

Brauer-Benke József

A HANGSZERIKONOGRÁFIAI ADATOK ORGANOLÓGIAI ELEMZÉSE*

A megfelelő szintű forráselemzés és tárgymorfológiai vizsgálat lehetővé teszi a hangszer típusok 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 történeti anyag ábrázolásain fellelhető látszólagos hasonlóságok önmagukban is messzemenő következtetések levonására alkalmasak lennének.

A népi hangszerek történeti hátterének kutatása a zenetudomány speciális területe, az organológia feladatköre, amihez leginkább néprajzi és történelmi ismeretek szükségesek. Emiatt a hangszeres népzene kutatói a történeti adatokat esetlegesen vagy egyáltalán nem vizsgálták, és így sajnálatos módon teret engedtek a hagyományőrző zenészek laikus, tudományosan nem igazolható elméletei elterjedésének. Ennek következményeképpen megfelelő néprajzi vagy történészi képzettség nélkül, a szomszédnépi kölcsönzések és interetnikus kapcsolatok figyelmen kívül hagyásával a magyar népi hangszerek eredetét jellemzően az ókori ázsiai magas kultúrák körében vagy akár a Kárpát-medence paleolit időszakában keresgéljük.¹ Posztromantikus, nemzetépítési célú írásaikban ezek a városi értelmiség hagyományőrző szubkultúrájából kikerülő művészek a neofolklorizmus jegyében született „vallásos” küldetéstudatú, az „ősi” forráshoz való visszatérésükkel, a történeti tények figyelmen kívül hagyásával az áltudományosság kategóriájába tartozó elmélkedéseket produkálnak.

A hangszer-történeti kutatásokban az organológia (hangszerismeret) tudománya, a régészeti anyag és a nyelvészet etimológiai adatainak felhasználásán túlmenően, gyakran alkalmazza a művészettörténet ikonográfiai és ikonológiai módszertanát, amelyet a műalkotások leírásánál és értelmezésénél használnak. Az ikonográfia leíró, osztályozó és rendszerező tudománya a 19. században alakult ki és a

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Csajághy György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet*. Pécs: Alexandra, 1998; Juhász Zoltán: *A zene ősnyelve*. Budapest: Fríg kiadó, 2006.

témák, témakörök, valamint ezek művészi megjelenítésének a kutatásával, tehát a műalkotások formai részéhez kapcsolódó tartalmakkal foglalkozik. Az ikonográfia az ábrázolásokat szöveges forrásokhoz kapcsolja, ami segíti a látott kép értelmezését, és ezek alapján az imádkozó nővel szemben térdelő, őt üdvözlő angyal mindig Gábiel, a téma pedig az angyali üdvözlés. Ezen túlmenően az ikonográfia szöveges források segítségével határozza meg az ábrázolás témáját, valamint ezek segítségével tudja megfejtetni a jelentést hordozó elemeket. Például Szent Pétert kulccsal ábrázolják, mert Krisztus rá bízta a mennyek országának a kulcsait.² Az ikonológia a műalkotások valóságos jelentéseinek és tartalmi összefüggéseinek a feltárással foglalkozik, és a tulajdonképpeni tartalmat, a jelentés mélyebb (az ikonográfia módszerével fel nem tárható) rétegeit kutatja. Egy műalkotás egy adott korszak szellemi életének kifejeződése, és a mű kordokumentumnak tekinthető, amelyen leképeződnek az adott korszak hétköznapi, filozófiai, vallási irányzatai.

Erwin Panofsky a műalkotások értelmezése szempontjából háromféle értelmezési szintet különböztetett meg.³ Az első réteg a jelenségértelmelem, vagyis a preikonografikus leírás, amelyhez a képen levő formák azonosítására van szükség, és bár a szemlélő az érzéki tapasztalataira támaszkodhat, de emellett szükséges az adott korszak ábrázolási módjának, azaz a stílusnak az ismerete is. A következő az ikonografikus értelmezési stádium, amelynek alapján a formák preikonografikus leírással történt azonosítása után ikonografikus elemzéssel feltárható a képek, történetek és allegóriák azonosítása az előzetes irodalmi ismeretek segítségével. A harmadik szinten az ikonológia az ábrázolás lényegi értelmét tárja fel, amely nem tudatos része a műnek, mert az alkotó azt ösztönszerűen jeleníti meg, ezért ez a jelentéstartalom a szemlélődés során vagy a szövegből sem derül ki, és szükséges hozzá a kor szellemiségének az ismerete. A preikonografikus és ikonografikus értelmezési réteg esetében háttérismeretekre is szükség van. A preikonografikus leírásnál az egyes korszakok ábrázolási stílusainak ismerete elengedhetetlen az ábrázolások felismeréséhez, az ikonográfiai elemzésnél pedig az egyes személyek, jelenetek ábrázolásainak ismerete, vagyis a típus-történet segít a típusba sorolásnál. A hangszer-történet-kutatásban általános hibának tekinthető az a módszer, amikor a középkori kolostorok falifreskóin látható hangszerábrázolásokat, a nyilvánvaló morfológiai különbségek ellenére, a recens hangszerkultúra hangszereivel hozzák összefüggésbe, mint például a román kutatók azon megállapítása, hogy az észak-moldvai (bukovinai) és az olténiai kolostorok 16–17. századi falifreskóin látható, visszahajló kulcsszekrényű, hosszú nyakú lantok a koboz hangszertípust ábrázolják.⁴ Vagyis az ikonológiai értelmezéshez szükséges a korszak szellemiségének, az irodalomnak, a filozófiának, a vallásnak, az organológiai elemzéshez pedig a különböző hangszer-típusoknak az ismerete.

2 Máté, 16:19.

3 Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 263.

4 Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului roman*. București: ESPLA, 1956, 105.

Az organológia, vagyis „általános hangszerismeret” kifejezéssel kapcsolatban megjegyzendő, hogy a hazai egyházzeneészek azt félreérthető módon a legtöbbször „orgonaismeret” (ami organológia lehetne) jelentéstartalommal használják.⁵ Ehhez kapcsolódóan az ikonográfiai adatok félreértelmezésének talán legismertebb példája Szent Cecília ábrázolása, akit egy fordítási hiba következtében leginkább orgonával ábrázolnak.⁶ Szent Cecília a 3. század közepén élt ókeresztény vértanú, a középkor végétől a tizennégy segítő szent egyike, és ünnepét a 6. század óta november 22-én ülik.⁷ A 6. század óta ábrázolják a vértanú nők sorában, kezdetben attribútum nélkül, majd kereszttel, a vértanúk koronájával, mécsessel vagy fáklyával, galambbal, karddal, a 15. század végétől pedig, főleg a németalföldi és kölni festők egy hordozható, kisméretű ún. portatív orgonával kezdték el ábrázolni.⁸ (1. kép) A 16. század és a barokk kor képein az egyházi zene védőszentjeként már nagyobb orgonán játszik, illetve a zenészek védőszentjeként egyéb hangszereken is muzsikál, mint például Artemisia Gentileschi itáliai festőnő 1620 körüli festményén *lanton*, Nicolas Colombel 1694-es festményén *viola da gambán*, Wouter-Pietersz Crabbe Le Jeune holland festő 1720 és 1740 között készült festményén *hegedűn*.

Franciaország északi részén, Boulogne-Billancourt településen található Szent Cecília plébánia patrónusszobra a muzsika védőszentjeként egy „lírát” (valójában *phorminxot*) tart a kezében. Az ókori görög líra (λύρα) vagy helytelen elnevezéssel „járomlant” (valószínűleg a német Jochlaute tükörfordítása) több hasonló felépítésű hangszer gyűjtőfogalma, ebből következően az ikonográfiai elemzések visszatérő problémája, hogy a lírát és a lantot összekeverik. Mivel az etimológiai szótár sem különíti el a két hangszertípust, mert mint írják: „Latin eredetű szócsalád; vö. lat. *lyra* 'lant; lírai költészet, dal', *lyricus* 'lantjátékhoz tartozó, lantos, lírai; lantos költő, ódaköltő’”,⁹ ezért nem meglepő, hogy az Iliász IX. énekében Devecseri Gábor fordításában a *lyra* és a *phorminx* helyett szintén a *lant* elnevezés szerepel: „Sát-raihoz s bárkáihoz értek a műrmidonoknak: ott lelték: / lelkét csengő lanttal vidította, / szép díszes lanttal, melynek húrlába ezüst volt”.¹⁰

Sajnos olykor még szakemberek leírásában is „lant” szerepel a líra helyett, mint például a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményének Michel Dorigny 17. századi rézmetszete címében: *Apolló a Parnassuson lanton játszik*, illetve a Nemzeti Galéria éremtár gyűjteményében, ahol Juhász Gyula 1910-es évek elején készített

5 <http://lexikon.katolikus.hu/O/Orsz%C3%A1gos%20Magyar%20Organol%C3%B3giai%20T%C3%A1rsas%C3%A1g.html>

6 Szent Cecília zsolozsmájának antifónáit a passió szavaiból állították össze, és a laudes 1. antifónája szerint: „Cantantibus organis, Caecilia soli Domino decantabat dicens” vagyis „[a]z orgonajátéka [valójában a hangszerek zenéje] kíséretében Cecília egyedül az Úrnak énekelt.”

7 „Cecilia, Saint”. In: *Encyclopædia Britannica*. Ed. Hugh Chisholm. Cambridge University Press, 1911, 296.

8 Reinhold Hammerstein: „Caecilia”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, 2. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1995, 309–317.

9 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (a továbbiakban: TESz), I–III. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, II., 1970, 775.

10 Homérosz: *Iliász*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa kiadó, 1985, 119.



1. kép. Bartholomäus oltár mestere: Szent Cecília (1501–1503)

bronzplakettje a *Nő lanttal* címet viseli.¹¹ Ezek után már nem meglepő, hogy az interneten is széles körben elterjedt téves megnevezés eredményeképpen Medgyessy Ferenc 1957-ben készített, eredetileg *Éneklő lány* című, Balatonfüreden látható köztéri szobrának *Lantpengető lány* a címe,¹² és még egy, a művészettörténeti alapoktatásban olvasható elemzésben is lant szerepel a *kithara* (líra) helyett¹³ (2. kép a 210. oldalon). Ami azért is zavaró, mert a történeti áttekintések alapján az ókori görög kultúra köréből a líratípusú hangszerek (*phorminx*, *khelüsz líra*, *barbitosz* és *kithara*) nagyszámú ábrázolásával ellentétben egyetlen, a Kr. e. 300–250 körüli időszakra datálható, a boiótiai Tanagrából származó rövid nyakú lanttípus-ábrázolást ismerünk¹⁴ (3. kép a 210. oldalon). A lírával ellentétben az ókori görög kultúrára egyáltalán nem jellemző a lant használata. Ráadásul a két hangszer közötti különbség elég nyilvánvaló, mert a lírák felépítésüket tekintve a lantoktól abban különböznek, hogy nincs nyakuk, fogólapjuk, és a húrok teljes hosszukban, lefogás nélkül szólalnak meg.

11 http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap/apollo_muksak-michel-8770; és <http://mng.hu/gyujtemeny/no-lanttal-49711>. Megjegyzendő azonban, hogy a múzeumi anyagban az alkotás megnevezését olykor problémás megváltoztatni, mert nemcsak a leltárkönyvekben kellene átírti, de az alkotásra való korábbi szakirodalmi hivatkozásoknál is zavart okozhat az átnevezés.

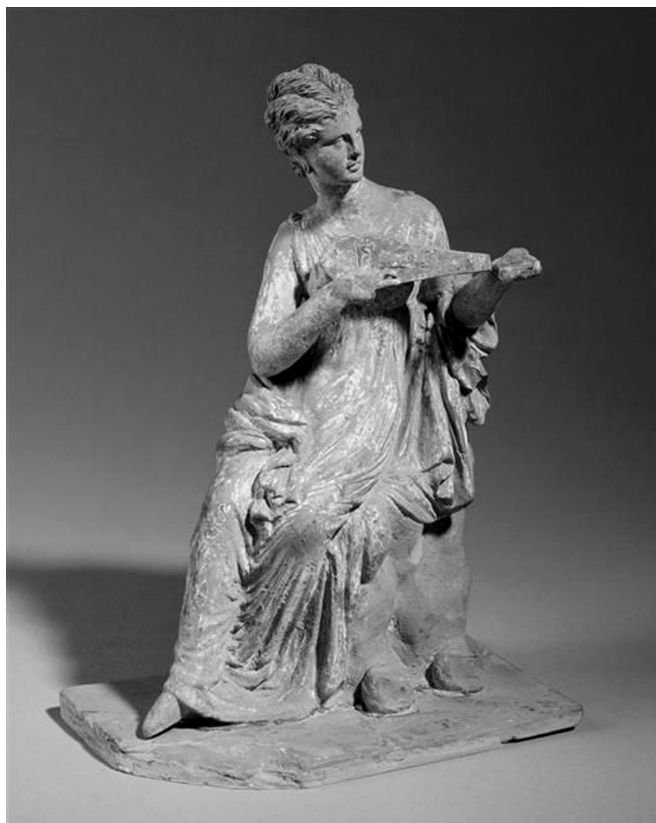
12 https://www.kozterkep.hu/~/2164/lantpengeto_lany-szobra-balatonfured-medgyessy_ferenc-1957.html

13 <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-12-efolyam/absztrakcio-es-realizmus-hataran/medgyessy-ferenc-eneklo-lany>

14 Brauer-Benke József: „A koboz hangszertípus történeti vizsgálata”. In: *Zenatudományi dolgozatok*, Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2016, 288–314.



2. kép. Medgyessy Ferenc, eredetileg Éneklő majd Lantpengető lány című köztéri szobra Balatonfüreden, 1957



3. kép. Rövidnyakú lanton játszó hölgyet ábrázoló, ókori görög kultikus terrakotta figura (Boiótia/Tanagra, Kr. e. 4. szd.)

A történeti áttekintések arra is rámutatnak, hogy a lírát nem a görögök találták fel, mert a líratípusú hangszerek legkorábbi ábrázolása Mezopotámia korai dinasztikus időszakából, a Meszylim-korból (Kr. e. 2650) származó hengerpecséten látható, és az első dinasztia időszakából (Kr. e. 2450), Ur városából (Tell el-Mukajjar, Irak) számos ábrázolás és hangszerlelet is előkerült¹⁵ (4. kép). A líra (λύρα) szó ismeretlen eredetű, de valószínűsíthetően nem görög és nem is indoeurópai.¹⁶ A görög mondai hagyomány szerint az első *khelüsz* (χέλυσ) vagyis „teknőc”-lírát Hermész készítette, aki Zeusznak, a legfőbb istennek, és a pleiádok egyikének, Maiának a gyermekeként az árkádiai Külléné barlangjában született, a barlangot elhagyva megbotlott egy alvó teknősbékában, és annak páncéljából készítette a hangszert. A teknősbékapáncélt marhabőrrel borította, a húrokat marhabéltől, a két járomkart kecskeszarvból készítette, majd az így feltalált hangszerezen pajzán dalt költött Zeusz és Maia együtt töltött éjszakájáról, ezért a lírával jellemzően az énekelt verseket kísérték. Hermész himnuszának keletkezése a 14. és a 26. olimpiák közé, vagyis a Kr. e. 7. század végére, vagy a 6. század elejére datálható.¹⁷ Később Hermész a még csecsemőkorában ellopott marhacsordáért cserébe a hangszert Apollónnak adta, aki rabja lett a líra hangjának, és az jellemző attribútumává vált (5. kép). Homérosz a Kr. e. 9. században *phorminx* vagy *kitharisz* néven az Odüsz-



4. kép. Sumér líra ábrázolása az első dinasztia időszakából (Kr. e. 2450), Ur városából



5. kép. Apollón *khelüsz* lírával (Delphoi, Kr. e. 460 körül)

15 Subhi Anwar Rashid: *Mesopotamien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984 (Musikgeschichte in Bildern, 2. Lieferung. 2.), 34–35, 50–51.

16 David Evan Creese: *The Origin of the Greek Tortoise-Shell Lyre*. Ottawa: National Library of Canada, 1997, 69.

17 Paul L. MacKendrick: *Classics in Translation*, I. Greek Literature. University of Wisconsin Press, 1959, 81.



6. kép. Múzsza phorminx lírával (Kr. e. 440–430)



7. kép. Apollón kitharával (Kr. e. 460–450)

szeiában és az Íliászban is megemlíti a hangszertípust, de a nyelvészeti kutatások szerint csak a *phorminx* hellén kifejezés, míg a *kitharisz* ázsiai eredetű¹⁸ (6. kép). A korai *kitharisz* és *phorminx* elnevezések után a *líra* és a *kithara* elnevezések először a Kr. e. 7. században jelennek meg, majd a *líra* elnevezés fokozatosan felváltja a *kithariszt*.¹⁹ A továbbiakban a *kithara* elnevezés a kis-ázsiai, dobozos testű líratípust jelöli, amely elsősorban a hivatásos férfi muzsikusok által használt hangszerként a Kr. e. 6. század végétől válhatott általánossá, és a vázaképeken, domborműveken ettől kezdve az archaikusabb *phorminx* helyett Apollón kezében is ez a hangszer látható²⁰ (7. kép).

Szintén következetlenséget tapasztalhatunk a furulya és a fuvola hangszerek szinonim jellegű használatánál, amely főleg az ókori szövegek magyar fordításában tapasztalható, ahol az akkád Tammúz (sumér Dumuzi) a siratókban, dalokban *furulyát* szólaltat meg,²¹ más értelmezés szerint viszont „flótájával” vagyis *fuvolájával* békítette meg Ereskigált, az alvilág királynőjét.²² Az organológiai szem-

18 Martin Litchfield West: *Ancient Greek Musik*. Oxford: Clarendon Press, 1992, 50–51.

19 Max Wegner: *Griechenland*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1970 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung, 4.), 46.

20 Sheramy D. Bundrick: *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005, 20.

21 Sz. A. Tokarev (szerk.): *Mitológiai enciklopédia*, I. Ford. Bárány György é. m. Budapest: Gondolat, 1988, 497.

22 „Ereskigál látja Tammúzt, hallja flótája zenéjét, / Nézi a víg táncosnőket – és szíve örömmre gyúl.” In: *Gilgames. Ékirásos akkád eposzok*. Ford. Rákos Sándor. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986, 39.

pontból ellentmondásos fordításokra valószínűleg „a szerencsétlen flótás ~ fuvolás ~ furulyás” állandó szókapcsolat adhat magyarázatot.²³ Ezért a magyarban meghonosodott furulya és fuvola ajaksíptípusok következtelen megnevezése valószínűleg annak köszönhető, hogy az angol és a német nyelvben a *flute* és a *Flöte* kifejezés több hangszertípust jelölhet, emiatt jelzős szerkezettel utalnak az adott hangszer-típusra (ang.: *transverse* vagy *vertical flute*, ill. ném.: *Querflöte*), és a tükörfordításokban nem ügyeltek a különbség jelölésére. A magyar nyelvben viszont a horizontálisan tartott és a hangszertest oldalán kialakított fúvónyílás segítségével megszólaltatott hangszert nevezzük *fuvolának*, míg a vertikálisan tartott, és a hangszer végén, a megszólaltatás módjától függően különböző szerkezetű (perem, ékvájatos, nyelv és ajakrés, illetve magrés) típusokat pedig *furulyának*.²⁴ A magyar nyelvben megjelenő megkülönböztetés is viszonylag késői, mert a nyelvújítási *fuvola* szavunk legkorábbi írott alakját 1832-ből, Benczúr Józseftől származtatják.²⁵

Mivel a legkorábbi fuvolatípusú hangszernek tartott ábrázolások az etruszk kultúrából, Volterrából a Kr. e. 3. századból és Perugiából a Kr. e. 1. századból származó urnákról ismertek, egy, a Kr. e. 22. század második felére datált Gilgames-eposzban szereplő hangszert *fuvolának* fordítani mindenképpen anakronizmus²⁶ (8. kép a 214. oldalon). Ráadásul az akkád szövegekben szereplő, a kvint hangköz jelölésére is szolgáló *embūbum* kifejezés valószínűleg nyelvsíp és nem ajaksíp hangszertípust jelöl.²⁷ A fuvola hangszertípus kialakulását illetően több mitologikus magyarázat ismert, amelyek alapján a hangszer kifejlesztőjeként a görög Pallasz Athéné, Hermészt vagy Pánt, az egyiptomi Oziriszt és az indiai Krishnát szokták említeni.²⁸ Ezek a félreértelmezések ismét csak a „fistula/flute” szó „síp” jelentés-tartalmú használatának köszönhetőek, mert az ikonográfiai adatok vizsgálata alapján jól elkülöníthető hangszertípusokról van szó.²⁹ Pallasz Athéné az *aulosz* (párosával használt dupla vagy szimpla nádnyelvsíp) feltalálója (9. kép a 214. oldalon), aki miután meglátta magát a víz tükrében, a felfújódó pofazacskók látványa miatt eldobta a hangszerét, amelyet Marszüasz, a szatír talált meg, és ő lett a hangszertípus mestere³⁰ (10. kép a 215. oldalon). A görög szövegekben a *szürinx*

23 TESz, I. 1967, 932.

24 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 87–128.

25 TESz, I. 1967, 997.

26 Günter Fleischauer: *Etrurien und Rom*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1964 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung 5.), 44–45., 78–81.

27 David Wulstan: „The Tuning of the Babylonian Harp”, *Iraq* 30/2. British Institute for the Study of Iraq, 1968, 215–228.

28 Ardal Powell: *The Flute*. New Haven–London: Yale University Press, 2002 (Yale Musical Instruments Series), 11.

29 A történeti etimológiai adatok alapján a „síp” szavunk a 12. századtól ismert terminus: „1138/1329: ’fúvással, illetőleg fújtatással megszólaltatható csőszerű hangszer’”; TESz 3. 1976, 544. Amivel az a probléma, hogy ez a meghatározás az ajaksípokra (csöves és edényes sípok, furulyafélék, fuvolák), a nyelvsípokra (klarinet és oboafélék, dudák) és az orgona sípjaira egyaránt vonatkozatható.

30 Sabrina Strohwalde-Klaus Junker: *Götter als Erfinder. Die Entstehung der Kultur in der griechischen Kunst*. Darmstadt/Mainz: Philipp von Zabern, 2012, 61–70.



8. kép. Etruszk fuvolás (Volterra, Kr. e. 3. szd.)

Ovidius *Átváltozásai* első könyvének története alapján a hangszer a későbbiekben egyre inkább összeforrt az árkádiai Pán és Szürinx nimfa történetével³². Az alexandriai görögök Oziriszt mint kultúrhérost tartották a *plagiaulosz* feltalálójának.³³ A görög *plagiaulosz* elnevezés először a siracusai Theokritosz (kb. Kr. e. 310–245) 29. idiliumában szerepel, és a 2. században élt görög nyelvész, Juliusz Pollux az *Onomasztikon* 4:81. részében azt írja, hogy a horizontálisan tartott *plagiaulosz* Líbiából származik.³⁴ Azonban egyelőre még vita tárgyát képezi, hogy az ókori etruszk, görög és római fúvótoldalékos, horizontális tartással megszólaltatott hangszertípusok (*plagiaulosz/tibia obliqua*), amelyek a hellenizmusnak köszönhetően egyiptomi és belső-ázsiai elterjedést is mutatnak, valójában ajkásípok vagy nyelvűsípok-e, vagy esetleg a mirliton rendszerű hang-

szó önmagában szintén félreérthető, mert nem feltétlenül a *pánsíp*ra utal, hanem általában a nádból készült fúvós hangszerekre. A biztosan a *pánsíp*ot jelentő megnevezés a *πολυκόλαμος σύριγξ* (*polikalamusz szürinx*, „több nádból álló szürinx”). Ezek alapján az ókori görögöknél nem túlságosan elterjedt *monokalamusz szürinx* (tulajdonképpen a nádból készített *peremfurulya*) feltalálója Hermész, a *polikalamusz szürinx*, vagyis a *pánsíp* feltalálója és névadója pedig a pásztorok félig kecsketestű, szarvakat viselő istene, Pán.³¹ Habár ismertek olyan ábrázolások, amelyeken Hermész pánsípval, az árkádiai pásztorok hangszerével őrzi a nyáját,



9. kép. Pallasz Athéné auloszon játszik (Kr. e. 4. szd.)

- 31 Kathleen Schlesinger: *The greek aulos, a study of its mechanism and of its relation to the modal system of ancient greek music*. Bouma's Boekhuis: Groningen, 1970, 79–80. Más értelmezések szerint a *monokalamusz* hangszerelevezés a magrésfurulyákat jelölhette. Ld. Christopher Welch: *Six lectures on the recorder or other flutes in relation to literature*. Oxford University Press, 1911, 216.
- 32 Publius Ovidius Naso: *Átváltozások „(Metamorphoses)*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1975, 12–13.; Bryan P. Reardon: „Leucippe and Clitophon”. In: *Collected Ancient Greek Novels*. Transl. John J. Winkler. Berkeley: University of California Press, 2008, 272–273.
- 33 Schlesinger: i. m., 79.
- 34 Thomas J. Mathiesen: *Apollo's Lyre. Greek Music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1999, 194.



10. kép. Pallasz Athéné eldobja az auloszt és Marszüasz megtalálja (Kr. e. 440 körül)

szerek közé sorolhatók³⁵ (11. kép a 216. oldalon). Szintén vita tárgyát képezi, hogy ezek a fúvótoldalékos hangszerek vajon az előképei voltak-e az 1. században Indiában felbukkanó fúvótoldalék nélküli fuvolatípusoknak vagy sem, mindenestre a fúvótoldalék nélküli fuvola kulturális beágyazottságát jelzi, hogy Krisna (Visnu nyolcadik megtestesülése vagy avatárja) jellegzetes attribútumának tekinthető (12. kép a 216. oldalon).

Habár az oldalirányban tartott, ezért „fuvolatípusú”, nádból készült ajaksíp-nak értelmezett hangszerekről már a Rigvédában is említést tesznek, ábrázolás hiányában azonban nem mindig lehet az oldalsó irányban tartott ajaksípokat teljes bizonyossággal fuvolaként azonosítani, mert a megfújás módja miatt a peremfúruklyákat is oldalirányban tartották.³⁶ (13. kép a 217. oldalon). Sajnos a megfelelő organológiai terminusok ismeretének hiányában, olykor még a zenetörténészek leírásaiban is „fuvolatartással” megszólaltatott furulyákról lehet olvasni, ami ilyen formában és ábrázolás hiányában félérthető.³⁷ Emiatt ha a szövegkörnyezetből egyértelműen nem lehet megállapítani, hogy pontosan milyen hangszerről van szó, akkor csak a történeti adatok összességének komparatív vizsgálata alapján lehet az adott hangszer típusára következtetni. Ezért egyelőre kérdéses, hogy a Kr. e. 8.

35 Brauer-Benke József: „A népi fuvolák története”. In: *Békés Megyei Múzeumok Közleményei*, 36. Békéscsaba, 2012a, 275–292.

36 Suneera Kasliwal: *Classical musical instruments*. New Delhi: Rupa, 2004, 85–86.

37 „Többek állítása szerint Baranya megyében, kivált Pécsen a fentebbiektől annyiban különböző kis fúrolya, vagyis tilinkót használnak, hogy ennek azon végén, melyen fúvatik, nyelve nincs, következésképpen mind a két vége üres, úgyhogy a tilinkón keresztül láthatni, ezen kívül nem is úgy fújják, mint más tilinkót, hanem mint a közönséges fuvolat oldalt.” Ld. Mátray Gábor: *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*. Budapest: Magvető, 1984, 333.



11. kép. Egyiptomi plagiaulosz
(Kairó, Kr. e. 332–30)

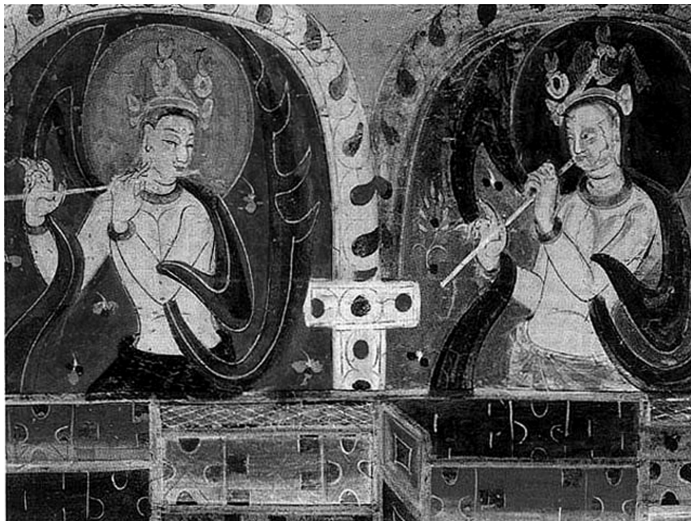


12. kép. Krishna fuvolával
(Somanathapura, 13. szd.)

század után keletkezett Rigvédában szereplő, oldalirányban tartott ajaksíp pontosan milyen hangszertípus lehetett, mert Indiában a fuvola legkorábbi ábrázolása Madhya Pradesh államban, Sánchiban maradt fenn, ahol a Kr. e. 1. századra datálható buddhista szoborcsoport ábrázolásai között már fellelhető, és a 2–4. században Gandhára, Amarávati és Mathurá művészetében már elterjedt hangszertípusnak számít (14. kép).³⁸ Az indiai fúvótoldalék nélküli típusok elterjedését igazolja, hogy Kínában a fuvola megjelenéséről a Han dinasztia időszakából (Kr. e. 206–Kr. u. 220) találunk először feljegyzést.³⁹ Ráadásul Csen Sou (233–297) 285-

38 Walter Kaufmann: *Altindien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung 8.), 66., 100.

39 Martin Gimm: „Das Yüeh-fu tsa-lu Tuan An-chien. Studien zur Gesichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der Tang-Dynastie”. In: *Asiatische Forschungen* 19. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966, 224–230.



13. kép. Fuvola és peremfurulya (Dunhuang, 7. szd.)



14. kép. Indiai fuvola (Mathurá, 2. szd.)

ben a *Három királyság történetében* még azt is feljegyzi, hogy a fuvola a Kr. e. 2. században a „nyugati földek” (Ujgúria, Afganisztán, Észak-India) felől terjedt el Kínában⁴⁰ (15. kép a 218. oldalon).

40 Борис Львович Рифтин (Boris Lvovich Riftingin): „Из истории культурных связей Средней Азии и Китая”. In: *Проблемы востоковедения* 5., 1960, 119–132.



15. kép. Dizi fuvolákon és guan nyelvsípokon játszó hölgyek (Peking, 12. szd.)

A selyemút kereskedelmének köszönhetően nyugati irányban is elterjedtek az indiai fuvolák; a bizánci ábrázolásokban a 11. században bukkan fel először a hangszer.⁴¹ Az indiai ábrázolásokon Krisna leginkább pásztorlányok körében mutatkozik, akiket megtanít a fuvolajátékra, és a bizánci kéziratokban szintén pásztorhangszerként bukkan fel a fuvola: Szent Gergely szentbeszédeinek képi ábrázolásain rendszerint egy juhait őrző pásztor játszik rajta (16. kép). A görög kéziratokban Dávid király is gyakran fuvolán játszó pásztorként szerepel, és ez a Bizánc által közvetített, görög mitológiai elemeket is tartalmazó pásztoridill jelenik meg a 17–18. századi operák fuvolaalkalmazásában.⁴²

A hangszer típus ázsiai elterjedtsége, a 13. századból származó ún. „Kassai aquamanile” fuvolásábrázolása és nem utolsósorban a fuvolának a juhászok körében népi hangszerként való alkalmazása alapján olyan hipotetikus elképzelések is napvilágot láttak, melyek szerint a fuvola típusú hangszerek a legkorábbi időktől fogva jelen kell, hogy legyenek a magyarság zenei életében.⁴³ Az ikonográfiai adatok, a múzeumi tárgymag, a hangszernév-etimológiai vizsgálatok, és nem utolsósorban a Kárpát-medence és közvetlen környéke népei hangszerkultúrájának

41 Liane Ehlich: „Zur Ikonographie der Querflöte im Mittelalter”. In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, VIII. (1984), 197–212.

42 Powell: i. m., 8.

43 Juhász Zoltán: „Magyar pásztorfurulyások és hangszereik”. In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztülök*. Budapest: Planétás, 2001, 421–456.



16. kép. Bizánci fuvolás pásztorábrázolás (Taphou kódex, 11. szd.)

komparatív vizsgálata azonban sokkal inkább arra enged következtetni, hogy a népi fuvolák magyar nyelvterületen való megjelenése a merinó juh magyarországi elterjedésével hozható összefüggésbe, és a 18–19. század időszakára tehető, amikor az új juhajtával együtt a német és cseh-morva nyelvű pásztorok, az ún. birkások előbb a Dunántúlon, majd a Felvidéken is megjelentek.⁴⁴ A Kassai aquamanile esete egyben arra is rámutat, hogy hogy megfelelő organológiai ismeretek nélkül a régészeti leletek ikonológiai értelmezése is tévedéshez vezethet, mert ezt a keresztetes dobon játszó kentaur hátán álló fuvolajátékos ábrázolást a kereszténység előtti képzetekkel és a gyermekdalban megőrzött „síppal, dobbal, nádihegedűvel” gyó-

44 Brauer-Benke: *A népi fuvolák története*, 278–280.



17. kép. Kassai aquamanile (13. szd. eleje)

gyító sámánokkal hozták összefüggésbe⁴⁵ (17. kép). A 13. századi keresztény liturgiában azonban nem valószínű, hogy egy „pogány sámánt” ábrázoló vízöntő edényt használtak volna, ráadásul ez a bronz aquamanile egyértelműen görög hatást tükröző, bizánci eredetű munka, ahol a középkori istentiszteleteknél viszont gyakran használtak oroszlánt, griffet, lovat, illetve kentaurokat ábrázoló aquamanile-okat.⁴⁶ A keresztény liturgiában használt aquamanile-ok a 8–9. században Iránban jelentek meg, és főként a 11. századtól, bizánci közvetítéssel terjedtek el az egész késő középkori keresztény Európában.⁴⁷

Szintén téves és nemegyszer prekonceptcionális értelmezéseket is tapasztalhatunk a hosszúfurulya-ábrázolások történeti vizsgálatánál. Ezért a hosszú furulya-

45 Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető, 1977, 50.

46 Powell: i. m., 13.

47 Michael Hütt: *Quem lavat unda foris. Aquamanilien, Gebrauch und Form*. Mainz: Philipp von Zabern, 1993.



18. kép. Baskír peremfurulya (Baskíria, 1975)



19. kép. Pápua peremfurulya (Wahgi-völgy, 1965)

félék eredetét sem elégséges pusztán az ikonográfiai adatok vélt hasonlósága alapján vizsgálni, mert csak az írott források, az ikonológiai elemzések, az etimológiai és tárgymorfológiai vizsgálatok és nem utolsósorban a környező népek hangszerkultúrájáról összegyűjtött adatok összessége alapján lehet a történeti összefüggéseket feltárni. Pusztán a hasonlónak tűnő játéktechnika alapján még fényképes adatok birtokában sem lehet messzemenő következtetéseket levonni a hosszúfurulya-típusok morfológiai sajátosságait illetően, mert egymástól nagyon távol élő és történelmi kapcsolatban bizonyíthatóan nem álló népcsoportoknál megfigyelhető, hogy a látszólagos hasonló játékmód ellenére eltérő ajaksíptípusú hangszereket használtak.⁴⁸ Jó példa erre a hosszú furulyán játszó baskír és a pápua zenészeknek a kéztartás tekintetében nagyon hasonló játéktechnikája, annak ellenére, hogy a baskír *kuráj* elnevezésű peremfurulyán 4 felső és 1 alsó állású ujjnyílás, míg a pápua zenész hangszerén csak 4 felső állású ujjnyílás található⁴⁹ (18–19. kép).

A látottakat egzakt módon megjelenítő fényképeknél a figurális ábrázolások hangszereit sokkal nehezebben, csak egy komparatív organológiai vizsgálat keretében lehet azonosítani. Ezért egy 42.5 x 22 cm nagyságú sminkestálka kb. 5 cm-es

48 Brauer-Benke József: „A dunántúli hosszúfurulya történeti vizsgálata”. *Arrabona* L/1., 235–252.

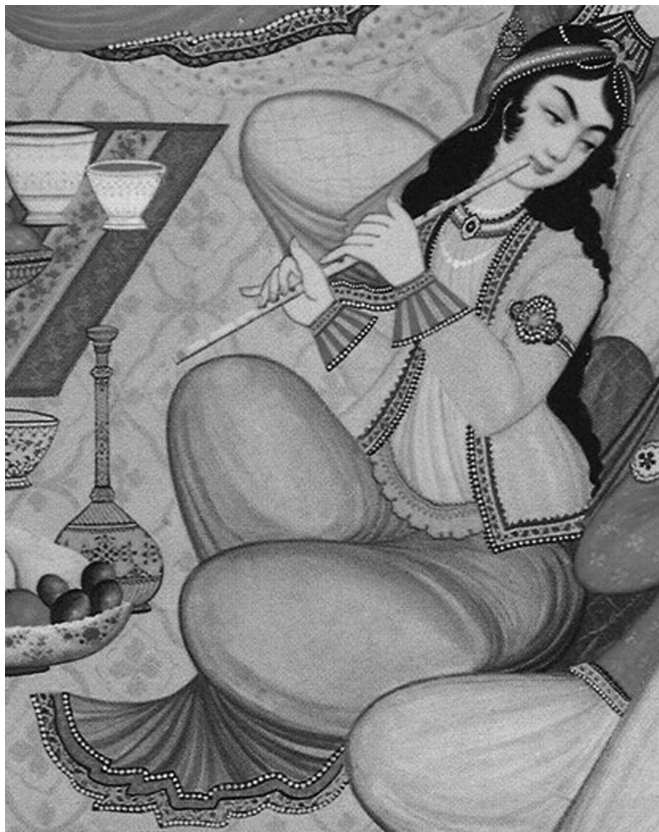
49 K. Vertkov–G. Blagodatov–E. Yazovitskaya (ed.): *Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR / Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR*. Moskva: Izdatel'stvo Muzyka, 1975, 79.; és Paul Collaer: *Oceanien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1965 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 1. Lieferung. 1.), 42.



20. kép. Kis hierakonpoliszi paletta (Kr. e. 3200–3000)

ábrázolása alapján a furulyatípus fúvószerkezetére, a hangszer játszólyukainak számára, s különösen azok átfújással képzett hangmagasságaira történő, messze-
menő következtetéseket levonni és a képen látható ókori hosszúfurulya-típust a
dunántúli magréstípusú hosszúfurulyákkal rokonítani túlzóan hipotetikus állí-
tás⁵⁰ (20. kép). Miután a bodzából készült magyar hosszúfurulyákon nincs a nádra
jellemző ízesülés, ami az észak-afrikai és a közel-keleti térségben széles körben el-
terjedt, *nāy* elnevezésű peremfúvós hosszú furulyák jellemző sajátossága, viszont
az ábrázoláson ez jól kivehető, valószínűbb hogy peremfurulyát ábrázoltak (21.

50 „A furulyás kéztartásából egyértelműen látszik, hogy a hangszer játszólyukai az első és második átfújás közötti kvint, valamint a második és harmadik átfújás közötti kvart távolság áthidalására szolgálnak. Ez egyebek között pontosan megfelel a magyar hosszúfurulya hangrendszerének is. És, bár sa-
kált még senki sem látott furulyázni (talán még az alkotó sem), a hangszer tartásából az is gyanítha-
tó, hogy végén fúvós, dugós furulyát látunk, ezzel pedig a kvint-átfújásos furulyák köre tovább
szűkül, de a magyar hosszúfurulya még mindig ott van a lehetséges kései utódok között.” Juhász Zoltán: „A magyar pásztorok zenei hagyománya”. In: Juhász Zoltán (szerk.): *Tanácskozás a pásztorművészetéről*. Budapest: MMA, 2015 (A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetek 10.), 99–128.



21. kép. Perzsa peremfurulya (Isfahan, 1669)

kép). Ilyen peremfúvós hosszú furulyák az egyiptomi Közép-Birodalom (Kr. e. 2160–1580) időszakából, a szakkarai nekropoliszban folytatott ásatásokból is előkerültek.⁵¹ Emellett a térségből magrés hosszú furulya típusok előfordulása sem a múltból, sem a jelenből nem adatható, ezzel szemben a peremfurulyák ábrázolása már az V. dinasztia (Kr. e. 2563–2423) időszakától folyamatosan fellelhető (22. kép a 224. oldalon). Ezért a szakértők körében nincs kétség afelől, hogy a késői predinasztikus korszak Nagada IIc/d vagy IIIa korszakára datált (Kr. e. 3200–3000) oxford paletta (egyéb elnevezései: kis hierakonpoliszi, Két kutya-, Ashmolean-paletta) furulyás zenész ábrázolásán egy a napjainkban is használatban levő, peremfújós *nāy* hosszúfurulya típus látható.⁵² Az ókori Egyiptom predinasztikus időszakának fontos települése, Nehen (a görög korban Hierakonpolis) templomának

51 Hans Hickmann: *Ägypten*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung. 1.), 114–115.

52 Scéhérazade Q Hassan–Jean During: „Nay” In: Sadie Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 2. London: MacMillan Press, 1984, 751–752. ill. Hickmann: i. m, 18–19.



22. kép. Egyiptomi peremfurulya az V. dinasztia (Kr. e. 2563–2423) időszakából

„nagy fogadalmi letét” néven emlegetett tárgyleletei között található Oxford paletta a szemfesték szétdőrszölésére szolgáló paletták egyike, egy nagy leletcsoport része.⁵³ A palettán egy sakálmászkos vadász (Anubisz-kultusz) látható vadon élő kutyákkal, és a szimbolikus tartalmú események vagy a mitologikus-vallásos előadások jelenete arra utal, hogy minden teremtmény, amely az életben harcol egymással és széttépi egymást, a halálban egygé válik.⁵⁴ Emiatt az az értelmezés, miszerint a képen kecskenyájra támadó ragadozó állatok és Széth isten, a viszályok szítója láthatók, s ezen ellentétes erők összecsapása a juhait kereső pásztor témájával és a székelyeknél a téli napfordulón használatos, a fényt hozó Gyermekek születését ünneplő betlehemes játékkal hozható összefüggésbe, szintén erősen hipotetikus feltételezésnek tekinthető.⁵⁵

Az Ashmolean múzeum tárgyleírása alapján a paletta túloldalán látható, hosszú, kígyózó nyakú mitikus macskafele lények (serpopard serpent és leopard) díszítése az egykorú mezopotámiai ábrázolásokkal rokoníthatók.⁵⁶ A mezopotámiai hangszerábrázolások ikonográfiai tárgyú értelmezéseiben szintén megragadhatók a prekonceptcionális hipotézisek, mint például egy az akkád időszakból (Kr. e. 2350–2170) fennmaradt 3,2 cm x 2,2 cm nagyságú hengerpecséten látható, vélelmezhetően valamely fúvós hangszert tartó, kb. 1 cm-es „sumér pásztor” zenészábrázolásánál, ahol a „hangszer tartása alapján” a magyar hosszú furulya őset lehetne felismerni.⁵⁷ A hengerpecséten az ún. Etana-eposz egy jelenetét, a med-

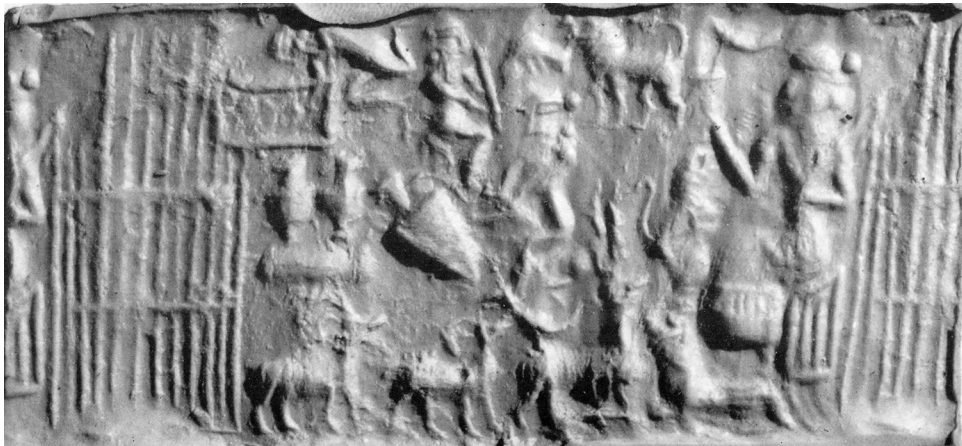
53 Diana Patch: *Dawn of Egyptian Art*. Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues, May 29, 2012, 139.

54 Whitney Davis: *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. University of California Press, 1992, 78.

55 Juhász: *Tanácskozás...*, 120.

56 <http://www.ashmolean.org/two-dog-palette>.

57 Juhász: *Tanácskozás...*, 122.



23. kép. Fűvós hangszer ábrázolása az akkád időszakból (Kr. e. 2350–2170)

dőséget megszüntető „szülés füve” megszerzésének heroikus küzdelmét ábrázolták egy tancélú állatmesével.⁵⁸ Etana, Kis (sumér település) királya, metaforikus képpel „a népek pásztora” volt, ez az elnevezés a királyok, uralkodók, katonai vezetők címeiként, a népről gondoskodó, azt tápláló, útmutató vezért, pártfogót jelképezte.⁵⁹ Ezért szintén erősen hipotetikus az a felvetés, miszerint az ábrázolás analógiájaként felhozott „gyimesi farkasúzó pásztorokkal” lenne kapcsolatba hozható.⁶⁰ A szélesebb körű hangszer történeti áttekintések alapján leginkább az állapítható meg, hogy ahol állatokat őriztek, ott általában valamilyen egyszerűbb ajaksíptípuson, (később az olcsó gyári hangszerek megjelenésével már gyári minőségű nyelvsípon) játszva ütötték el az időt a nyáj őrzői, azonban az egyszerűbb felépítésű ajaksípok sokszor a látszólagos hasonlóságaik ellenére sem hozhatóak történeti kapcsolatba egymással.⁶¹ Az akkád időszak ominózus hangszerábrázolását illetően szintén megállapítható, hogy mivel a térségből sem a múltból, sem a jelenből a magrés hosszú furulya típusok jelenléte nem adatolható, ezért a képen látható hangszer típus nagy valószínűséggel szintén a már említett ókori egyiptomi ábrázolásokon megjelenített és az ókori nyugat-ázsiai kultúrákban is elterjedt, illetve Észak-Afrikában, a Közel-Keleten és a Balkánon fennmaradt peremfűvós hosszú-furulya típusokkal hozható összefüggésbe.⁶² Emellett, a hengerpecsét kis mérete miatt teljes bizonyossággal még az sem megállapítható, hogy ajak vagy nyelvsíp típusú hangszer ábrázoltak (23. kép).

58 Hugo Gressmann: *Altorientalische Texte zum Alten Testament*. Berlin–Leipzig: W. de Gruyter, 1926, 235.; ill. Stephen Herbert Langdon: „The Legend of Etana and the Eagle”, *Babyloniaca* 12. (1932), 1–56.

59 Tokarev (szerk): i. m., 212.

60 Juhász: Tanácskozás..., 122.

61 Brauer-Benke: A dunántúli hosszúfurulya..., 246–248.

62 Joan Rimmer: *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum* London: British Museum, 1969, 19.

Összességében úgy tűnik, hogy a művészettörténet tárgykörében tapasztalható hangszerikonográfiai tévedések magyarázatának oka abban kereshető, hogy más tudományágakhoz hasonlóan, valószínűleg a német nyelvű tudományos szakterminológia hatására átvették a német hangszerelnevezések tükörfordításait, mint a *Jochlaute* tkp. „járomlant” líra jelentéstartalommal vagy a *Flöte*, ami önmagában egyaránt jelenthet furulyát vagy fuvolát is. Ezért a rosszul értelmezett terminusok hagyományozódása okozza az organológiai szempontból téves preikonográfiai és ikonológiai megállapításokat. Ezzel szemben a hagyományőrző zenészek körében megfigyelhető preconcepcionális jellegű hangszerikonográfiai értelmezéseknél tendenciózusnak tűnik egy ideológiai alapú megközelítés, és ezzel összefüggésben az ókori magas kultúrákkal való kapcsolat keresése.

ABSTRACT

JÓZSEF BRAUER-BENKE

ORGANOLOGICAL ANALYSIS OF MUSICAL INSTRUMENTS' ICONOGRAPHY DATA

All things considered, the erroneous iconographical identifications of instruments in the field of art history may be attributed to the tendency, also observable in other disciplines, to adopt literal translations of the German names of instruments under the influence of German technical terminology. An example of this type of error is the borrowing of the term *Jochlaute* (i. e. yoke lute) in the sense of lyra, and the borrowing of the term *Flöte*, a polysemous term meaning flute as well as cross flute. The transmission of such misidentified technical terms has led to preiconographical and iconological statements containing serious organological errors. Contrastingly, musicians committed to preserve the cultural heritage often display a highly tendentious, ideologically based approach leading to preconceptions in attempts to identify the iconography of various instruments and to a related tendency to seek links to the high cultures of Antiquity.

József Brauer-Benke (Budapest, 1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University in Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He has been a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and has lectured at the Franz Liszt Academy of Music since 2008. He also worked in the Laczkó Dezső Museum in Veszprém from 2006–2007 as resident ethnographer and museologist. He currently holds an appointment as organologist and museologist at the Institute for Musicology in the Research Centre for the Humanities at the Hungarian Academy of Sciences. His publications focus on folk musical instruments and the history of folk society. His book about African folk musical instruments appeared in 2007, followed in 2014 by a typology and historical overview of the musical instruments of the Carpathian basin that was published in English translation in 2018. He is currently involved in comparative research into the history of European and African folk musical instruments.