

## Nemzeti és multikulturális hangszerek\*

### A magyar etnomuzikológia népi hangszer fogalmai

A népi és ehhez kapcsolódóan az *ösi*, illetve a *nemzeti* jelzők szinonim jellegű használata a reformkorban terjedt el, amikor a kialakuló nemzetállamok kultúrpolitikája mintegy szakralizálta az „őseredetinek” vélt népi kultúrát.<sup>1</sup> Habár a „népi hangszer” fogalmát széles körben használjuk, a korábbi definíciók áttekintése alapján jelentése több, olykor egymásnak ellentmondó tartalommal bír. A „népi hangszer”-fogalomnak egy minden szempont figyelembevételével történő pontos definiálása így komoly kihívásnak tűnik.

A néprajztudomány kezdetben csak azokat a hangszereket minősítette népi hangszernek, amelyek a paraszti háztartások eszközkészletével és anyagaival készültek. A felhasznált anyagok és az elkészítés módja pedig nagymértékben befolyásolhatták egy hangszer élettartamát és az előadott dallamok minőségét. Vikár Béla például általános alapelvnek tekintette, hogy a néprajzi gyűjtés csak a tisztán népi eredetű tárgyakra szorítkozhatott.<sup>2</sup> Utóbbi szemlélet azonban csak a gyári és a népi hangszereket választja szét egymástól, és nem vesz tudomást az asztalos, illetve egyéb faipari mesterségbeli tudással rendelkező, falusi iparos által készített, a megmunkálás magas minősége miatt gyári, de a felhasználás módját tekintve népi kategóriába is sorolható hangszerekről.

Bartók Béla 1924-ben még úgy vélte, hogy sajátos magyar népi hangszerek nincsenek, mert a parasztság körében jelenleg és korábban elterjedt hangszerek nemzetközi jellegűek.<sup>3</sup> Egy későbbi, 1931-ben megjelent meghatározása alapján:

\* A tanulmány előadásváltozata az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2019. december 12-i Tudományos Fórumán hangzott el. <https://zti.hu/index.php/hu/hirek-esemenyek/85-2019/764-tudomanyos-forum-brauer-benke-2019> (utolsó letöltés: 2022. augusztus 10.).

<sup>1</sup> HOFFMANN Tamás: *Bábel tornya. A néprajztudomány székháza* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2004), 22.

<sup>2</sup> VIKÁR Béla: „Néprajzi tárgyak gyűjtése a milleniumra”, *Ethnographia* 6 (1893), 91.

<sup>3</sup> BARTÓK Béla: „Magyar népi hangszerek (1924)”, in *Írások a népzeneről és a népzeneekutatásról II*, közz.

„Népies hangszer az, amit a parasztek saját kezűleg készítenek anélkül, hogy bármilyen mesterséges gyári hangszert utánoznának és huzamosabb ideig és nagyobb területen elterjedtek.”<sup>4</sup>

Bartók meghatározása alapján a népzene-tudomány korábban csak a citerát, a forgólan-tot, a furulyát, a dudát, a kanásztülköt, a dorombot, a tilinkót és a havasi kürtöt tartotta elterjedt népi hangszereknek.<sup>5</sup> E definíció azonban ma már csak nagy általánosságban alkalmazható, mert nem veszi figyelembe a különböző hangszerek regionális változatait, mint például a furulyatípusok némelyikére (moldvai nyelvés furulya, dunántúli hosszú furulya) vagy épp a tekerőlantra jellemző szűk körű elterjedést. Nem lett meghatározva, hogy pontosan mit kell huzamosabb ideig való használatnak tekintenünk. A definíció nem tér ki továbbá a gyári hangszerek stimulus diffúziós (ötletadó átvétel) jellegű hatására sem, mint amilyen például az ütőgardonnál vagy a különböző tambura típusoknál figyelhető meg, ahol a gyári hangszerek morfológiai hatása számottevő.

Kodály Zoltán *A magyar népzene* című műve nyolcadik fejezetében a maga készítette hangszerek ismertetése során csak a citeráról, a furulyáról és a dudáról szól bővebben, a többi hangszert csupán felsorolás szintjén említi, sőt a fa és szarukürtöket például nem hangszerként, hanem foglalkozási eszközként veszi számba.<sup>6</sup> Kodály azonban már ekkor rámutatott arra, hogy a maga készítette hangszereken is játszhatnak műzenét és a gyári hangszereken is népzene-t a népi előadók, és éppen ezért kizárólag az elkészítés módja szerint különbözteti meg a hangszereket. Manga János szintén csak a parasztság által használt és készített hangszereket minősítette népi hangszereknek, véleménye szerint a harmonika, a mandolin és a bendzsó gyári termékként nem lehet a népi közösség zenei ösztönének kifejezője, mert mindegyikből hiányzik a speciális nemzeti jelleg és a tradíció, ami a népi hangszereket jellemzi.<sup>7</sup> Mangának az 1930-as évektől kezdődően elfogadottá vált definíciójában egyfelől jól tetten érhető a 19. század nemzeti romantikájának azon törekvése, miszerint a paraszti kultúra bizonyos, kiválasztott elemeit az „ősi” nemzeti kulturális örökség megtestesítőjévé, a nemzeti jellemvonások jelképévé kívánja emelni.<sup>8</sup> Másfelől megragadható e kategorizálásban az a – néprajzi irodalomban is sokáig fennmaradó helytelen – gyakorlat is, amely a „hagyomány” köznyelvi értelmét megszorítás nélkül elfogadja és az „ősi”-vel, az „örökség”-gel azonosítja.<sup>9</sup>

LAMPERT Vera, lekt., szerk. RÉVÉSZ Dorrit – BIRÓ Viola (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016) (*Bartók Béla Írásai* 4), 160.

<sup>4</sup> BARTÓK Béla: „Magyar népi hangszerek (1931)”, in *Bartók Béla Írásai* 4, 360.

<sup>5</sup> Uo., 358–363.

<sup>6</sup> KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette VARGYAS Lajos. Harmadik bővített kiadás (Budapest, Editio Musica Budapest, 1952<sup>3</sup>). Eredeti megjelenés in KODÁLY Zoltán (szerk.): *Magyarország néprajza IV* (Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937), 82.

<sup>7</sup> MANGA János: „Népi hangszerek a Felföldön”, *Ethnographia* 45/1–2 (1934), 135–153., ide: 136.

<sup>8</sup> HOFER Tamás: „A népi kultúra» örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról)”, in JUHÁSZ Gyula (szerk.): *Népi kultúra és nemzettudat* (Budapest, Magyarországi Kutató Intézet, 1991) (*Magyarországi Kutató Intézet Könyvtára* 7), 7–15., ide: 7.

<sup>9</sup> ORTUTAY Gyula (szerk.): *Néprajzi lexikon 2* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979), 1127.

A „népi” és az „ősi/tradicionális” közti egyenlőségétel napjainkban is érzékelhető: a köztudatban, így az interneten is széles körben elterjedt az a vélemény, miszerint népi hangszereink nagy része már a honfoglaló magyarság által ismert lehetett, és azokat keletről hozta magával.<sup>10</sup> E leginkább a városi értelmiség hagyományőrző, szubkulturális köreiből terjedt, romantikus elképzelés alapvetése, hogy a hagyományos kultúrában élők hangszereiket az ősök hagyományait követve, évszázadokon át változatlan formában adták át utódaiknak, ezért csak az „ősi és tiszta forrásból” származó képvisel valódi értéket.<sup>11</sup> Az utóbbi évtizedek kulturális antropológiai és népzenei kutatásai nyomán ez a felfogás komoly revízióra szorul. Egyre elterjedtebb az a szemlélet, amely elfogadja, hogy az autentikus, valódi hagyomány öntudatlanul, észrevétlenül épült be a kultúrába és csak az vált az éppen aktuális hagyomány részévé, ami funkcióval rendelkezett, és amire a jelennek szüksége volt.<sup>12</sup> Mivel a szelekció kritériuma a minőség és az időszerűség, ezért a hagyomány a jelenben élő múltként volt a jelen része, éppúgy, mint bármilyen újdonság. A hagyományos kultúrákban élők számára a népi hangszerek értékét nem azok múltbelisége adta, hiszen azokat nem érezték réginek és idegennek, sőt amikor ez elkövetkezett, lecserélték azokat a modern és jobb minőségű gyári hangszerekre. Ennek ellenére máig maradtak fenn olyan évezredek múltú, funkciójukban és formájukban szinte változatlan, valóban ősi hangszereink, mint például a szarukürtök, amelyeket a középkorban hatalmi jelvényként és ivókürtnek egyaránt használtak, jeles alkalmakkor pedig meg is szólaltattak. Ezért nem pusztán a hangszer ősi eredetével, hanem annak presztízsértékével magyarázható, hogy a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában őrzött szarukürtök között nemcsak kanászok által használt szarukürtök, hanem a lóvasút alkalmazottai, az éjjeliőrök és a mezőőrök számára készített különböző méretű, formázott fúvókával vagy réztoldalékkal ellátott szarukürtök, illetve díszes rátétekkel ellátott jelvényként használt díszkürtök is megtalálhatók (*1. kép*). A hosszanti hasítással készített fatrombiták lóbéllel fedett típusáról azonban hiába tárta fel a kutatás azok szintén ősi eredetét (használatuk jó eséllyel honfoglalás előtti hagyományokat is tükrözhet). A hangszer alsóbb társadalmi osztályokhoz való erős kötődése miatt nem emelkedhetett hasonló presztízsre, mint a szarukürt, amely egykor fejedelmi jelvényként is funkcionált. Úgy tűnik, hogy a lóbéllel fedett fatrombita önmagában egy történetileg is igazolható, évezredek múltú hangszertípus azonban mégsem keltette fel a romantikus – újabban a posztromantikus – nacionalista irányzatok érdeklődését. Amiképp a múlt „népies” jellegének megformálása – az irodalomban, de a zenében és a táncban is – tulajdonképpen a függetlenségét elveszített Magyarország nemzeti ellenállásának egyik formájaként értelmezhető, ugyanúgy az 1970-es években induló,

<sup>10</sup> CSAJÁGHY György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet* (Pécs, Alexandra, 1998).

<sup>11</sup> Anca GIURCHESCU – Lisbet TORP: „Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance”, *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991), 1–10.

<sup>12</sup> Edward SHILS: „A hagyomány. Bevezetés.”, in HOFMAN Tamás – NIEDERMÜLLER Péter: *Hagyomány és hagyományalkotás* (Budapest, MTA Néprajzi Kutatócsoportja, 1987), 15–66.



1. kép. Szarukürtön játszó kanász. Öcs/Veszprém, 1967. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 07296

táncházmozgalommal összefüggésbe hozható hagyományörzők szubkultúrája a hangsúlyozottan autentikus népi jelleg (hangszerek, tánc, ruházat) városi adaptációjával egy ellenkultúrát jelenít meg.

A népi és ezáltal „tisza forrásból” származó – következésképp „ősi hangszer” – minősítést egészen napjainkig leginkább a pásztorkultúra dallamjátszó hangszereire alkalmazzák.<sup>13</sup>

Ez a dallamjátszó hangszerekre fókuszáló nézőpont jelenik meg Manga János – az 1960-as években megfogalmazott, ezért a „speciális nemzeti jelleget” már nélkülöző – definíciójában. Manga népinek tekintette mindazon hangszereket, amelyeket az utóbbi 100–150 évben használtak, alkalmasak szöveges vagy szöveg nélküli dallam eljátszására és maga a használó vagy a közösség más tagja készítette.<sup>14</sup> Előbbihez képest egy sokkal nyitottabb, befogadó jellegű szemlélet érvényesül Sárosi Bálintnál, aki a „primitív” házi, illetve gyári készítésű hangszerek mellett az egyébként nem hangszerfunkciójú hangkeltő eszközöket is a népi hangszerek kategóriájába sorolta az alapján, hogy az adott eszköz vagy hangszer a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenealkalmaiban hosszabb távon milyen szerepet kapott.<sup>15</sup> E felfogás

<sup>13</sup> JUHÁSZ Zoltán: *A zene ősnyelve* (Budapest, Fríg, 2006), 190–191.

<sup>14</sup> MANGA János: *Magyar népdalok, népi hangszerek* (Budapest, Corvina, 1969), 36–37.

<sup>15</sup> SÁROSI Bálint: *Magyar népi hangszerek* (Budapest, Tankönyvkiadó, 1978), 7.

mentén haladva Sárosi később arra jutott, hogy a „népi hangszer” tulajdonképpen egy gyűjtőfogalom, amely olyan eszközök jelölésére szolgál, amelyeket csupán a hagyomány kerete tart össze: ilyen értelemben pedig nincsenek „népi hangszerek” csak hangszerek vannak, amelyek a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenés alkalmában hosszabb távon jelentős szerephez jutnak.<sup>16</sup> Mindent egybevetve mégis érdemes a nem hangszerfunkciójú (kanál, teknő, vizeskanna) hangkeltő eszközöket elkülöníteni a hangszerektől. E tárgyak abban az esetben tekinthetők hangszernek, ha elsődleges funkciójukat képezi hangszerként való alkalmazásuk.<sup>17</sup>

Ugyancsak érdemes definícióinkban a népi hangszerek időbeni használatát is kerek közé szorítanunk, mivel mai fogalmaink szerinti „népi kultúra” csak a 18. század után alakult ki; a középkorban az elit és a hagyományos kultúra még nem különült el élesen egymástól. Ezt megelőzően a népi hangszerek (a nép által használt hangszerek) nem feltétlenül különültek el az elítelt kultúra hangszereitől. Ahogyan ezt számos zene-történeti kutatás is igazolta, a 16. században a szórakoztató zene vonatkozásában még nem volt éles határ a népi és az úri zenei gyakorlat, illetve zenei hagyomány között.<sup>18</sup> Jó példa erre Esterházy Pál 1656. évi versgyűjteményének a korízlést tükröző táncszokásokat bemutató részlete, mely szerint a közrendűek és a nemesek ugyanazon hangszerek hangjára mulattak.<sup>19</sup>

### A nemzeti hangszer fogalmának eltérő meghatározásairól – A tárogató

Edward Shils szerint hagyománynak akkor nevezhetünk valamit, ha az legalább három generáción átível, míg a divat egy rövid ideig fennálló jelenséggént csupán egyetlen generáció gyakorlata vagy eszméje.<sup>20</sup> Utóbbi legfőbb jellemzője az időtartam, és mindaddig nem tekinthető hagyománynak, amíg az elfogadás csak egy generációt érint. Mind a divat, mind a hagyomány közös jellemzője, hogy egy másik által is elfogadott mintát jelenít meg. A divat hagyománnyá válásához fontos továbbá, hogy viszonylag gyorsan befogadó közönségre találjon a népesség jelentős részében. A moldvai Pusztinán például 1948–1949-ben kezdett elterjedni a magyar nyelvterület nagy részére jellemző citera hangszertípus. Mivel azonban ebben az időszakban a helyiek már egyre inkább a nagyobb létszámú hangszeres zenekarok zenei szolgáltatásait

<sup>16</sup> SÁROSI Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban* (Budapest, Planétás Kiadó, 1998), 6.

<sup>17</sup> BRAUER-BENKE József: *A népi hangszerek története és tipológiája* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014), 15–16.

<sup>18</sup> SZABOLCSI Bence: „A XVII. század magyar főúri zenéje”, in uő: *A magyar zene évszázadai I* (Budapest, Zeneműkiadó, 1959), 105.

<sup>19</sup> Lásd a *Palas s Ester kedves tánca* című versben (a cím az „Esteras Pal” anagrammája): „AZ UGRÓJA: 5. Keljünk föl asztaltól, ha jól laktunk bortól, / S táncoljunk / Szóljon hegedű sétáljunk, / Dudás is bőgjön mulassunk [...] 9. Magyar tanczot vonhatsz te Dudás is fújhatsz / Immáron / Az közrend is hadd táncoljon, / Innét senki ne oszoljon.” Vö. *ESZTERHÁZY Pál nádor versei*, közr., és jegyz. DR. MERÉNYI Lajos, in BALLAGI Aladár (szerk.): *Irodalomtörténeti Közlemények* II/2 (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1892), 129–146., ide: 144–145.

<sup>20</sup> SHILS *Hagyomány*, 15–66.



2. kép. Hosszúfurulyán játszó pásztor. Zádor/Baranya, 1961. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 04853

igényelték, az említett citeratípus az 1960–1970-es években kiszorult a használatból.<sup>21</sup> A Szeret menti magyar falvakban szintén már csak a citera emléke maradt fenn.<sup>22</sup> Ezért bár összességében kijelenthető, hogy a citera hangszertípust a magyar nyelvterület egészen ismerték, mégsem beszélhetünk Moldvában citera *hagyományról*.

Hagyomány *versus* divat viszonylatában tovább árnyalja a képet, hogy egy kulturális jelenség szubkulturális vonásokat vesz fel, amennyiben az a népességnek csak egy adott társadalmi csoportjánál mutatható ki. Így például a pásztorok körében elterjedt népi hangszerek sem sorolhatók a nemzeti hangszerek közé, mivel ezek csak az adott nemzet e kis csoportjának jellegzetes hangszertípusai. Utóbbi logika mentén haladva nem tekinthető magyar nemzeti hangszernek a dunántúli hosszú furulya vagy szlovák nemzeti hangszernek a Zólyom megyei *fujara*, annak ellenére, hogy a környező népeknél ilyen hangszertípusok nem fordulnak elő (2–3. kép). Ettől függetlenül a szlovák etnomuzikológia a *fujarát* a 19. századi nemzeti romantika szimbolikus pásztor, falusi és szlovák hangszereként, vagyis „nemzeti hangszer”-ként tartja számon.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> FERARU Krisztián: *A moldvai csángó tánczene hangszerei*. Szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem Népzene Tanszék, 2018), 18.

<sup>22</sup> PÁVAI István: *Az erdélyi magyar népi tánczene* (Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2012), 132.

<sup>23</sup> BERNARD GARAJ: „The Fujara. A Symbol of Slovak Folk Music and New Ways of its Usage”, in GISA JÄHNICHEN (ed.): *ICTM Study Group on Folk Musical Instruments. Proceedings from the 16th International Meeting*. *Tautosakos Darbai* 32 (2006), 86–94.



3. kép. Fujarán játszó pásztor. Zólyom, 1930–1940.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fujara#/media/.jpghttpsk> (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

Előbbiek fényében érdemes áttekintenünk a *Wikipédia*, korunk mindenki által hozzáférhető és szerkeszthető enciklopédiájának nemzeti hangszereket nyilvántartó jegyzékét, melyben akár évezredek hagyományokkal bíró autentikus hangszerek (például az egyiptomi *szisztrum* vagy az izraeli *kinnor*) és egészen fiatal, még száz éves múltra sem visszatekintő hangszerek (mint a dél-afrikai műanyag trombita, a *vu-vuzela* vagy a szlovének billentyűs harmonikája) szerepelnek egymás mellett (4. kép). A kiemelt példák alapján felvetődik a kérdés, hogy egyes ókori hangszerek milyen mértékben hozhatók összefüggésbe a modern nemzetekkel, illetve az adott hangszer mennyire szimbolizálja a nemzet egészét. További probléma, melyre a lista készítői is utalnak, hogy a felsorolt hangszerek kormányzati szinten nincsenek nemzeti hangszernek minősítve, illetve ha létezik is ilyen minősítés az jobbára következtelen. A 2017-ben készített jegyzék e tekintetben nem teljesen megbízható. Mindössze három hangszert sorol fel – a paraguayi hárfa, a japán *koto* és a trinidadai fémdobok – az államilag nemzeti hangszerként elismert népi hangszerek között (5. kép), jóllehet a listán szereplő cimbalom például már 2016-ban hungarikummá lett minősítve, a szintén hungarikummá minősített tárogató pedig nem is szerepel a felsorolásban. E példák is szemléletesen illusztrálják, amire a jegyzék összességében rámutat, ti. hogy máig nem rögzültek a nemzeti hangszer fogalom definiálásának egységes, tudományosan elfogadott kritériumai. Legtöbbször az adott ország értelmiségi rétege



4. kép. Nofertari (mint Hathor) szisztrummal, Abu Szimbel-i Kis Templom, Kr. e. 13. század.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Sistrum#/media/File:Abu\\_Simbel\\_Nefartari\\_Sistrum-2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sistrum#/media/File:Abu_Simbel_Nefartari_Sistrum-2.jpg)  
 (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

döntötte el, nem egyszer kitalált hagyományként, hogy mit tekint nemzeti hangszernek. Az ekképpen kiválasztott hangszerek nemzetivé emelve épültek be a köztudatba, és kerültek be a nemzeti szimbólumok sorába.<sup>24</sup>

A kultúra terjedésének vizsgálatakor Európa-szerte az „őseredetinek” vélt népi kultúra és a nyelvi–nemzeti határok adták a feldolgozás és értelmezés kereteit. A kultúrakutatások azonban rámutattak arra, hogy a kultúra értékrendszere regionális, sokkal inkább a különböző régiókban, mint a nyelvi- és nemzethatárok mentén mutatkoznak meg a kulturális különbségek. E jelenség nyilvánvaló okai a hagyományos anyagi kultúra tekintetében fellelhető táji eltérésekben rejlenek: a természeti adottságok különbözőségei értelemszerűen eltérő munkakultúrát, fogyasztási szokásokat és ebből kiformálódó életformákat eredményeztek.<sup>25</sup> A regionálisan tagolódozó nemzeti kultúrához képest az olyan lokális sajátosságok, mint például az önmagában

<sup>24</sup> Mette MÜLLER – Lisbet TORP: *Musikkens Tjenere: Forsker, Instrument, Musiker – Musikhistorisk Museums 100 Ars Jubilaeumsskrift* (København, Musikhistorisk Museum–Museum Tusulanums Vorlag, 1998), 231–235.

<sup>25</sup> HOFFMANN Tamás: *Bábel tornya. A néprajztudomány székháza* (Budapest, Gondolat Kiadó–Osiris, 2004), 56–57.





5. kép. Kotón játszó gésa. Kusakabe Kimbei stúdiójában készült fotó részlete.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Koto#/media/F%C3%A1jl:Kusakabe\\_Kimbei\\_-\\_212\\_Playing\\_koto\\_and\\_shamisen.jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/Koto#/media/F%C3%A1jl:Kusakabe_Kimbei_-_212_Playing_koto_and_shamisen.jpg) (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

is erősen differenciált, kisebb csoportot felölelő pásztorkultúra – a mennyiségi és a minőségi meghatározók miatt – csekélyebb jelentőségűek.<sup>26</sup>

A nemzeti hagyományok kialakulásának hátterében egy közös eszme- és értékrendszer áll, feltétele pedig a korábbi átvevőkkel közös származás tudata. Ez a közös érték- és eszmerendszer leginkább a 19. században kialakuló nemzetállamok szintjén ragadható meg. Azt megelőzően a feudális nemzetet (*natio*) nem a közös nyelv vagy kultúra, hanem a rendi és vallási kötöttségek tartották össze. A nemzetállamok létrejöttének előzményei közé tartoznak a 17–18. századi függetlenségi harcok, melyek nyomán a harci cselekmények valós vagy elképzelt katonai hangszerei a független nemzeti eszmerendszerek szimbólumaivá váltak. Jó példa erre a második jakobita felkelést leverő 1746-os cullodeni csata, amely után széles körben elterjedt az a nézet, miszerint az angolok, hogy megtörjék a skótok ellenállását (a hagyományos viselettel és a skót gael nyelvhasználattal egyetemben) megtiltották a felföldi dudák használatát; ilyen rendelkezésnek azonban nincs nyoma a történeti anyagban (6. kép).<sup>27</sup>

Hasonló, szóbeli hagyományra épülő történet – melynek hitelességét már Fáy István gróf is kétségbe vonta 1859-ben<sup>28</sup> –, miszerint Heister generális a Rákóczi-felkelés után összegyűjtötte és elégettette a tárogatókat, mert a függetlenséget

<sup>26</sup> BARABÁS Jenő: *Kartográfiai módszer a néprajzban* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963), 91.

<sup>27</sup> FRANCIS COLLINSON: *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument* (London–Boston, Routledge, 1975), 171.

<sup>28</sup> *Vasárnapi Ujság* 6/42 (1859. október 6.), 501.



6. kép. Felföldi skót dudás.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HighlandersPiperMajor.jpg#/media/File:HighlandersPiperMajor.jpg> (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

jelképét látta bennük.<sup>29</sup> A tárogatóégetésről Auguste de Gérando francia esszéíró, a magyar nemzeti függetlenségi törekvések pártfogója, Erdélyről szóló 1845-ben megjelent könyvében is ír, ami nem meglepő mivel a történet valószínűleg Erdélyben már korábban széleskörben ismert lehetett. Ezt bizonyíthatja a Lipcsében, 1814 novemberében az *Allgemeine Musikalische Zeitung*-ban megjelent „Geschichte der Musik in Siebenbürgen” (Erdély zenetörténete) című írás. Ebben Samuel Friedrich Stock arról számol be, hogy a székelyek toborzáshoz egy régi Schalmey-típusú tárogatót használtak, amit „töröksíp”-nak és „tárogató síp”-nak, illetve – mivel a 17. század végi „Rákóczi féle felkelésben” jelzőhangszer volt – „Rákóczi-síp”-nak is neveztek. Ezért a kormány betiltotta a hangszer használatát a Rákócziról és Bercsényiről szóló „Jai néked szegény magyar Nép!” nótával együtt.<sup>30</sup> A közlésből az is kiderül, hogy német nyelvterületen szintén ismert volt ez a hangszertípus: egyszerű pásztorsípként az olasz és a tiroli pásztorok körében fennmaradtak a magyarországi régi tárogatókkal megegyező hangszerek, de a 19. század elején (a cikk írásának időpontjában) a

<sup>29</sup> SUDÁR Balázs – CSÖRSZ RUMEN István: „Trombita, rézdob, tárogató...” *A török hadizene és Magyarország* (Enying, Tinódi Lantos Sebestyén Református Zeneiskola, 1996), 89.

<sup>30</sup> Samuel Friedrich STOCK: *Aufsätze über den Zustand der Musik im Grossfürstenthum Siebenbürgen* (1806, OSZK Kézirattár, Fol. Germ. 515). A kéziratot fogalmazvány nyomán készült cikk: „Geschichte der Musik in Siebenbürgen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16/47 (23. November 1814). a



7. kép. Tiszántúli tábori sípos tárogatóval, Martin Engelbrecht rézmetszet-sorozatából, 1743–1750. Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ZM 10.002.7

hangszertípus már elavultnak számított. Ehhez járult hozzá, hogy elsősorban a protestáns vallásgyakorlás és a rendi szabadságok megsértése miatt, a Habsburg-házzal szemben ellenséges érzelmeket tápláló erdélyi fejedelmek udvarában gyakran szólt török vagy törökös hangzású (*alla turca*) zene. Emiatt a töröksíp (és a tárogató) a 17. század költészetében irodalmi metaforaként – az erősödő kuruc–labanc ellentét nyomán – egyre inkább Erdély törökbarát politikájának szimbólumává vált, és hozzájárult ahhoz, hogy a 19. században már elsősorban mint „honfoglalás kori eredetű” hadi hangszert tartásá számom (7. kép).<sup>31</sup> Ezzel összefüggésben a tárogató egyre inkább a különböző beavatási szertartásokban is presztízsértékű szerepet kapott. 1784-ben például, amikor II. József lemondott kudarcos reformjairól és a koronát Budára szállította, a korona hazahozatala a magyar nemzeti felbuzdulás diadalmenetévé vált, amelyet országszerte tárogatózenével ünnepeltek.

A romantika új nemzeti tartalma életre hívta a nemzeti opera műfaját, amelyben a kuruc kor dalainak és táncainak felelevenítéséhez egyre inkább szükséges volt egy, a korszak zenei igényeinek is megfelelő tárogató kialakítására. Nem meglepő, hogy II. Rákóczi Ferenc és bujdosótársainak akkor már évtizedek óta húzóó, nagy várakozással és fokozott érdeklődéssel kísért fényes állami és egyházi ceremónia keretében megvalósult újratemetési ünnepségén is kiemelt figyelmet kapott a fejedelem „kedvenc

<sup>31</sup> SUDÁR–CSÖRSZ RUMEN *Trombita, rézdob, tárogató*, 89., 94.

hangszere”. Mivel a reformtárogatók duplanyelvsípos típusai nem váltak be – ti. a korabeli cigányzenekarok főként klarinéton játszottak –, ezért a szaxofon szimpla nádnyelves fúvókájával kezdtek el kísérletezni, amihez a korabeli német és francia oboák billentyűzetét társították.<sup>32</sup> Az új hangszert 1897. szeptember 15-én szabadalmaztatta a cseh–német határvidékről, Kraslicéből (Graslitz) származó Stowasser János, aki lényegében egy, a német rendszerű szoprán-szaxofonokkal rokonítható, ám azoktól eltérő hangolónyílás-rendszerű, fából készült, unikális hangszert fejlesztett ki, ezért az eredeti tárogatónak tulajdonképpen csak a nevét kölcsönözték az új hangszertípushoz. Azonban a pedálcimbalom kifejlesztésével már hírnevet szerzett csehországi Dubečből (ma Prága egyik kerülete) származó Schunda Venczel József hangszergyáros szeptember 17-én a Stowasser-féle szabadalommal szemben egy javítási szabadalmi igényt nyújtott be, amelyben a Stowasser-féle tárogató szaxofonszerű fúvókája helyett a B-klarinet fúvókáját alkalmazta a hangszeren. Ezt követően a két hangszergyáros között sokáig tartó pereskedés vette kezdetét, miközben a köztudatban egyre inkább az rögzült, hogy a hangszer kifejlesztése a pedálcimbalommal már hírnevet szerzett Schundának köszönhető. 1906-ban a tízezredik eladott cimbalom ünnepségén Pósa Lajos frissen írott és előadott, „Schundához” című versében egyenesen a hangszer feltalálójaként említi a hangszergyárost. Ugyanezen ünnepség során a kuruc romantika története is felbukkan:

„Hát a tárogató, a kurucok sípja!  
Eltűnt, hogy megnyílt a szabadság sírja,  
Máglyára rakatta a labanc, a német,  
Hattyúdalát sírva, mind hamuvá égett!”<sup>33</sup>

Hosszas tervezés és politikai alkudozást követően Rákóczi Ferenc és bujdosótársai hamvainak 1906. október 29-i kassai újratemetése aktualitást és új lendületet adott a kuruc tematika előretörésének. Ahogyan a lapok írták: „a magyar bánat zokogó hangszere” köszöntötte számos helyen a vonatot, amely a fejedelem és bujdosótársai hamvait vitte Orsovától Budapestre, majd onnan Kassára és Késmárcra.<sup>34</sup> Ennek és az ezt követő ünnepi rendezvénysorozatnak köszönhetően a két tárogató – a duplanádnyelves és a billentyűzettel ellátott szimplanádnyelves – immár történetileg is összefonódva vált végérvényesen a kétszáz évvel korábbi szabadságharc, illetve a fejedelem és kurucai „autentikus hangszerévé”.

A skót felföldi dudához hasonlóan – amely szintén nem ősi, csak a 16. században alakult ki és a 19. században vált véglegesen a skót függetlenség jelképévé – eredeti formájában a tárogatót is a kihalás fenyegette. Csak 19. századi *revival* jellegű megújulásának és átalakításának (vagy újraalkotásának – hiszen az új hangszer, mint láttuk csupán a nevét vitte tovább, az eredetitől alapjaiban eltért) köszönhetően válhatott a magyar függetlenség szimbólumává. Schunda és Stowasser hangszereikkel

<sup>32</sup> PAP János: „A tárogató akusztikai tulajdonságai”, *Musica Pannonica* 3 (1998), 23–25.

<sup>33</sup> *Új Idők* 12/51 (1906. december 16.), 610.

<sup>34</sup> *Az Ujság* 4/296 (1906. október 28.); *Pesti Hírlap* 28/297 (1906. október 28.).



8. kép. „Rákóczi tárogatók” Stowasser János 1897-es hirdetésében

nem a császári és királyi udvarnak, hanem a Függetlenségi Párt alelnöke, Thaly Kálmán által patronált, államilag intézményesült Rákóczi-kultusznak lettek beszállítói. Nem véletlen, hogy Stowasser Rákóczi-tárogató néven forgalmazta hangszerét (8. kép). Később Schunda a pedálcimbalom feltalálójának hírnevével felvértezve, 1894–1896-ra datálva, visszamenőleg magáénak tudta be a tárogató megreformálásának a dicsőségét,<sup>35</sup> és az új hangszer neve is egyre inkább egybeforr az övével. A hangszer így többnyire Schunda-tárogatóként ment át a köztudatba.

Amikor 1906 augusztusának közepén dalosversenyt rendeztek Kassán, Schunda Vencel Józsefet, mint az „ország első szakértő gyárosát” meghívták Krasznahorkára, hogy Gróf Andrassy Dénes régi hangszereit (köztük tárogató sípjait is) megvizsgálja.<sup>36</sup> Schunda a szakértői feladatok elvégzése után a magával hozott nyelvspokkal megszólaltatta a gróf öreg tárogatóit, majd a vár aljánál összegyűlt nagyszámú érdeklődő hangos tetszénnyilvánítása közepette a mindig nála lévő billentyűs tárogatón eljátszott néhány kurucnótát.<sup>37</sup> Valószínűleg ez a jelenet ihlette gróf Andrassy Tivadarné gróf Zichy Eleonórárt a „Krasznahorka büszke vára” című dal megírására, amely 1910-ben az *Apolló* zenei folyóiratban jelent meg. Bár néhány hónapon belül a Jumbola Record, valamint az Első Magyar Hanglemez Gyár is korongra rögzítette,

<sup>35</sup> Lásd „A tárogató” című függelék in SCHUNDA Vencel József: *A cimbalom története* (Budapest, Buschmann F. Könyvnyomdája, 1907), 93.

<sup>36</sup> *Sajó-Vidék* 9/1 (1907. szeptember 3.).

<sup>37</sup> *Sajó-Vidék* 8/18 (1907. augusztus 25.).



9. kép. Laászló [F. Gyula]: Ébredj Árpád fia! Trianonra reagáló propaganda plakát 1920. június után. Kellner és Mohrlüder Műintézete, Budapest. A reprodukciót lásd in TÓTH Orsolya: *Plakátok az utcákon, 1918–1921. Király, elnök, kormányzó. Gyűjteményi katalógus / Posters on the Streets, 1918–1921. King, President and Regent.* Collection Catalogue (Budapest, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum, 2020), 130.

a dal még a Rákóczi-kultusz ellenére sem lett rögtön népszerű. A revíziós korszakban azonban már szélesebb körben elterjedt, különösen attól kezdve, hogy a trianoni békediktátumot követően az elcsatolt magyar területek, köztük Krasznahorkaváralja elsíratásaként is lehetett értelmezni, és emiatt a dal összefonódott az irredentizmussal (9. kép). Ennek következményeként a második világháború utáni években a tárogató nyilvános politikai ünnepeken már nagyon ritkán szólalt meg. Nyilvános ünnepeken, hangversenytermekben azért sem lehetett hallani, mert akkor még nem alakult ki zeneirodalma.<sup>38</sup> A hangszer háttérbe szorulásában szerepe volt annak is, hogy zenekutatóink, zeneszerzőink a tárogatóval szemben elutasítók voltak. Breuer János azt feltételezte, hogy a tárogatót a „népi hangszerekkel foglalkozó Bartók nem említi”, illetve „Bartók a hangszer nevét le sem írta.”<sup>39</sup> Nem állt távol a valóságtól, Bartók valóban nem foglalkozott a hangszerrel, de 1924-ben egy kortárszenei lexikonban rövid leírást adott a már kihalt, régi duplaná nyelvű népi és a szimplaná nyelvű

<sup>38</sup> Kovács Ákos: „Nemzeti hangszerünk: a tárogató”, *Musica Pannonica* 6 (2005), o. n.: <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>39</sup> BREUER János: „Tárogatunk”, *Népszabadság* 52/96 (1994. április 26.), 22.; Kovács *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

„műzenei hangszer”-nek tekintett új tárogatóról.<sup>40</sup> A Rákóczi szabadságharc idején játszó Czinka Panna balladájával kapcsolatos nyilatkozatában Kodály már némileg ellentmondásosan fogalmazott, amikor egy alkalommal azt mondta, hogy a Schunda-féle tárogatót, amelynek „csokoládészínű hangját” a magyar közönség örökre a kuruc korról azonosítja, azért mellőzte, mert az nem azonos a régi tárogatóval.<sup>41</sup> Egy másik újságnak ugyanerről a témáról pedig már úgy nyilatkozott, hogy a hangszerelés nem „múzeumszerű”, és a korabeli hangszerek hangszíneit a modern hangszerekkel akarta kifejezni.<sup>42</sup> Amikor 1950-ben felmerült, hogy a Magyar Állami Népi Együttes zenekarában helyet kaphatna a tárogató, Lajtha László elutasította a felvetést, mert 1920-ban hangszertörténelmi minőségű, első nyilvános tudományos szereplésén éppen azt bizonyította be, hogy az eredetileg perzsa eredetű, duplaná nyelvű tárogató nem azonosítható a szimplanyelvű újonnan kifejlesztett hangszertípussal.<sup>43</sup> Ezért összességében úgy tűnik, hogy zenekutatóink, zeneszerzőink az új tárogatóval szemben nem kizárólag annak irredenta szimbolikája miatt voltak elutasítók, hanem azért is, mert a közvélekedés egyre inkább összemosta a két hangszertípust. Ettől függetlenül a kommunista korszakban egyébként sem nézték jó szemmel a szimbolikusan a Horthy-rendszert idéző tárogatót. Emiatt cserélték le 1945-ben az újból sugárzó Magyar Rádió „Te vagy a legény tyukodi pajtás” tárogátón előadott kezdő dallamsorából kialakított szignálját is.<sup>44</sup>

A hangszer tiltását illetően ellenérvként felhozható, hogy a Magyar Rádió Rt. Hangarchívuma 1953–1989 közötti időszakában a naturalista zenekedvelők igényeihez igazodva feldolgoztatták és rendszeresen sugározták Dankó Pista, Sas Náci, Konti József stb. legismertebb tárogatódalait.<sup>45</sup> Továbbra is kérdéses azonban, hogy az 1945–1953 közötti időszakban volt-e hivatalos tiltás ez ügyben, mivel Sztálin 1953. március 5-i halála után Rákosi pozíciója hirtelen meggyengült, és a kormányfői posztjáról Nagy Imre javára le kellett mondania. Tudjuk, hogy a Sztálin halálát kísérő közvetlen és az azt követő változások a Magyar Rádióban is éreztették hatásukat.<sup>46</sup> Ezért az eddig feltárt adatok tükrében úgy tűnik, hogy a Rákosi-korszak valóban tiltotta, míg a Kádár-korszak megtűrte a tárogatót.<sup>47</sup> Viszont az a napjainkban is széles körben terjedő toposz, miszerint Rákosi az összes tárogató begyűjtését és

<sup>40</sup> BARTÓK *Magyar népi hangszerek (1924)*, 151. Lásd továbbá *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (London, J. M. Dent & Sons, 1924).

<sup>41</sup> KOTÁNYI Nelly: „Nyilatkozat 1.”, *Képes Figyelő* 1/9 (1948. február 28.), 20.

<sup>42</sup> REMÉNYI-GYENES István: „Nyilatkozat 2.”, *Szívárvány* 2 (1948. február 28.), 13.

<sup>43</sup> BREUER *Tárogatunk*, 22.

<sup>44</sup> TARI Lujza: „A tárogató Korond néphagyományában”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 25–51.

<sup>45</sup> KOVÁCS *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonical/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>46</sup> SIMÁNDI Irén: *Politika, társadalom, gazdaság a Magyar Rádióban 1953–1956* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2012).

<sup>47</sup> [N. N.]: „Tárogatók találkozó kezdődött Szerencsen”, *Index* (2012. július 5., 17:42): [https://index.hu/belfold/2012/07/05/tarogatos\\_talalkozo\\_kezdodott\\_szerencsen/](https://index.hu/belfold/2012/07/05/tarogatos_talalkozo_kezdodott_szerencsen/) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).



10. kép. Pásztor billentyűs tárogatóval. Gáncsapáti/Vas. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 07412

elégetését tervezte, inkább egy korokon átívelő irodalmi bolygótémának tűnik, amely egyértelműen emlékeztet a Heister generális által a Rákóczi-felkelés után elrendelt tárogatóégetés vándormotívumára.

A rendszerváltás után, 1992. február 2-án Vaján megalakult a Rákóczi Tárogató Egyesület, és ismét a jobboldali politikai rendezvények emblematikus kísérőjévé vált a hangszer. Ennek köszönhetően rendszeresen felbukkannak – a történelmi hitelesség okán – mítoszromboló célzatú írások. Ezekben, azon túlmenően, hogy ismételten kihangsúlyozzák a történelmi tárogató és a reform tárogatók különbségét, külön hangsúlyt kapott az a momentum, hogy a „Krasznahorka büszke vára” kezdetű dal tárogatókísérettel 1940-ben a Horthy Miklós tiszteletére rendezett hódolati ünnepségen is felcsendült.<sup>48</sup> Szerencsére ezzel párhuzamosan az 1990-es évektől kezdve több tudományos igényű munka is foglalkozott a tárogató történetével, annak népi hangszerré válásával, illetve a népzene és népi hangszereket ismertető monográfiákban is rendszeresen megemlítik, mint népi hangszert (10. kép). Azonban még a történelmi hitelességet jogosan megkérdőjelező kritikai hangvételű írásokban is feltűnik az a gondolatmenet, miszerint az immár végérvényesen magyar nemzeti hangszernek minősített tárogató mint szimbolikus zeneszerszám napjainkban már nemcsak a trianoni,

<sup>48</sup> BREUER *Tárogatunk*, 22., továbbá KOVÁCS *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/>. Lásd még BALÁZS Zsuzsanna: „Krasznahorka büszke” útja a Trianon-giccshez, [https://hvg.hu/itthon/201212\\_krasznahorkamitosz\\_mudal](https://hvg.hu/itthon/201212_krasznahorkamitosz_mudal) (utolsó letöltés: 2021. március 7).



hanem az 1956-os forradalmi megemlékezéseknek is elengedhetetlen tartozéka. Kétségtelen, hogy a tárogató szimbolikájának jelentéstartama az elmúlt évtizedekben jelentősen bővült: napjainkban már nemcsak a trianoni, hanem az 1956-os forradalmi megemlékezéseken is felhangzik és egyre inkább Magyarország ünnepi reprezentációjának szerves részét képezi.<sup>49</sup> Ennek eredménye, hogy 2014-ben – a Rákóczi Tárogató Egyesület felterjesztésének pozitív elbírálása nyomán – a Hungarikum Bizottság felvette a hangszert a Hungarikumok Gyűjteményébe. Fontos megjegyezni azonban, hogy a felterjesztésben olvasható indoklásban „A tárogató a magyar történelem kísérője a honfoglalástól napjainkig” címmel ellátott szakasz történeti szempontból nem igazolható, mert a hangszer felbukkanása csak a 16. századtól adatolható. A mérvadó szaklexikon, a *Grove Music Online* aktuális szócikke, bár röviden áttekinti és megkülönbözteti egymástól a két tárogatót, azonban nem nemzeti, hanem a magyar és a román nyelvterületen elterjedt népi hangszereként tárgyalja.<sup>50</sup> Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a nemzeti hangszereket nyilvántartó internetes lexikon (*Wikipédia*) listáján sem szerepel, mert ott magyar nemzeti hangszerként a cimbalom van feltüntetve.<sup>51</sup>

### Egy másik hungarikum. A cimbalom

A tárogatóhoz hasonlóan a „magyar cimbalom” szintén szerepel a Hungarikumok Gyűjteményében, azonban a történeti leírás bizonyos pontjai ezúttal is megkérdőjelezhetők. A „cimbalom ősi hangszer, feltehetően Asszíriából származik, ázsiai eredete azonban bizonyos” kijelentés például szintén egy széles körben elterjedt tévhit. Az ókori asszír ábrázolásokban nincs nyoma ilyen hangszertípusnak, és egy, a II. Assurnászir-apli asszír király (Kr. e. 883 – Kr. e. 859) kalthui (nimrudi) palotájában látható domborművön ábrázolt szöghárfa-típust vélték a *szantúr* korai ábrázolásának.<sup>52</sup> A legkorábbi, bizonyíthatóan ütött húros cimbalom-ábrázolások Nyugat- és Közép-Európából adatolhatók és a 15. századból származnak.<sup>53</sup> Viszont az ütött húros perzsa *szantúr* jelenleg ismert legkorábbi ábrázolása – egy, a Kádzsár-dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban (1830 körül) készült festmény (*11. kép*) – mintegy fél évezreddel későbbi.<sup>54</sup> Ezért a történeti adatok áttekintése alapján valószínűsíthető, hogy az ütéssel megszólaltatott *szantúr* cimbalomtípus legkorábban csak a 17. század

<sup>49</sup> Kovács *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

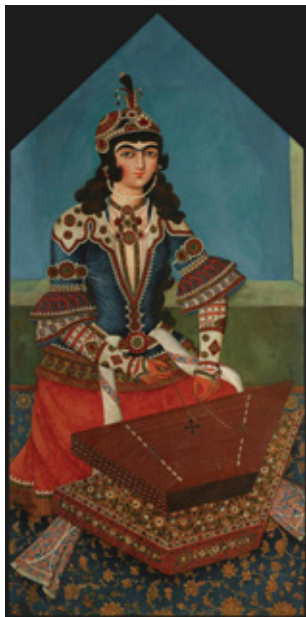
<sup>50</sup> Stanley SADIE et al. (eds.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* Vol. 3 (London–New York, Macmillan Press Limited, 1984), 530–531.

<sup>51</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_national\\_instruments\\_\(music\)#cite\\_note-13](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_national_instruments_(music)#cite_note-13) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>52</sup> Francis William GALPIN: *Old English Instruments of Music* (New York, Barnes & Noble, 1965), 49–50.

<sup>53</sup> James BLADES: *Percussion Instruments and Their History* (London, Faber and Faber, 1975), 201–202.

<sup>54</sup> BRAUER-BENKE József: „A cimbalom hangszertípus történetének forráskritikai elemzése”, *Magyar Zene* 57/1 (2019), 77.



11. kép. Szantúr 1830 körüli ábrázolása a Kádzsár dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman\\_playing\\_a\\_santur,\\_Qajar\\_Iran,\\_artist\\_named\\_Ahmad.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman_playing_a_santur,_Qajar_Iran,_artist_named_Ahmad.jpg) (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

elején alakulhatott ki a korábban pengetéssel megszólaltatott hangszerből és a nyugati cimbalomok hatására vehették át az ütéssel megszólaltatott játéktechnikát.<sup>55</sup> Azért sem valószínű, hogy a perzsa *szantúr* a 15. századnál korábban megjelenhetett, mert a Kínában is elterjedt hangszertípus, amelynek elnevezése (jang-csin, tehát idegen csin) is utal a hangszertípus átvételére, bizonyítottan csak a Ming-dinasztia idejének a végén, a 17. század közepén jelent meg Kantonban.<sup>56</sup>

A pedálcimbalmot Schunda Vencel József fejlesztette ki a középkori cimbalomból 1874-ben. Amint az a tízezredik eladott cimbalom elkészültének jubileuma alkalmából, 1907-ben kiadott rövid történeti áttekintésből kiderül, a cimbalom mint nemzeti hangszer keleti, akár honfoglaláskori eredete szintén széles körben elterjedt gondolat volt a nemzetté válás és polgárosodás korszakában.<sup>57</sup> Habár a Schunda áttekintésében közölt, „Az első pedálcimbalom bemutatása 1874-ben” című képen számos

<sup>55</sup> Uo., 77–78.

<sup>56</sup> William M. CLEMENTS: *The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Folklife. Southeast Asia and India, Central and East Asia, Middle East 2* (Greenwood, Greenwood Press, 2006), 106–110.

<sup>57</sup> „A cimbalom minden valószínűség szerint jóval korábban honosodott meg Magyarországon, mint a cigány. Ez a hangszer több évszázaddal Nagy Lajos és Zsigmond királyok ideje – a cigánytelepedés korszaka – előtt már itt volt Európában. Nagyon természetes tehát, hogy a magyar is csakhamar megismerkedett vele, ha csak éppenséggel nem hozta már magával az ázsiai őshazából.” Vö. SCHUNDA *Czimbalom története*, 8.



12. kép. Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyárának 1907-es albumában szereplő fotó. Alapjául id. Weinwurm Antal tónusos cinkográfija szolgált. Az eredeti képre Erkel és Liszt portróját, illetve a háttérben álló prominens személyiségeket utólag montírozták rá. A híressé vált fotó készítésének körülményeit újabb szakértői vizsgálatra alapozva rekonstruáltuk.

prominens személyiség látható, kizárható annak lehetősége, hogy a fénykép akkor és ebben a formában megtörtént valós eseményt ábrázoljon: a képen ugyanis Liszt Ferenc is szerepel, aki ekkor még nem tartózkodott Magyarországon. Újabb szakértői vélemény alapján a kép id. Weinwurm Antal alkotása, valószínűleg tónusos cinkográfia (autotípiá), amelyen eredetileg csak Schunda, a cimbalmon játészó Pintér Pál és két ülő testdublőr szerepelt. Utóbbiak testére montírozták rá később Liszt Ferenc és Erkel Ferenc portróját<sup>58</sup> két későbbi fotó alapján: Liszt 1884-ben, a kétezredik pedál-cimbalom elkészülte alkalmából Schundának küldött fényképének és Erkel 1888-as, Ellinger Ede-féle fényképének felhasználásával – legalábbis a közös képen e két portré jellemző arcvonásai láthatóak (12. kép).<sup>59</sup> Mivel az ominózus fotó a cég ötvenéves fennállása alkalmából kiadott, „A Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyár története 1848–1898” című kiadványban még nem szerepel, a fentiek alapján joggal feltételezhető, hogy az 1907-es albumban felbukkanó csoportkép valamikor 1898 és 1906 között készülhetett.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Flesch Bálint szíves szóbeli közlése alapján.

<sup>59</sup> BRAUER-BENKE *Cimbalom hangszer típus*, 90–91.

<sup>60</sup> Uo., 89.



13. kép. Balogh Jancsi városi cigányzenekara. Kolozsvár, 1899. A reprodukciót lásd in MARKÓ Miklós: *A régi mulató Magyarország: híres cigányzenészek*. 80 elhalt és 320 fővárosi, vidéki és külföldi prímás és jelesebb zenekari tagok arcképeivel, 56 zenekar képével, rajzokkal, több mint 500 segédzenész arcképeivel (Budapest, Markó Miklós, 1927).

### Cigányzene mint hungarikum

A 18–19. század fordulóján a magyar társadalomban és kulturális életben bekövetkező társadalmi változások hatására a népzeneben és néptáncban a régi stílust fokozatosan felváltotta az új stílus. A polgárosodással együtt megnövekedett a városok szerepe. A nemzeti romantika a kultúra minden területén éreztette hatását. A nemzeti érzéssel összefonódó kuruc költészet ébren tartásában és átörökítésében jelentős szerepük volt a cigány muzikusoknak. Az általuk játszott (kávéházi) cigányzene vagy magyar nóta előadásában a vonózenekar mellett elmaradhatatlan hangszer volt a (tárogató helyett használt) klarinét és a pedálcimbalom (13. kép). Többek között Liszt Ferenc, Erkel Ferenc és Rácz Aladár tevékenységének köszönhetően utóbbi hangszer komolyzenei használata is elterjedt, és a pedálcimbalom nemzetközileg elismert magyar nemzeti hangszerré vált.

Ahogy azt a cigányzene és magyar nóta elnevezések szemléletesen mutatják, a műfaj egyaránt kötődik a magyar és a cigány kultúrához, mert magyar igények szerint, de a cigányok játékműve és zenei megközelítése alapján alakult ki. A zenészek és a zeneszerzők cigányok, míg a szövegírók és énekes előadók kevés kivételtől eltekintve magyarok voltak. Liszt 1861-ben magyar nyelven is megjelent *A cigányokról és a cigány zenéről* szóló műve nemcsak ellentétes indulatokat keltett, hanem felhívta a komolyzenészek figyelmét a magyar népzeneire. A köztudat a cigányzenét helytelenül még sokáig hol a magyar, hol a cigány autentikus népzeneivel azonosította.

Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a tárogatóhoz hasonlóan a cimbalomnak mint hangszernek önmagában nem alakult ki egy, utólag megosztó jellegű nacionalista szimbolikája.

A cigányzenekarok nemcsak a Rákóczi-korszakot idéző kuruc daloknak, hanem az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc bukása után a Kossuth-nótának és az 1848-as honvéd-daloknak, majd Trianon után az irredenta daloknak is aktív terjesztői voltak. Ennek köszönhető, hogy a trianoni békeszerződés megkötése után a cigányzenekarok politikai szimbólummá váltak. Legfőbb szerepük a közös kulturális örökség megőrzése volt, és ezen keresztül a közösség alakítása.<sup>61</sup> Ez érvényesülhetett akkor is, amikor az 1. világháború vége után a gyorsan terjedő afroamerikai eredetű jazz zene és tánc váratlan konkurenciát teremtett a helyi muzikusoknak. Ekkor a társadalom egy része felkarolta a cigányzenészeket, mert a 19. században formálódott nemzeti romantikus toposznak köszönhetően bennük látták a magyar zene letéteményeseit.<sup>62</sup> Ebből kifolyólag az 1920-as években egybekapcsolódott a cigányzene védelme és az irredentizmus ideológiája. Ez lehetett hatással arra is, hogy a 2. világháború után a politikai vezetés a cigányzenét és a magyar nótát a „letűnt elnyomó osztályhoz” kötötte, és politikailag nem kívánatosnak minősítette. Az úri osztály kiszolgálóként számon tartott cigányzenészeket minden eszközzel igyekeztek ellehetetleníteni. Kevésé ismert momentum, hogy az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után a cigányok forradalomban való részvétele miatt sok cigányzenésznek bevonták a működési engedélyét, és a kávéházi cigányzene műfajának felszámolására is megpróbáltak kísérletet tenni.<sup>63</sup>

Mivel a Liszt által keltett félreértést (miszerint a „cigányzene” valójában magyar zene) a zenetudomány elég hamar, már a 19. században tisztázta, ezek után, mint a kutatás számára érdektelen szórakoztató műfaj az ki is került a zenekutatás fókuszából. Ezért a cigányzene vagy magyar nóta műfajának tudományos feldolgozottsága, mind a komolyzenéhez, mind az autentikus népzenehez viszonyítva mai napig alacsony szintű maradt. A magyar nóta műfajába tartozó, Horthy-korszakot idéző irredenta műdalok tudományos vizsgálatával (már ha egyáltalán szóba kerül a téma) leginkább a történelemtudomány foglalkozik, amely rámutat a sorozatban gyártott, verbális és képi közhelyekkel élő, negédes és könnyen énekelhető irredenta műdalok zenei felszínességére.<sup>64</sup> Ehhez kapcsolódóan a cigányzene betiltása helyett a Magyar Rádióban már 1950-ben végbement annak rendszabályozása. A Magyar Rádió

<sup>61</sup> Haraszi Emil zenetörténész és zenekritikus, a Nemzeti Zenede igazgatója állásfoglalása a cigányzene kapcsán kibontakozó sajtóvitában: „Ma sokkal inkább szükség van a cigánymuzsikára, mint bármikor, mert a cigány a magyar irredenta agitátora és katonája, akihez fogható művészt egyetlen nemzet sem tud produkálni.” Vö. *Budapesti Hírlap* 49/98 (1925. május 1.).

<sup>62</sup> ZIPERNOVSZKY Kornél: „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni»: a cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát”, *Replika* 101–102 (2017/1–2), 67–88., ide: 68.

<sup>63</sup> HEGEDŰS Sándor: *Cigány kronológia* (Piliscsaba, Konsept-H Kiadó, 2000).

<sup>64</sup> ZEIDLER Miklós: *A magyar irredenta kultusz a két világháború között* (Budapest, Teleki László Alapítvány, 2002), 65.

vezetése az olcsó líraiság, „úrimuris sírvavíadás és érzelgős, álmagyar nóta” helyett „igazi, egészséges népi zenével” töltötte meg az intézmény saját cigányzenekarának műsorát, amely így a többi cigányzenekar számára is irányadóul szolgált.<sup>65</sup> Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a Hungarikumok körébe csak az 1985-ben létrejött 100 Tagú Cigányzenekar és a „klasszikus magyar nóta” kerülhetett be.<sup>66</sup>

### A multikulturalizmus szimbolikus hangszerei

Azonban nemcsak a nacionalizmusnak vagy újabb formájában a globalizmus ellenében kialakult etnicizmusnak vannak szimbolikus hangszerei, hanem – az elsősorban észak-amerikai és nyugat-európai hátterű újabb ideológia – a multikulturalizmus is megtalálta a maga szimbolikus hangszereit a távoli népek ősi vagy annak vélt hangszerei között. A jómódban élő Nyugat fogyasztói társadalma a saját kultúrájától való elidegenedését és politikai ellenállását fejezi ki az egzotikus árucikkkel való azonosulással.<sup>67</sup> Mivel a multikulturalizmus ideológiájának elsajátításához fontos a nevelés, a multikulturális hangszereket gyerekek számára összeválogatott szettekben, *webshop*okban is lehet kapni.<sup>68</sup> Ezek a gyerekeknek szánt, felnőtt felügyelettel megszólaltatható multikulturális szettek leginkább afrikai és dél-amerikai csörgőket, ritkábban távol-keleti csengőket tartalmaznak, illetve szinte elmaradhatatlan jellegzetes darabjuk egy kisméretű nyugat-afrikai dzsembé tölcsérsdob. Ezek az afro-pop és a karibi zene világát megjelenítő hangszerösszeállítások egyben a multikulturalizmus ideológiai alapvetését, az eurocentrikusság ellensúlyozását is hivatottak tükrözni.<sup>69</sup> Ebből kifolyólag a multikulturális szettekben az európai színes műanyag csörgőktől eltérően, nem egyszer hangsúlyozottan kézimunkával készített, formájában és színvilágában is a szubszaharai Afrika, a Karib-szigetek és Dél-Amerika térségeit idéző csörgők találhatóak. Ez egyben rámutat arra, hogy a nyugati fogyasztók igénylik a faji/etnikai alapú különbségeket, és azokat mintegy fetisizálva elvárják, hogy az adott kultúrában élők – a nyugati kultúrákban élőkhez viszonyítva – maradjanak „tiszták és romlatlanok”.<sup>70</sup> A szettekben olykor felbukkanó távol-keleti csengők és

<sup>65</sup> L[ózszy] J[ános]: „A rádió zenei műsora eredményesen építi a dolgozókkal való kapcsolatát”, *Szabad Nép* (1950. július 30.), 11.

<sup>66</sup> <http://www.hungarikum.hu/sites/default/files/hungarikumok-lista.pdf> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>67</sup> Ingrid MONSON: „Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”, *Ethnomusicology* 43/1 (1999), 31–65., ide: 57.

<sup>68</sup> <https://www.earlyyearsresources.co.uk/music-c193/world-instruments-c217/multicultural-musical-instruments-pack-2-p38813> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>69</sup> William M. ANDERSON – Patricia SHEHAN CAMPBELL (eds.): *Multicultural Perspectives in Music Education*, Vol. 1 (London, R&L Education, 2011), 22.

<sup>70</sup> Simone KRÜGER: „Undoing Authenticity as a Discursive Construct. A Critical Pedagogy of Ethnomusicology and 'World Music'”, in Barbara ALGE – Oliver KRÄMER (eds.): *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik, Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs* (Augsburg, Wissner-Verlag, 2013), 93–114., ide: 95.

ütéssel megszólaltatott fabékák valószínűleg a Tibet kínai megszállása után, a nyugati társadalmakban a buddhizmus iránt kialakuló, egyre növekvő érdeklődéssel (gyakorlók buddhisták és a buddhizmussal szimpatizálók) magyarázhatók.<sup>71</sup> Ezzel összefüggésben a nyugati felnőtt társadalmakban is megtalálhatók az ideológiai alapon választott multikulturális hangszerek, amelyek játékmódját különböző *workshop*ok keretében lehet elsajátítani.

A *workshop*okban tanulható két legjellemzőbb multikulturális hangszer az ausztrál őslakosok *didzseridu* (didgeridoo) trombitája és a nyugat-afrikai népcsoportok körében elterjedt *dzsembe* (djembe) tölcserdob-típus. Annak ellenére, hogy mindkét hangszer egy távoli kultúra hangszere, játéktechnikájuk elsajátításában – egy közös és meglehetősen ellentmondásos ideológia alapján – kiemelt szerepet kap az autenticitás. Habár az autenticitás fogalmát leginkább a nemzeti identitással szokták szoros kapcsolatba hozni,<sup>72</sup> jól láthatóan a multikulturalizmusnak is jellemző és önigazoló gyakorlata. A dzsembe-játékot például Európában és az Egyesült Államokban is, ha lehetséges, nyugat-afrikai zenészek tanítják. A didzseridu-játékot legtöbbször még Ausztráliában sem az ausztrál őslakos zenészek oktatják, de – amint azt a *workshop*okat tartó zenészek kiemelik – az oktatók nem egyszer ausztrál őslakostól vagy olyan személytől tanultak, aki ausztrál őslakostól sajátította el a hangszer megszólaltatásának technikáját, ami így mintegy tiszta forrásból származó „minőségi garanciát” jelent.<sup>73</sup> Érdeemes megjegyeznünk, hogy hasonlóképp történt ez a táncmuzika zenészek esetében is, amikor a fővárosban élő (főképp műszaki) értelmiségiek eltanulták az erdélyi falusi muzikusok játéktechnikáját. Mivel ezeken a *workshop*okon nemcsak játéktechnikát oktatnak, hanem hangszervásárlásra is van lehetőség, szintén kiemelt fontossággal bír, hogy a hangszerek lehetőség szerint autentikus hangszerkészítőktől származzanak. Éppen ezért a yidaki típusú didzseridu hagyományának ma élő legnagyobb alakja, Djalu Gurruwiwi a nevével fémjelzi a nem írásbeliségre épülő ősi kultúrát képviselő hangszert.<sup>74</sup> Magyar néprajzi analógiaként megemlíthető Pál István tereskei juhász, a Népművészet Mestere, aki mivel leginkább táncmuzika népzenezenészek számára készített hangszereket, az ő kérésükre szokott rá, hogy belevesse nevét az általa elkészített furulyákba, holott nagyapja, akitől a furulyafaragást és díszítést tanulta, meg nem írta (véste) bele a nevét az általa készített furulyákba.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> A Nyugati Buddhista Rend, újabb nevén Triratna Buddhista Rend önálló nyugati vallási irányzatként jött létre 1968-ban. A keleti buddhizmustól eltérő legfontosabb vallási újítása, hogy a rend tagjai nem szerzetesek, hanem „dhammacsári” világi felavatást kapnak. Vö. George D. CHRYSIDES – Margaret Z. WILKINS: *A Reader in New Religious Movements* (London, Continuum International Publishing Group, 2006), 46.

<sup>72</sup> Tim EDENSOR: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* (London, Berg Publishers, 2002), 117.

<sup>73</sup> [http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Didzseridu\\_\(didgeridoo,\\_didjeridu,\\_yidaki,\\_mago,\\_kenbi...\)](http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Didzseridu_(didgeridoo,_didjeridu,_yidaki,_mago,_kenbi...)) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>74</sup> <https://hu.wikipedia.org/wiki/Yidaki> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>75</sup> A balassagyarmati Palóc Múzeum néprajzi gyűjteményében található Pál István néhány – a Múzeum felkérésére 1997-ben készített – hangszere. A leíró karton leírásából jól látható, hogy miként

A didzseridu hangszer valójában a multikulturalitás és indigeneitás (öslakói lét) ellentmondásosságának lehetne a szimbóluma; a multikulturális társadalmak öslakóinak érdekei (föld, identitás, politikai tér követelése) ugyanis korántsem teljesíthetők teljes mértékben, hiszen azok az államszuverenitás és a területi integritás nemzeti érdekeibe ütköznek.<sup>76</sup> Maga a hangszerelnevezés sem az öslakosok eredeti elnevezése, mert az északi régióban található Arnhem-föld nyugati részén, ahol a hangszer őshonos, a *tidjaradu / tidjarudu / tidjaruda* alakok az elterjedtek, és a széles körben ismert *didzseridu (didgeridoo)* alak egy, az öslakosok kultúráját már intézményesült formában vizsgáló 1963-as program egyik publikációja nyomán terjedt el.<sup>77</sup> A hangszer típusnak különböző altípusai is kialakultak, mint az északkeleti régióban elterjedt *yidaki* és a délkeleti részen elterjedt *lhambilbig*. A körlégzéssel megszólaltatott didzseridún játszott játéktípus tekintetében két fő típust különítenek el a kutatók. Az ún. „B”-típusú technika megkülönböztető jegye a „kürthang”, amely az alaphang felett szólal meg, és a játékos az ajkainak megfeszítésével képezi a rövid, néhol hosszan tartott, ritmizált hangot.<sup>78</sup> A zenész a nyelv használatával, a befúvás erősségével és az egymást követő, gyors levegővételekkel ritmizálja a kitartott hangot.

Az Arnhem-földön az utóbbi évezredekben végbement ökológiai, környezeti változások, illetve az itt található sziklafestmények datálása alapján a didzseridu mindenképpen több évezredes múltra tekinthet vissza, mint tradicionális bennszülött hangszer (*14. kép*). Használata az utóbbi száz évben szinte a kontinens egészén elterjedt. A hangszer eredetileg bambuszból (*Bambusa arnhemica*), illetve kétféle eukaliptusz fából (*Eucalyptus tetradonta* és *Eucalyptus miniata*) készülhetett, melyek élőhelye az Arnhem-föld északi részére korlátozódik.<sup>79</sup> A didzseridu multikulturális hangszerré válásával megnőtt a kereslet az indonéz tömegcikkeket gyártó iparág termékei iránt, és megjelentek a *teakfából* (tikfából), és a nem ausztrál eredetű, egyéb olcsó bambuszból készült didzseridúk.

Mivel a 19. században az ausztrál öslakosokat faji és tudományos szempontból kategorizálták és a „primitív” kultúrájuk eszközeit a múzeumokban az elmaradottság bizonyítékaiként mutogatták, az 1990-es években az öslakos kultúrát idealizálva, mintegy kompenzációként jelenik meg az öslakosok zenéje a modernitásban, ahol az őshonos zene hagyománya a pop-rock műfaj zenei esztétikájához igazodott.<sup>80</sup> Az indigeneitást jelképező didzseridu a kontinens periferiájáról széles körben elterjedve,

öröklődik, és miként változik a furulyadísztés generációról generációra.

<sup>76</sup> TÓTHNÉ ESPÁK Gabriella: *Multikulturalizmus és öslako-politika a kanadai és Ausztrál Államszövetségben 1988–1992 között*. PhD disszertáció (Debrecen, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2003), 1.

<sup>77</sup> Alice M. MOYLE: „The Australian Didjeridu: A Late Musical Intrusion”, *World Archaeology* 12/3 (1981), 321–331., ide: 321.

<sup>78</sup> Uo., 323.

<sup>79</sup> MOYLE *Australian Didjeridu*, 322.

<sup>80</sup> Fiona MAGOWAN: „Playing with Meaning: Perspectives on Culture, Commodification and Contestation Around the Didjeridu”, *Yearbook for Traditional Music* 37 (2005), 80–102., ide: 86.





14. kép. Tánckíséret didzseridival. Deissville, Ausztrália. A reprodukciót lásd in Paul COLLAER: *Musikgeschichte in Bildern. Band 1. Musikethnologie. Lieferung 1. Ozeanien* (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1965), 200.

majd a nemzeti határokat is átlépve egy megújult, immár globalizációs kulturális céllal vagy jelentéssel, az autenticitás és egzotikum, illetve átvitt értelemben a művészet és a kifejezőerő jelképévé válhatott.<sup>81</sup> Összességében úgy tűnik, hogy az őslakos ausztrálok didzseridu hangszere – azon túlmenően, hogy a főleg népzene és az őslakos népek hagyományos zenéjére építő világzenei stílus ikonikus hangszerévé vált – az európai gyarmatosítástól és annak elnyomó rendszerétől elhatárolódni kívánó antirasszista mozgalom szimbólumává is emelkedett. Gyakran jelennek meg a nyugati világ utczenészeinél (akik sosem ausztrál bennszülöttek), az eredetileg a „fekete öntudat mozgalma” és a fehér politikai elnyomásellenes rasztafarizmus szimbólumai úm. a „ganja”, vagyis a marihuána, a *dreadlock* hajviselet vagy a zöld–sárga–piros (Etiópia zászlaja) színek használata.

Ugyanez a szimbolika megjelenik a *dzsembe* (djembe) dobok multikulturális zenészeinél is. A dzsembe hangszertípust eredetileg a mandinka népcsoport „kovácsok kasztja”-ba tömörülő numuk készítették, akik – egy fából faragott, „komo” maszkot viselő – titkos társaságként működtek (többek között ők bonyolították le a fiatal fiúkat és lányokat beavató körülméletési és kimetszési szertartásokat).<sup>82</sup> Annak ellenére azonban, hogy a dzsembe eredetileg a numuk hangszere volt, nem voltak korlátozások

<sup>81</sup> Uo., 80–81.

<sup>82</sup> Eric CHARRY: *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000) (*Chicago Studies in Ethnomusicology*), 224.

a tekintetben, hogy ki lehet *djembefola*, azaz dzsembe játékos.<sup>83</sup> Ennek az lehet az oka, hogy a dzsembe a mandinka népcsoport körében a kasztszerűen elkülönülő zenészcsoporthoz kötődő egyéb hangszerektől (*ngoni*, *balafon*, *kora*) eltérően nem volt a griók hangszere.<sup>84</sup> Mivel a dzsembe dobok használata a mandinkáknál nem kötődött a grió kaszthoz tartozó zenészcsoporthoz, a numuk 11–12. század körül Mali, Guinea, Szenegál és Burkina Faso területéről indulva vándorlásaik során széles körben elterjeszt(h)ették több nyugat-afrikai népcsoport körében a hangszerkészítési technikáit és játékmódjait.

A dzsembe típusú dobokat leginkább a kemény, jól megmunkálható és a rovaroknak ellenálló fafajtákból készítették és részben készítik ma is, mint például a lenge (*Afzelia africana*), az irokó (*Clorophora excelsus*) és a dimba (*Irvingia gabonensis*). Egyes feltételezések szerint ez utóbbi szolgált a hangszertípus elnevezéséhez, amennyiben a Maliban honos *djimba* mangó volt az a fafajta, amelyből az első dzsembe dobokat készíthették. – A helyiek a „gonosz fájának” is nevezték a djimbát, mivel a szájhagyomány szerint a dzsembe dob, más nyugat-afrikai hangszerekhez hasonlóan, egy dzsinn vagy gonosz szellem adta az embereknek.<sup>85</sup> Más vélemények szerint a dzsembe elnevezés a szintén Maliban élő bambara népcsoport szólásából eredeztethető: „Anke dje, anke be”, azaz „mindenki gyűljön össze”, ami egyben arra is utalna, hogy a dzsembe az afrikai (és egyéb eredetű) dobtípusokhoz hasonlóan eredetileg az emberek összehívását szolgálta, hogy különféle közérdekű eseményekről tájékozathassák a lakosságot.<sup>86</sup>

Habár a történeti adatok alapján úgy tűnhet, hogy a dzsembe tölcserdob-típus már régóta ismert lehetett a térségben, a hangszer szélesebb körű nyugat-afrikai elterjedésének az 1980-as években készült mérvadó hangszertörténeti szakirodalomban még nincs nyoma.<sup>87</sup> A dzsembe dobok megjelenésének és szélesebb körű elterjedésének politikai és ideológiai háttere is van: 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, Afrikában elsőként francia segítséggel megalapították a guineai nemzeti afrikai balett-társulatot (*Les Ballets Africains de la République de Guinée*), amely színpadi előadásra szánt, koreografált formában mutatta be az ország hagyományos táncait.<sup>88</sup> Az 1966-ban, Dakarbán megrendezett *First World Festival of Black Arts*

<sup>83</sup> Ua.

<sup>84</sup> Rainer POLAK: „A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond”, *The World of Music* 52/1/3 (2000), 7–46.

<sup>85</sup> CHARRY *Mande Musik*, 220.

<sup>86</sup> Marianne FRIEDLÄNDER: *Lehrbuch des Malinke* (München, Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, 1992), 159–160., 275.

<sup>87</sup> Vö. „Goblet drums”, in Stanley SADIE et al. (eds.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 2 (London–New York, Macmillan Press Limited, 1984), 56.

<sup>88</sup> Vera H. FLAIG: *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembé*. PhD dissertation (Ann Arbor, University of Michigan, 2010), 6.

rendezvénynek köszönhetően elsősorban a – színpadi előadásra szánt táncokat és zenét világszerte bemutató – nyugat-afrikai társulatok körében terjedt el széles körben a hangszer használata. Mivel Francia Nyugat-Afrika gyarmatai közül elsőként Guinea nyerte el függetlenségét 1958-ban, így a dzsembe mint „afrikai dobtípus” egyben a függetlenség szimbólumává is vált.

Politikai konnotációjának köszönhetően napjainkra a dzsembe egy alig ismert falusi hangszerből Afrika legismertebb dobtípusává lépett elő. Arra, hogy a hangszer korábban nem állt az érdeklődés előterében, a múzeumok anyaga alapján is következtethetünk, tekintve, hogy a gyűjteményekben csak a legutóbbi időkben bukkannak fel a dzsembe dobok. A Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjteményének 62, és a Weltmuseum Wien „Afrika südlich der Sahara” gyűjteményének 213 dobja közül csak összesen 4 tartozik a tölcserdobok közé, és e négy Guineából, Libériából és Nigériából beszerzett tölcserdob egyike sem dzsembe.<sup>89</sup> A Staatliche Museen zu Berlin (SMB) etnológiai gyűjteményében egy 1984-ből, Gambiából, és egy, az 1990-es évekből, Guineából származó dzsembe dob található.<sup>90</sup> A New York-i Metropolitan Museum of Art (MMA) 147 afrikai dobja közül egy Afrikából származó, 1986-ban beletározott, 20. századra datált, és egy további, csak 2004-ben beletározott, de a 20. század elejére datált Guineából származó dzsembe található.<sup>91</sup> A *Musical Instruments Museum Online* (MIMO) adatbázisa különböző dél-franciaországi, barcelonai és londoni gyűjteményekben összesen kilenc dzsembét regisztrál, melyek nagy része az 1980–1990-es években készült.<sup>92</sup> A legrégebbi ezek közül egy, a gyűjtési helyét illetően „Afrique Occidentale” azaz Nyugat-Afrikából származó, 19. századra datált „tambour sablier” vagy „djembé” néven számon tartott tölcserdob-típus, amely a franciaországi Úzès-ben található, a 20. század elején alapított Musée Georges Borias gyűjteményben.<sup>93</sup> A párizsi Musée de l’Homme-ban is őriznek egy, a kono népcsoporttól származó, régies formát mutató dzsembét, amelyet 1938-ban, a Guinea déli részén fekvő Nzérékoré régióban készítettek.<sup>94</sup> Összességében a MIMO-ban található múzeumi anyag áttekintése szintén arra mutat, hogy a dzsembe dobok az afrikai balett-társulatok és a világzenei fesztiválok hatására Nyugat-Afrikában is csak az 1980-as évek második felében terjedhettek el szélesebb körben.

A hangszer az 1960-as évektől az Egyesült Államokban is a nyugat-afrikai balett kísérő hangszereként használták, és mint az afrikai nemzetek függetlenségének szimbóluma, egyfajta „pánafrikai dobtípus” jelentéstartalmat is kapott. Használata ezáltal szimbolikus értelmet nyert, alkalmazása pedig összefüggésbe hozható a francia

<sup>89</sup> A bécsi gyűjtemény Nigériából származó tölcserdobját még Leo Frobenius gyűjtötte a 19. század végén (ltsz. 118864). A Néprajzi Múzeumban az 1920–1930-as évekből, Libériából származó (ltsz. 135359, 136669) és egy 1968-ból Guineából származó (ltsz. 68.127.1) tölcserdob található.

<sup>90</sup> Staatliche Museen zu Berlin, ltsz. VII f 139 és VII f 244.

<sup>91</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz.1986.4671. és 2004.25.

<sup>92</sup> [http://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI\\_MDMB\\_310466](http://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_MDMB_310466) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

<sup>93</sup> Úzès, Musée Georges Borias, ltsz. 07.92.

<sup>94</sup> Párizs, Musée de l’Homme, D.84.1026.493.

nyelvterület ún. *négritude* mozgalmával, és az Egyesült Államok egyes egyetemi tan-székeinek munkáját is meghatározó afrocentrizmussal. Mindkét irányzatra jellemző az afrikai hagyományok ünneplése és az afrikai kulturális egység mítosza. Utóbbi-hoz gyakran rasszista és az afrikai kultúrával és történelemmel kapcsolatban minden alapot nélkülöző állítások is társulnak: az ókori Egyiptomot például a szubszaharai Afrika részének tekintik, és így annak kulturális vívmányait is a szubszaharai Afrika népeinek teljesítményeként értékeli.<sup>95</sup> Az afroamerikai nemzeteket egyesítő kultu-rális forradalmi céllal létrehozott fiktív, ellen-karácsony jellegű családi és közösségi ünnepség, az ún. kwanzaa idején szintén jellemző a dzsembe dobok használata.<sup>96</sup> A kwanzaa időszaka alatt (december 26. és január 1. között) a családok díszes „afrikai” ruhát öltenek, a lakást feldíszítik, és dzsembe dob kísérete mellett „ősi afrikai énekeket” adnak elő.<sup>97</sup> Szintén a kwanzaa-ünnepkör keretében szokás előadni a nyugat-afrikai Mali Birodalom alapítójáról, Szungyata Keitáról szóló eposzként is értelmezhető művet, amit dzsembe dobokkal kísérve gyakran grió szerepkörben játszanak el.<sup>98</sup> A Szungyata-eposz előadása azonban tradicionálisan a zenészspecialista griók előadá-sában kizárólag a *bala* (xilofon) és a *kora* (hárfalant) kíséretében történt (15. kép).<sup>99</sup>

A rabszolga-kereskedelem egyik következményeként ma egyetlen amerikai fekete sem tudhatja, hogy pontosan honnan származtak az ősei. A hiány betöltéseként ezért kialakult egyfajta pánafrikai nosztalgia, ezzel együtt Afrika egységességének teljesen hamis elképzelése, illetve az afrikai kultúrával és történelemmel kapcsolatos téveszmék.<sup>100</sup> Ennek következtében, a didzseridu-tanuláshoz hasonlóan, itt is kiemelt szerepet kap az autenticitás. A grió zenészkaszttal kapcsolatban is megjelennek olyan romanticizáló, a tényeket elferdítő értelmezések, miszerint az afrikai etnofesztiválok *workshop*jaira látogató és a dzsembe játékmódját tanító szenegáli dobosok a „nemesi presztízzsel bíró griók” leszármazottai, akiktől ilyen módon többszáz éves, hagyományos dobjátékot lehet tanulni.<sup>101</sup> Fontos azonban tisztázni, hogy zenészkasztként a mandinka griók társadalmi presztízse a lehető legtávolabb állt a helyi nemességétől.<sup>102</sup>

<sup>95</sup> SZOMBATHY Zoltán: „Afrikai civilizációk”, in DÉVÉNYI Kinga (szerk.): *Civilizációk Kelettől Nyugatig* (Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem Nemzetközi Tanulmányok Intézet, 2018), 291–324.

<sup>96</sup> A kwanzaa ünneplését az Egyesült Államokban a fekete nacionalizmus vezetői az 1960-as években találták ki azzal a céllal, hogy legyen egy afroamerikai ünnepük. A kwanzaa kifejezést a szuahéli nyelvből vették („Matunda ya kwanza úm”, vagyis „az aratás első gyümölcsei”), mert a pánafrikanizmus egyik alapelve szerint ez a nyelv az afroamerikaiak egyik ősi nyelve. Valójában azonban ez egy kelet-afrikai, nem tonális bantu nyelv, amelynek beszélőit nem Amerikába, hanem a Közel-Keletre hurcolták el rabszolgának.

<sup>97</sup> Keith A. MAYES: *Kwanzaa: Black Power and the Making of the African-American Black Holiday Tradition* (New York–London, Routledge, 2017), 83., 123.

<sup>98</sup> Thomas A. HALE: „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 (1997), 249–278., ide: 270.

<sup>99</sup> FLAIG *Politics of Representation*, 9.

<sup>100</sup> SZOMBATHY *Afrikai civilizációk*, 271.

<sup>101</sup> A. GERGELY András: „Afrikai műszerek. Brauer-Benke József köteteről”, *Afrika Tanulmányok* 3/2 (2009), 77–80.

<sup>102</sup> HALE *From the Griot of Roots*, 250.



15. kép. Grió kora hárfalanttal. François-Edmond Fortier fotója, Szenevál 1904.  
A reprodukciót lásd in Gerhard KUBIK: *Musikgeschichte in Bildern. Band I. Musikethnologie.*  
*Lieferung 11. Westafrika* (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1989), 196. sz.

A mandinka társadalomban a griók a kovácsokkal és a fazekasokkal együtt a rab-szolgák kasztjába, míg a falusi földművelők, akik eredetileg a dzsembén játszottak, a szabadok kasztjába tartoztak.<sup>103</sup> A griók helyi megfelelői, a szenegáli wolof gewelek dob mesterei eredetileg szintén nem dzsembe, hanem ún. *szabar* (*sabar / sabaro*) dobokat használtak. Ezek egyik jellegzetes típusa ugyan a dzsembe tölcserdobokhoz hasonló felépítésű, de a szabar elnevezés inkább funkcionális, mert olykor különböző felépítésű és eltérő membránfeszítési módozatokkal bíró dobtípusokat jelöl.<sup>104</sup> A már

<sup>103</sup> Kwame Anthony APPIAH – Henry Louis GATES: *Encyclopedia of Africa* (Oxford, Oxford University Press, 2016), 135–136.

<sup>104</sup> Patricia TANG: *Master of the Sabar: Wolof Griot Percussionist of Senegal* (Philadelphia, Temple

említett Sékou Ahmad Touré éppen ezért nem egy zenészkaszthoz kötődő hangszert, hanem egy kifejezetten falusi, földművelők által használt dobtípust választott a modern nemzetté váló Guineát reprezentáló afrikai balettcsoportok kísérelő hangszerévé. Ezáltal remélte, hogy az egyes etnikai csoportok, különösképpen a Maninka kultúrához kötődő griók hatalmi struktúráit és befolyását megszüntetheti.<sup>105</sup>

Úgy tűnik, a pánafrikanizmus ideológiájának reflexív hatására kezdtek el a korábban nem dzsembének nevezett rokon dobtípusokat is tölcserdob-jelentéstartalommal felruházni és dzsembének nevezni. Az 1990-es évektől a világzenei fesztiválok színpadi előadásra adaptálódott muzsikusai között felbukkanó griók leszármazottjainak köszönhetően a közönség szemében a dzsembe is a grió hangszerek közé emelkedett, holott az a nyugat-afrikai társadalmak jelentős részében nem volt a grió kaszt hagyományos hangszere. Ez a jelenség a dzsembe dob pánaafrikai szimbolikáján túlmenően a kereslet–kínálat piaci mechanizmusával is magyarázható: a dzsembe-játékot, legalábbis alapfokon, gyorsan meg lehet tanítani a nyugati világ egzotikumra vágyó közönségének. A griók jellegzetes hangszereinek, például a *kora* (hárfalant) vagy a *balafon* hexaton skálája miatt, a szükséges játéktechnika jóval komolyabb ügyességet és hosszabb képzést igényelne.<sup>106</sup> Ráadásul utóbbi hangszereket jellemzően ének-kísérethez használták, ezért ezek griókhhoz hasonló előadásmódjának gyorsalpaló *workshop*okon való elsajátítása ismét csak nehézségekbe ütközne. Ezzel szemben a dzsembe dobok terápiás használatát már tíznapos, intenzív kurzusok alatt is el lehet sajátítani. Bár a dzsembe-játékot és annak kulturális hátterét, azaz, hogy milyen ritmusok milyen etnikai csoportokhoz köthetők, a zenészek igyekeznek hagyományörző céllal megtanítani, a hangszerhasználat széles körű elterjesztésével együtt mégis felhígult annak eredeti jelentéstartalma és a korábban kifejezetten férfi hangszerek számító dzsembén elkezdtek nők is játszani.<sup>107</sup>

A dzsembe dobok globális elterjedése az Egyesült Államokban „faji” jellegű viták forrásává is vált. Az afroamerikaiak, akik a dzsembén való játékot pánaafrikai örökségként élik meg, nem egyszer a rosszállásukat fejezték ki azzal kapcsolatban, hogy az európai származású fehér amerikaiak miért foglalkoznak dzsembe-tanulással, hiszen azt úgysem tudják úgy elsajátítani, mint azok, akiknek ez a vérében van.<sup>108</sup> Ezzel szemben a nyugati, és nemkülönben az amerikai fehér *djembefolák* éppen a multikulturalizmus jegyében, a saját kultúrájuktól való elidegenedés ellenében hirdetik a multikulturalizmus sokszínűségének igényét az afrikai dzsembe használatával.<sup>109</sup>

---

University Press, 2007), 55.

<sup>105</sup> FLAIG *Politics of Representation*, 10.

<sup>106</sup> Uo., 8.

<sup>107</sup> Uo., 270., 291.

<sup>108</sup> Uo., 287–289.

<sup>109</sup> A. GERGELY András: „Autentikus és inautentikus diskurzusok a kortárs magyarországi afrozenében és koncertplatformon. Zeneantropológiai esettanulmány”, in uó (szerk.): *Zene és/vagy politika. Zeneantropológiai megközelítések* (Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010) (MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont Munkafüzetek 112), 145.

Ehhez kapcsolódóan természetesen kiemelt szerepet kap az elmúlt negyven–ötven év alatt erősen növekvő „magyarországi akut rasszizmus” elleni politikai ellenállás és a szegénységi szolidaritási akciók, melyek keretében a nyugat-afrikai dobzenét elviszik a roma hallgatóságnak, amely azonnal „lefordítja” azt a maga zenei- és mozgásvilágára.<sup>110</sup> A kortárs afrozene, az ehhez kapcsolódó öltözeti elemek alkalmazása, a dzsembe dob mint „identitás-szimbólum”, és a „marginalitás mítoszához kötődő önreprezentáció” gyakori szereplői a szabadtéri rendezvényeknek, kollektív eseményeknek, felvonulásoknak, demonstrációknak és a hajléktalanokkal való szolidaritási akcióknak.<sup>111</sup>

Összességében úgy tűnik, hogy a hangszerek a különböző ideológiák szimbólumaként hasonló szerepet töltenek be. A nemzeti hangszerek szimbolikájához hasonlóan a multikulturális hangszerek is pszichológiai és kulturális határjelzőkként funkcionálnak – egyszerre fejezik ki az összetartozást, valamint a másoktól való elkülönülést. Mivel a szimbólumok nemcsak a közös múltból, hanem a jelenből is származhatnak, így a multikulturális hangszerek adott politikai állásfoglalás szimbólumává is válhatnak. Ezért az etnicitásra vagy nacionalizmusra utaló népies vagy magyaros viselettől eltérően a multikulturális uniformizálódás, a *dreadlock* hajviselet, az ezoterikus termékekre specializálódott boltokban kapható indiai, nepáli stb. eredetű ruhadarabok, vagy a szándékosan elnyűtt és koszos ruházat, illetve a zöld–sárga–pirosra festett dzsembe vagy didzseridu azt kommunikálja, hogy az illető nyitott az ideológiai alapon szigorúan kiválasztott „mátság és más kultúrák” iránt, és nem valószínű, hogy konzervatív nacionalista vagy etnicista nézeteket vall. Ez a „multikulturális” szimbólika összességében kifejezi az azonosulási vágyat a sokszor általuk képviselni kívánt csoporttal. A csoport azonban ezt nem feltétlenül tolerálja. A hollywoodi filmekben is egyre gyakrabban megjelenik a magukat feketének érző vagy csak az attitűdjeiket utánzó fehérek groteszk figurája, akinek merev elutasítás a jutalma, mert a „fekete öntudat” vagy egyéb pozitívan diszkriminált (kivéve az ázsiai) kisebbségi csoportöntudat elég határozottan a börzsin alapján dönti el, hogy ki tartozik a körébe.<sup>112</sup> Ezért az Egyesült Államok felsőoktatási rendszerében a multikulturalizmus ideológiája egyre inkább összeütközésbe kerül a *safe space*-retorika és a kulturális kisajátítás (*cultural appropriation*) eszmerendszerével. Az afroamerikaiak egy csoportja így helyteleníti a fehérek dzsembe-tanulását vagy *dreadlock* hajviseletét, ugyanis számukra bántó, hogy a fehérek, akik nézeteik szerint a gyarmatosítás során a világ összes más kultúráját megpróbálták tönkretenni, a feketék kultúrájának elemeit is ki akarják sajátítani.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Uo., 146–147.

<sup>111</sup> A. GERGELY *Autentikus és inautentikus diskurzusok*, 156.

<sup>112</sup> Az amerikai posztmodern–marxista baloldal a fehér többségnél jobban teljesítő ázsiaiakat nem tekinti kisebbségnek, mert nem fér bele a kisebbségekről alkotott képébe.

<sup>113</sup> Canice CURTIS – Christine MORLEY: „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 (2019), 30.

## National and Multicultural Musical Instruments

The definitions of 'archaic, folk, national, and multi-cultural instruments' strongly depend on the perspective, because even terms that might appear as simple as 'folk instrument' can have very different meanings. The basic content of meaning, implying that 'folk instruments have no inventor and are used to play folk music with,' is already problematic, since the clarinet and the *tárogató* with keyboard can also become folk instruments, and the latter was actually taken into account as such for political reasons, even though we know their inventors. The situation is more complicated, because the concept of 'national instrument' never generated a single, scientifically accepted criterion, contrary to the folk instruments. It had always been up to the intellectuals of a given country to decide – often as an invented tradition – what was to be considered as such, i.e. as national instrument. As a matter of fact, 'multicultural instruments' could be defined as a counterpoint to national instruments, because they can be considered as a kind of counter-'national instrument'. Similarly to the symbolic content attached to national instruments, multicultural instruments have the function of psychological and cultural boundary markers simultaneously expressing both inhesion and extrusion. They have thus become the symbols of globalism and of ideologies that seek to represent social classes losing their previous positions as well as the groups of victim culture, or, from another point of view, even having racist subtexts. Depending on its current user, the *djembe*, for instance, can symbolize pan-African solidarity or white middle-class musicians expressing their alienation from and political resistance against their own culture. In the eyes of African Americans, on the other hand, they have made of the instrument a tool of 'cultural appropriation', which resulted in an instrument that is not multicultural anymore, but rather multi-ideological instead.