüvelykujjával és a jobb kéz tenyerével nyitják-zárják a cső két végét. Egyéb hangszertípushoz hasonlóan a morfológiai és a játéktechnikai egyezések a *filimbi* fuvolatípus esetében is felvetik a maláj eredet lehetőségét. Az 1970-es években még csak Kenya déli részéről, kizárólag a tengerparti régióból a zömében muszlim *digo* népcsoport köréből volt adatolható a *chivoti* elnevezésű fuvolatípus.⁶¹ A későbbiekben a szomszédos keresztény rabai és *duruma* népek is átvették a *chivoti* fuvolat.⁶² (11. kép)

A bambuszból készített hangszertípuson hat ujjnyílást alakítanak ki, de a hatodik ujjnyílást játék közben mindig nyitva hagyják. Ezzel kapcsolatban felvetődik annak a lehetősége, hogy a hangszertípus esetlegesen kapcsolatba hozható az indiai *banszuri* fuvolatípussal és az adaptáció után a helyi zenei hagyományok miatt nincs szükség az utolsó nyílás használatára.⁶³ Habár a dél-afrikai fuvolákkal kapcsolatban

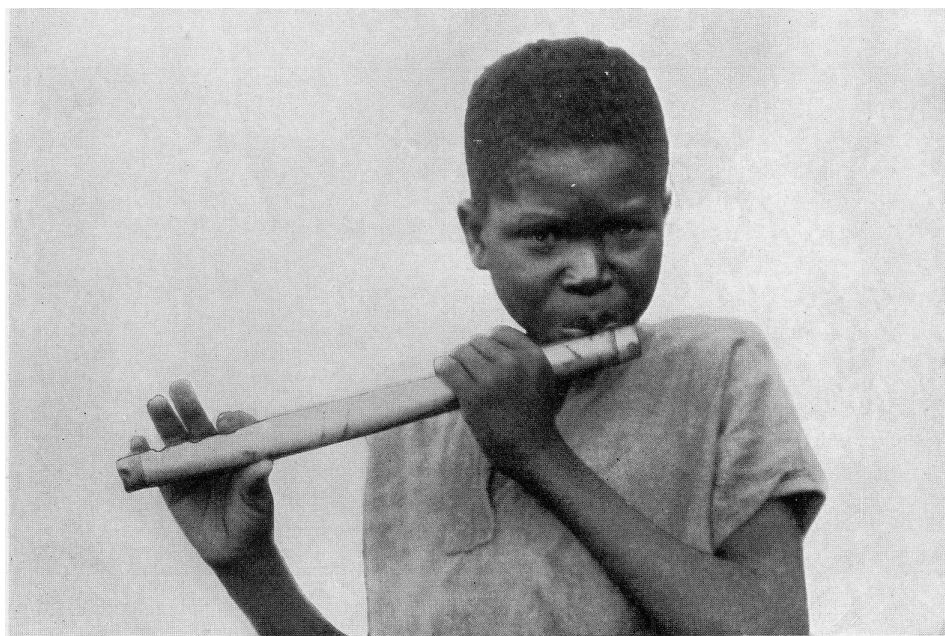


< 11. kép: *Digo* zenész fuvolával. (Kenya)
Forrás: Hyslop, 1975. nyomán

korábban úgy gondolták, hogy az európai fuvolák másolatai,⁶⁴ valószínűbb azonban, hogy a kelet-afrikai fuvolákkal rokoníthatóak és idővel a helyi fejlesztéseknek köszönhetően alakulhattak ki az eltérő felépítésű és hangolású típusaik. (12. kép)

8. Összegzés

Tekintve, hogy a Száhel-övezetben elterjedt fuvolákról nagyon kevés információ áll a rendelkezésre, a hangszertípus történetét illetően még elég sok a találgatás és a hipotetikus felvetés. A jelenkori hangszerek morfológiai vizsgálata és a történeti ikonográfiai adatok összehasonlító elemzése arra enged következtetni, hogy a Száhel-övezetben elterjedt fuvolatípusok a Mauritániában fennmaradt fuvolatípussal rokoníthatóak és nagy valószínűséggel a görög-római időkben Egyiptomban megjelenő, vagy eleve ott kialakuló fúvótoldalékos fuvolatípusok leszármazottjai lehetnek. Erre azonban az egyetlen bizonyíték a 18–19. sz.-ra datált ashanti bronzszobor lehet, mert a Száhel-övezet fuvoláin már csak a fuvónyílás két oldalán található méhviaszból kialakított kiemelkedés emlékeztet az eredeti csőszerű fúvótoldalékra. A hangszertípus vagy a berber őslakosság által maradhatott fenn az északnyugati régióban és onnan terjedhetett el a használata déli irányba is, vagy, ahogy arra az elnevezése is utal, a fulbe népcsoport által terjedhetett el Nyugat-Afrikában. A fúvótoldalékos kialakításra a megfúvás módjában egyedi fúvótechnika is magyarázatot adhat, amely az emberi énekhangot kombinálja a fuvolán fűjt hangokkal. Ez a fúvótechnika a már nem fúvótoldalékos típusoknál is fennmaradt, sőt még a



▲ 12. kép: Pedi zenész fuvolával. (Dél-afrikai Köztársaság)
Forrás: Kirby, 1968. nyomán

kameruni felhangfuvoláknál is alapvető játéktechnika maradt. Felvetődik annak a lehetősége is, hogy az idők során az ujjnyílásokat is elhagyhatták a hangszerről, és amint azt a benini bronzplakettek is tanúsítják, a hasonló fúvótechnikával megszólaltatott kürtökkel együtt alkalmazhatták őket. A Száhel-övezet fuvolái azért is maradhattak meg a fulbe népcsoport használatában, mert bár Nyugat-Afrika több országában is megjelentek, de általában kisebbségben és az endogám házassági szokásaik miatt, a környező népekkel alig keveredtek. Ezért, bár a nem fulbe népcsoportok is átvették a hangszert, de más hangszertípusokkal ellentétben sosem terjedhettek el szélesebb körben, és ezért maradt fenn róluk csak nagyon kevés adat. Ennek következtében a legutóbbi időkig a mérvadó szakirodalomban sem foglalkoztak ezzel a hangszertípussal. Mivel a használatuk a grió zenészkaszt falusi zenészspezialistáihoz is köthető, az utóbbi 20–30 évben a világzene színpadi előadóművészetében is helyet kaphattak, és ennek köszönhetően kezdenek szélesebb körben ismertté válni. Szintén ennek köszönhetően kialakultak a megnövelt ujjnyílásszámú, nagyobb hangterjedelmű változataik, és az eredetileg három ujjnyílásos E, F, G és A dúr diatonikus skálákra hangolt típusokból kifejlődhettek a már hat ujjnyílásos „B” kromatikus skála eljátszására is képes változataik. A történeti adatok összehasonlító elemzése emellett arra is rámutat, hogy a kelet-afrikai fuvola-típusok nem rokoníthatóak a nyugat-afrikai fuvolatípusokkal, mert azoktól eltérően a kelet-afrikai fuvolák más hangszerekhez hasonlóan Délkelet-Ázsiából érkezhettek a kelet-afrikai partvidékre, majd onnan terjedhettek el a dél-afrikai népcsoportok körében is, ahol később helyi változataik alakultak ki. *

Jegyzetek

- 1 van der Meer 1996: 951–970.
- 2 Bodrogi 1980: 349.
- 3 Barabás 1963: 107.
- 4 Barabás 1963: 119.
- 5 Merriam 1982: 312–313.
- 6 Bastian 1884: 11.
- 7 Rätzel 1887: 136.
- 8 Bodrogi 1977: 582.
- 9 Brauer-Benke 2018: 152.
- 10 Kroeber 1940: 1.
- 11 Szombathy 2018: 271.
- 12 Brauer-Benke 2023: 218–221.
- 13 Rouget-Porter 1978: 224.
- 14 Racanelli 2011:142.
- 15 Hale 2007: 63-170.
- 16 Polak 2000: 8.
- 17 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kissidoukou?uselang=de#/media/File:Griots_du_Kissidoukou_\(Guin%C3%A9e\)_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kissidoukou?uselang=de#/media/File:Griots_du_Kissidoukou_(Guin%C3%A9e)_cropped.jpg) (utolsó megtekintés 2024. 04. 02.)
- 18 Frobenius 1921: 37.
- 19 Weekes 1984: 257.

- 20 Szombathy 2018:15.
- 21 McLaughlin 1995: 159.
- 22 Szombathy 2021: 285.
- 23 A francia *toucouleur* név eredete nem egyértelmű, egyes források szerint népetimológiai francia származék, ami a „minden színű”, vagyis a környező népcsoportoktól eltérő világosabb, illetve a népcsoporton belüli eltérő bőrszínükre utal. Valószínűbb azonban, hogy a tekruri deformációja, ami egy prekolonialis kifejezés, és „Takaruból származó embereket” jelent. Shoup 2011: 97.
- 24 Rohrbacher 2002: 6–7.
- 25 Sanders 1996: 529.
- 26 Szombathy 2021: 23.
- 27 Lam 2012: 220.
- 28 Lam 2012: 220
- 29 Anselin 1981: 40.
- 30 Fleischhauer 1964: 36.
- 31 Fleischhauer 1964: 80.
- 32 Wegner 1970, 28
- 33 Mathiesen 1999: 194.
- 34 Meylan 1974: 22.
- 35 Hickmann 1961: 112.
- 36 Karomatov – Meškeris – Vyzgo 1987, 96.
- 37 Kaufmann 1981: 66.
- 38 Maddy-Weitzman 2011: 14-17.
- 39 Goodman 2005: 7-11.
- 40 Ilahiane 2006: 112.
- 41 Mattingly 2003: 89.
- 42 Arredi at al. 2004: 338–345.
- 43 Collaer – Elsner 1983: 172.
- 44 Gerteiny 1967: 128.
- 45 Skutsch 2013:31.
- 46 Blench 2009: 11.
- 47 Collaer – Elsner 1983: 172.
- 48 Simon 1985: 127.
- 49 Blench 2009: 11.
- 50 Blench 2009: 12.
- 51 Knosp 1968: 27.
- 52 Brincard 1989: 192.
- 53 Segy 1963: 839-840.
- 54 Charry 1996: 4.
- 55 Laurenty 1989: 50.
- 56 Brauer-Benke 2015: 50.
- 57 Kubik 1989: 100.
- 58 Gansemans – Schmidt-Wrengler 1986, 154.
- 59 Tessmann 1913: 329.
- 60 Collaer 1979: 80.
- 61 Hyslop 1975: 40.
- 62 Senoga – Zake 1986: 160.
- 63 Blench 2009: 13.
- 64 Kirby 1934:127.

Felhasznált irodalom

- Anselin, Alain (1981): *La question peule et l'histoire des égyptes ouest-africaines*. Paris: Karthala
- Arredi, Barbara – Poloni, Estella – Parrachini, Silvia – Zerjal, Tatiana – Fathallah, Dahmani – Makrelaouf, Mohamed – Pascali, Vincenzo L. – Novelletto, Andrea – Tyler-Smith, Chris (2004): „A predominantly neolithic origin for Y-chromosomal DNA variation in North Africa.” *Am. J. Hum. Genet.* 75:338–345.
- Barabás Jenő (1963): *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bastian, Adolf (1884): *Allgemeine Grundzüge der Ethnologie*. Berlin: Reimre.
- Blench, Roger (2009): *The worldwide distribution of the transverse flute*. Cambridge: University of Cambridge.
- Bodrogi Tibor (1980): „Kulturális relativizmus” In: *Néprajzi Lexikon 3*. Ortutay Gyula (főszerk.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 349.
- Brauer-Benke, József (2015): „Az afrikai líra hangszertípus történeti áttekintése.” *Afrika Tanulmányok*, 9 (1): 37–53.
- Brauer-Benke József (2018): „Az afrikai tamtam-ok, avagy résdobok története és típusai.” *Afrika Tanulmányok*, 12 (1-3): 137–156.
- Brauer-Benke József (2023): *Hangszerek és ideológiák. Ósi, népi, nemzeti és multikulturális hangszerek*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Brinchar, Marie-Therese ed. (1989): „Sounding Forms.” In: *Sounding Forms: African Musical Instruments*. 15–19. New York: Amer Federation of Arts.
- Charry, Eric S (1996): „Plucked Lutes in West-Africa: an Historical Overview.” *The Galpin Society Journal*, Leicester 49. Mar. 3–37.
- Collaer, Paul – Elsner, Jürgen Eds. (1983): „Nordafrika.” In: *Musikgeschichte in Bildern 1/9*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Fleischauer, Günter Ed. (1959): „Etrurien und Rom.” In: *Musikgeschichte in Bildern 2/5*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Frobenius, Leo (1921): *Speilmanns-Geschichten der Sahel, Atlantis*, Bd. VI. Jena: E. Diderichs Verlag
- Gansemans, Jos – Schmidt-Wrenger, Barbara eds. (1986) „Zentral Afrika.” In: *Musikgeschichte in Bildern 1/8*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Gerteiny, Alfred G. (1967): *Mauritania*. London: Pall Mall Press.
- Goodman, Jane E. (2005): *Berber Culture on the World Stage: From Village to Video*. Indiana University Press.
- Hale, Thomas A. (2007): *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Indiana University Press.
- Hlickmann, Hans Ed. (1961): „Ägypten.” In: *Musikgeschichte in Bildern 2/1*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Hsain, Ilahiane (2006): *Historical Dictionary of the Berbers (Imazighen)*. Scarecrow Press.
- Hyslop, Graham (1975): *Musical Instruments of East Africa: Kenya*. London: Nelson.
- Karomatov, Fajsulla – Meskeris, Veronika – Vyzgo, Tamara Eds. (1987): „Mittelasien.” In: *Musikgeschichte in Bildern 2/9*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kaufmann, Walter Ed. (1981): „Altindien.” In: *Musikgeschichte in Bildern 2/8*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kirby, Persival Robson (1968): *The musical instruments of the native races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersand University Press.
- Knosp, Gaston (1968): *Enquête sur la vie musicale au Congo belge, 1934–1935*. Tervuren: Archives d'ethnographie / Musée royal de l'Afrique centrale.
- Kroeber, Alfred Louis (1940): *Stimulus Diffusion*. Indianapolis: Bobbs-Merill.

- Lam, Aboubacry Moussa (2012): *Fulbe: gila Héli-e-Yooyo haa Fuuta-Tooro*. Presses universitaires de Dakar.
- Laurenty, Jean-Sébastien (1989): „Anthropomorphism, Zoomorphism, and Abstraction in the Musical Instruments of Central Africa.” In: *Sounding Forms: African Musical Instruments*. 47–52. New York: Amer Federation of Arts.
- Maddy-Weitzman, Bruce (2011): *The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States*. University of Texas Press.
- Mathiesen, Thomas J. (1999): *Apollo's Lyre. Greek Music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln–London, University of Nebraska Press.
- Mattingly, David ed. (2003): „The Archaeology of Fazzan.” Vol 1. *Synthesis. Society for Libyan Studies*.
- McLaughlin, Fiona (1995): „Haalpulaar Identity as a Response to Wolofization”, *African Languages and Cultures*, 8 (2): 153-168.
- Meer, John Henry van der (1996): „Instrumentenkunde”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 951–970. Kassel–Basel: Bärenreiter–Metzler.
- Merriam, Alan Parkhurst (1982): *African Music in Perspective*. Garland: New York/London.
- Meyerowitz, Eva Lewin Richter (1958): *The Akan of Ghana*. London: Faber & Faber.
- Meylan, Raymond (1974): *Die Flöte. Grundzüge ihrer Entwicklung von der Urgeschichte bis zur gegenwart*. Bern: Hallwag.
- Monénémbó, Tierno (2004): *Peuls*. Seuil
- Olson, James S. (1996): *The Peoples of Africa. An ethnohistorical Dictionary*. Westport/Connecticut: Greenwood Press.
- Polak, Reiner (2000): „A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond.” *The World of Music* 42 (3): 7–46.
- Racanelli, David (2011): „Diasporic Jeliya as a Collaborative Trade in New York City.” *African Music*, 9 (1): 136–153.
- Rätzl, Friedrich (1882): *Anthropo-Geographie. Grundzüge der Anwendung der Erdkunde auf die Geschichte*. Stuttgart: Engelhorn.
- Rohrbacher, Peter (2002): *Die Geschichte des Hamiten-Mythos*. Wien: AFRO-PUB.
- Rouget, Gilbert – Porter, James (1978): „The Peuls by Simha Arom.” *Ethnomusicology* 22 (1), 224–225.
- Sanders, Edith (1969): „The Hamitic Hypothesis; Its Origin and Functions in Time Perspective.” *Journal of African History* 10(4), 521–532.
- Segy, Ladislas (1963): „The Ashanti Akua'ba Statues as Archetype, and the Egyptian Ankh: A Theory of Morphological Assumptions.” *Anthropos* 58 (5/6.), 839–867.
- Senoga-Zake, George W. (1986): *Folk Music of Kenya*. Nairobi, Kenya: Uzima Press.
- Shoup, John A. (2011): *Ethnic Groups of Africa and the Middle East: An Encyclopedia*. California/Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Simon, Athur (1985): „The Terminology of Batak Instrumental Music in Northern Sumatra.” *Yearbook for Traditional Music*, (17): 113–145.
- Skutsch, Carl (2013): *Encyclopedia of the World's Minorities*. Routledge.
- Szombathy Zoltán (2018): „Afrikai civilizációk.” In: *Civilizációk Kelettől Nyugatig*. Dévényi Kinga (szerk.) 291–324. Budapesti Corvinus Egyetem Nemzetközi Tanulmányok Intézet.
- Szombathy Zoltán (2021): *Az iszlám Fekete-Afrikában*. Piliscsaba: Avicenna Közel-Kelet Kutatások Intézete.
- Tessmann, Günter (1913): *Die Pangwe. Völkerkundliche Monographie eines West Afrikanischen Negerstammes*. 2. Berlin: Ernst Wasmuth A.-G.
- Weekes, Richard V. (1984): *Muslim peoples. A world Ethnographic Survey*. Westport/Connecticut: Greenwood Press.
- Wegner, Max Ed. (1970): „Griechenland.” In: *Musikgeschichte in Bildern* 2/4. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

English Abstract

Given that very little information is available on the history of cross flutes in the Sahel, there is still a lot of speculation and hypothetical speculation on the history of the instrument. A morphological study of the present-day instruments and a comparative analysis of historical iconographic data suggest that the cross flute types in the Sahel are related to the cross flute types that survived in Mauritania and are most likely descendants of the cross flute types that appeared in Egypt in the Greco-Roman period or were originally developed there. However, the only evidence for this is the bronze statue from Ashant dating from the 18th and 19th centuries, because the only evidence of the original tubular flute is the beeswax projection on either side of the cross flute opening. The instrument type may have been preserved by the Berber aborigines in the north-western region and from there its use may have spread southwards, or, as its name suggests, by the Fulbe people in West Africa. The blowing technique, which combines the human singing voice with the notes blown on the cross flute, may also explain the cross flute's unique blowing design. This blowing technique has survived in non-bellows types and even remains a basic playing technique in Cameroonian overtone cross flutes. There is also the possibility that the fingerings may have been removed from the instrument over time and, as the Benin bronze plaques attest, used in conjunction with horns played with a similar blowing technique. The cross flutes of the Sahel may also have remained in use by the Fulbe because, although they appeared in several countries of West Africa, they were generally in a minority and, because of their endogamous marriage customs, they mixed little with the surrounding peoples. Therefore, although the instrument was adopted by non-Fulbe groups, unlike other instrument types, it never spread more widely and therefore very few records of it survive. As a consequence, until recently, this instrument type was not discussed in the mainstream literature. As their use is also associated with the village musicians of the griot caste, they may have found a place in the world music scene over the last 20-30 years and are therefore becoming more widely known. It has also led to the development of versions with a larger range and an increased number of finger holes, and from the original three finger holes tuned to the diatonic scales E, F, G and A major, to the six finger hole chromatic scale ,B'. A comparative analysis of the historical data also shows that the East African cross flute types are not related to the West African cross flute types because, unlike the West African cross flute types, the East African cross flutes have a different tonal range.

A szerzőről

PhD, tudományos
főmunkatárs
HUN-REN BTK
Zenetudományi
Intézet

About the Author

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



brauer-benke.jozsef@abtk.hu

