

AFRIKAI CITERÁK

BRAUER-BENKE JÓZSEF

A romantika időszakában Kelet-Európa népeinek a népdal, majd idővel a hangszeres népzene is ősi autentikus forrást jelentett, amit napjaink neofolklorizmusa is kincsként őriz és próbál megőrizni, továbbadni – illetve, amiből mindenkor merítve lehet a modern feldolgozásokat is „hitelesíteni”. Ezzel párhuzamosan a modern nyugati társadalmak – hagyományos népi kultúrájuk már nem lévén – felfedezték az általuk leigázott és korábban lenézett szubszaharai Afrika népcsoportjai hagyományos kultúrájának a modern élethez leginkább adaptálható szeletét, a zenét és annak hangszereit. Afrikával kapcsolatban elmaradhatatlan bevezető gondolat, miszerint az afrikaiak számára a zene a születéstől kezdve az élet elhagyhatatlan része, mert szinte valamennyi hétköznapi tevékenységet, legyen az vallásos szertartás, ünnep, munka vagy gyász, de még a harcot is autentikus zene kíséri. Szintén hozzájárult az „Afrika és a zene” gondolattársításhoz, hogy az afrikai zene szerteágazó hatásai különféle zenei műfajokban, ún. world music, black music, afroamerikai és afrolatin zene, stb. fúziókban is megnyilvánulnak. Emiatt – habár mára már egyre nyilvánvalóbb, hogy Afrikában sem zenélt mindenki, mert ott is adott népcsoport vagy társadalmi csoport specialistái foglalkoztak a zenei jellegű szolgáltatásokkal és a többiek csak hallgatták vagy táncoltak –, a még mindig dominánsan afrocentrikus világzene hatásának következményeként általánosan elterjedt nézet, miszerint az afrikaiaknak „vérükben van a zene”. Mindebből kifolyólag Afrikára mint afféle a külső hatásoktól mentes, ősi és autentikus zenét és hangszereket megőrző kontinensre szokás tekinteni, sőt annak ellenére, hogy Délkelet-Ázsia hagyományos társadalmainak népcsoportjai mindennapjait legalább annyira áthatja a zene, mint az afrikai népcsoportokét, hasonló képzettársítás esetükben nem áll fenn, így általánosságban nem beszélünk „ázsiai zenéről”. A gyarmatosítás előtti időszak külső hatásoktól mentes Afrika-képét nagyban árnyalja, hogy a történeti néprajz vizsgálati alapján – főleg a hangszerek eredetének tekintetében – Délkelet-Ázsia már évszázadok óta folyamatos hatással lehetett Afrikára. Először a 19. század végén Frobenius vetette fel annak lehetőségét, hogy indonéz kulturális befolyások érték Kelet-Afrikát és jutottak el Nyugat-Afrikába, ahol még mindig kimutathatóak (Frobenius, 1897, 7). Hasonló következtetésre jutott Jones, aki rámutatott, hogy Kelet, Közép- és Nyugat-Afrika bizonyos területein az időszámításunk első századaiban indonéz eredetű népesség jelenhetett meg és általuk terjedhettek el a különböző xilofontípusok, a

pentaton és a heptaton hangrendszerek (Jones, 1964, 126). Az Afrikát érő indonéz kulturális hatások elméletével szembehelyezkedve Jeffrey viszont annak lehetőségét vetette fel, miszerint nem Indonézia hatott Afrikára, hanem az arab kereskedőknek köszönhetően afrikai zenei hatások érték az indonéz térséget (Jeffreys, 1961, 16). Az afrikai és a délkelet-ázsiai ekviheptaton xilofon skálák vizsgálatával Blench szintén bizonyítja a kulturális kapcsolatokat, azonban úgy véli, hogy az afrikai xilofonok elterjedtsége és sokfélesége arra enged következtetni, miszerint Afrikában alakulhatott ki a hangszertípus és valószínűleg a maláj kereskedők zenj rabszolgái által a 7-12. században terjedhetett el Délkelet-Ázsiában (Blench, 2010, 242). Mivel a xilofonok eddig ismert legkorábbi ábrázolása a 8. század végére, 9. század elejére datált, ami Jáváról a Borobudur templomegyüttes ábrázolásairól ismert, a kérdés még nem eldöntött (Morton, 1976, 54). Ráadásul a xilofonok legarchaikusabb, hangszertest nélküli típusait a Fülöp-szigeteken, Melanéziában és Ausztrália középső területein egyaránt ismerik, ezért ezek meglétét nemigen lehet az arab kereskedők által közvetített afrikai hatással magyarázni (Hornbostel, 1933, 284). Illetve a résdobok történeti adatainak komparatív áttekintése is arra enged következtetni, hogy ezek az ausztronéz nyelvű népcsoportok migrációja következményeként jelenhettek meg az afrikai kontinensen (Brauer-Benke, 2018, 153). Fontos azonban azt is hangsúlyozni, hogy egy-egy hangszer diffúz jellegű elterjedése és az adott kultúrában megjelenése korántsem jelenti azt, hogy az adott afrikai népcsoport kultúrájára messzemenő hatással lehetett egy másik Délkelet-Ázsiában található kultúra, ahonnan az adott hangszer származhat (Blench, 1982, 91).

Jelen tanulmány egy kevésbé ismert afrikai hangszertípus, az afrikai citerák történeti áttekintésével szintén a délkelet-ázsiai kapcsolat lehetőségét kívánja megvizsgálni.¹ Habár a citera típusú hangszerek a szubszaharai Afrika keleti és középső részén jellegzetes hangszerek tekinthetők, és csekély mértékben, de Nyugat-Afrika délkeleti részén is elterjedtek, azonban az afrocentrizmus általánosító ideológiája miatt (a közkeletű ismeretek szintjén) a különböző dobtípusokhoz vagy a xilofonokhoz képest alig ismertek. Ez nagyrészt annak köszönhető, hogy a világzenei fesztiválok afrikai előadói dominánsan a nyugat-afrikai régióból származnak, ezért egy általános „afrikai zene és afrikai hangszerek” áttekintésben a legtöbbször szó sem esik a főleg Kelet- és Közép-Afrikában elterjedt afrikai citeratípusokról.

A citerák legfőbb morfológiai jellegzetessége, hogy a húrok a hangszer-test egész hosszán párhuzamosan átívelnek. Ebből kifolyólag a hangszer egész teste rezonátorként működik. A citera szó a latin *kithara* származéka, amely kifejezés eredetileg a líra továbbfejlesztett változatára utalt. A nemzetközi organológiai rendszerezés a citera típusú hangszerek több csoportosítási rendszerét is kialakította. Az angol hangszertipológiai csoportosítás alapján az egyszerű citerák osztályán belül különbség tehető a vályú, a csöves, a tutaj és harang citerák között (Midgley 1996, 164). Emellett pengetéssel szólaltatják meg a hosszú citerákat, a pszaltériumokat, a csembalót, a virginált és a spinétet, illetve ütéssel szólaltatják meg a cimbalmot, a klavikordot és a zongorát. Ebben a csoportosítási rendszerben jól láthatóan nem túl következetes módon a morfológiai alapú csoportosítás áthajlik a megszólaltatás

módja szerinti csoportosításba. A német organológusok által kidolgozott szigorúan morfológiai alapú csoportosítás megkülönböztet cső, tutaj, tábla (lap), héj és keretciterákat, amely osztályozási rendszerben példákat is hoznak, ahol jól látható, hogy bizonyos citeratípusok afrikai és délkelet-ázsiai elterjedést egyaránt mutatnak (Hornbostel – Sachs 1914, 577-578).²

Az Afrikában is elterjedt citera típusú hangszerekről a legkorábbi híradás a Kr.e. 1. évezredben keletkező Jadzsurrvédában szereplő *viná* polikord botcitera típus, amelynek feltalálója Narada az utazó zenész, védikus bölcs (Prajnananda 1973, 468). A délkelet-indiai Mahábalipuram (Mamallapuram) 7. századi sziklatemplomának ábrázolásain szintén megjelenik a *viná* botcitera ábrázolása (Kaufmann 1981, 178). (1. kép) A 7. században Indiából kiindulva a Bengáli-öblön át terjedt el a botcitera hangszertípus Indonéziába, ahonnan az Indiai-óceánon átívelő mig-



Λ 1. kép: Botcitera ábrázolása, Mahábalipuram, 7. század (Kaufmann 1981 nyomán)

rációval eljutott Kelet-Afrika partvidékére (Blench 2014, 688). A jávai Borobudur templomegyüttes 900 körüli szoborábrázolásain szintén megtalálható a botcitera hangszertípus (Morton 1976, 54). (2. kép) Szintén Indiából tengeri úton terjedt el Vietnám déli részén, ahonnan a 11. században északi irányban Thaiföld és Mianmar területére is eljutott (Blench, 2014, 688). A *viná* botcitera típusból kialakuló egyhúros (monokord) botciterák az India északkeleti részén elterjedt *toila*, a thaiföldi *p'i nam tao*, a kambodzsai *sátiev*, a celebeszi *dunde* és *falundo*, a Szumba-szigeti *jungga* és a Halmahera-szigeti *sulepe*, valamint a Madagaszkáron, Tanzániában, a Kongói DK-ban és Zimbabweban elterjedt *sese* (de Hen, 1976, 88).³ Szintén az észak-indiai *bīn* (*rudra vīnā*) botciterából kialakult rokonhangszerek még a Fülöp-szigeteken fennmaradt *dungadung*, *kudlung* és a *tabokok* (Wrazen 1986, 41). (3. kép)



^ 2. kép: Botcitera ábrázolása, Borobudur, 900 (Morton 1976 nyomán)



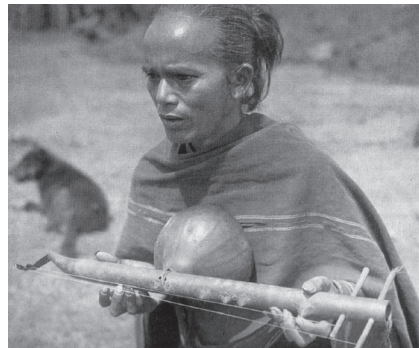
^ 3. kép: *Viná* botcitera, Radzsasztán (Daniélou 1978 nyomán)

A botciterák esetében a húr végigfut egy botforma hangszertesten, amire érintőket faragtak és tökhéj vagy egyéb anyagú rezonátor van szerelve (Daniélou, 1978, 90). Jellemző játékmód, hogy a lopótök rezonátort a mellkashoz szorítják, amely játékmód Délkelet-Ázsiából és Közép-Afrikából is adatolható (Collaer, 1979, 32). (4. kép) A botciterák morfológiai szempontból két fő csoportra oszthatóak. A hengeres botformájú citeratípusok Indiában, Laoszban, Thaiföldön, Kambodzsában, Indonéziában és Kelet-Afrikában elterjedtek (Sachs, 1929, 181). A botciterák másik típusánál a hangszernyak szögletes kidolgozású, amely típus elterjedési területe Indonézia (Celebesz, Halmahera, Ternate, Banggai és Szumba) Madagaszkár, illetve Kelet- és Közép-Afrika (Sachs, 1929, 201). Afrikában a különböző botcitera típusok elterjedési területe Burundi, Kenya, Kongói DK, Malawi, Mozambik, Ruanda, Szudán, Tanzánia, Uganda és Zambia (Blench, 1984, 167). (5. kép)

Mivel a kelet és közép-afrikai botciterák felépítésüket tekintve rokoníthatóak az indiai, az indonéz és a madagaszkári botcitera típusokkal, a hangszertípus valószínűsíthetően az Indiai-óceánon átívelő korai hajózó népességmozgások által jelenhetett meg Afrikában (Jones, 1971, 167-171). Más vélemények szerint a madagaszkári botciterák morfológiai vizsgálatai inkább arra engedtek következtetni, hogy a hang-



^ 5. kép: Botcitera érintőkkel, Kongói DK (Ganseman-Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)



^ 4. kép: Botcitera érintőkkel, Vietnám (Collaer 1979 nyomán)

szertípus az afrikai kontinensről származhat (McLoad, 1977, 199). A madagaszkári botciterák jellegzetessége a hangszernyakon alul és felül egyaránt kialakított 3-4 érintő és a két részből összeállított kabaktök rezonátor.⁴ Ezek a morfológiai jellegzetességek az afrikai botciterákon szintén megtalálhatók, míg a korábban rokonított celebeszi botciterákon nem. Viszont az India keleti részén élő dravida nyelvű sora népcsoport körében elterjedt *jengjurangrai* elnevezésű botcitera típuson hasonló két részből összeállított kabaktök rezonátor található (Sitapati, 1933, 23). A Kongói DK keleti részén a basi népcsoport körében elterjedt *nzenze* négyszögletes hangszernyakú botciterára szintén két különálló részből összeragasztott, nagyméretű tökrezonátort illesztenek (Merriam, 1982, 176). A *nzenze* botcitera végén három érintőt alakítanak ki, de a három húr közül csak az egyik fut az érintők fölött és a másik kettő a hangszernyak két oldalával párhuzamosan van végigvezetve. A három érintő segítségével elméletben négy hang képezhető, de nem minden érintőt fognak le és a szabadon rezgő húrokkal rövid basszushangzásszerű kíséretet produkálnak.

A Kongói DK déli részén élő *luluva* népcsoport körében elterjedt *luzenzu* elnevezésű háromhúros botciterán a legmagasabb hangú húr elnevezése férfire („mulume”), a legmélyebb hangú húr nőre („muhaji”) és a középső hangmagasságú húr a fiúra („songaluwe”) utal, amely elnevezések az erősen patriarchális szemléletet tükrözik és ezért a legmagasabb húr a felsőbbrendű, ami a férfiakat jelképezi (Laurenty, 1960, 115). A Kongói DK népcsoportjainak botcitera elnevezései áttekintése szintén igazolja a hangszertípus diffúz elterjedését: kabongo *lunzenze*, luba *luzenzu*, bali és luntu *lusese*, lega, mamwu és vira *sese*, ikela *isese*, songye *tusese*, moba *senze*, komo *nsenze*, kusu *zenze*, lombi és hima *nzenze*, bembe, luisa és shi *zeze*, zela *dizeze*, bubu *dzendze*, holoholo *dyedye*, mbuja *djedje*, nkundo *djedji*, konda *idjendje*, mongo *ndjendje*, ngombe *djinge* (de Hen, 1960, 152). Ráadásul a Közép és Kelet-Afrikában elterjedt botciterák *zeze/nzeze/nzenze/enzenze* elnevezését és ezek metaplazmusait (szavakon belüli morfológiai változások) nem kizárólag a botciterákra alkalmazzák, mert szintén ezt a kifejezést használják a vályúcitera és a fidula típusok megnevezésére, mint például Tanzánia középső részén a gogo népcsoport íjhárfa típusának és a busman szandave népcsoport zenélő íjtípusának szintén *zeze* az elnevezése (Blench, 1984, 167). A szuahéli *zeze* terminus egyértelműen a botcitera hangszertípus leírásaként fogható fel: „zeze: aina mojawapo ya kinanda cha kamba chenye tungi la kitoma au ubao ulio bapa” – úm. ’egyfajta húros hangszer, amelynek tökedény vagy lapos fadarab alkotja a testét’ (KKS 1981, 322). Amelynek nem kizárt, hogy végső forrása az óegyiptomi *dzedze* íjhárfa elnevezés lehetett (Sachs, 1929, 202). Ebben az esetben a terminus az ókori egyiptomi íjhárfákkal együtt, azok elnevezéseként kerülhetett Közép- és Kelet-Afrikába és vált a később megjelenő húros hangszertípusok általános terminusává. A botcitera hangszertípus az arab karavánok segítői, a nyamwezik által terjedt el a Kongói DK népcsoportjai körében (Coart – de Haulleville, 1902, 125). Az arab karavánok által a botciterák megjelenése adatolható a Kongói DK északi részéről, az Ariwimi-folyó vidékéről, és délről a luba és a lala-bisa népcsoportoktól is, akik által Zambiában is elterjedt a hangszertípus (Costermarks, 1947, 629).

Kelet-Afrikából a 19. századtól adatolható a botcitera típusok jelenléte a luguru, a makonde, és a jao népcsoportok körében és általuk más népcsoportok is megismerték (Kubik, 1982, 112). Tanzániában a tengerparti régióban Dar es-Salaam és Zanzibár, illetve a Pangani-folyó környékén elterjedt 3 érintős, 2 húros botcitera típusok jellegzetes, villás végződésű kialakításúak.⁵ Hasonló 2 húros botcitera típus elterjedése adatolható az ország keleti régiójából a nyamwezi népcsoport köréből.⁶ Malawi déli részén a jyo népcsoportnál használt négyszögletes hangszernyakú *sese* elnevezésű botcitera típus a Zambézi-völgy kereskedelmi útvonala mentén került a yao népcsoporthoz (Kubik, 1982, 112). Azonban az átvételek során megfigyelhető, hogy a helyi zenészek a saját zenei igényeiknek megfelelően kisebb módosításokat is eszközölnek a morfológiailag megegyező hangszertípuson. Mert a közép-afrikai típusoktól eltérően a *sese* már négy húros, de a többi típushoz hasonlóan csak három érintőt alakítanak ki a hangszernyakon, ami bizonyítja a hangszer átvételét. Szintén helyi fejlesztés, hogy a hangszernyak végén három kis, mozgatható, húrhangelő fadarab van, illetve a hangszer azon oldalán, ahol a tők-rezonátor van, a húr végére egy hajlított szárú tollat illesztnek a húr fölé kb. 1 mm magasságban. A megpendített húr rezegve csak kicsit érinti a tollat, ami által súrlódó hang keletkezik (Kubik, 1982, 112). Ugyanez a botcitera a szomszédos chewa rokon népcsoport körében *zeze* elnevezéssel ismert (Malamusi, 1996, 62). (6. kép)

A Madagaszkáron elterjedt szögletes botcitera típusokkal kapcsolatban már korán felvetődött annak a lehetősége, hogy még Indonéziából hozhatták magukkal a „hova”, vagyis a szabadok történelmi kasztját alkotó népcsoport ősei (Hornbostel, 1933, 139). Madagaszkár malgas lakosságának szögletes botcitera típusa a *lokanga voatavo* vagy *dzedze* vagy *jejy voatavo*. A „dzedzi” (vagy a szuahéliben „jejy”) kifejezés csak a partvidékre jellemző. A „voatavo” jelentése kabaktök és a „dzedzi”



▲ 6. kép: Botcitera érintőkkel, Malawi (Kubik 1982 nyomán)



7. kép: Botcitera érintőkkel, Madagaszkár (NGDMA 1984 nyomán)

terminus valószínűsíthetően a közép-afrikai elterjedtséget mutató *zeze* botcitera típus elnevezésével rokonítható (McLeod, 1977, 198). Madagaszkáron a sziget belsőjében a hangszertípus elnevezése a *lokanga voatavo*, amelynek jelentése „fidula kabaktökkel”. A hangszertípust eredetileg a nemesség használta, majd a későbbiekben a rabszolgák körében terjedt el. A *lokanga voatavo* hangszertípust általában szóló hangszerként, epikus énekek, családi és falusi ünnepek kíséretére használják. (7. kép)

Az 1970-es évekre az eredetileg egy-két rafia húros hangszerből, 11-13 fémhúros hangszertípusokat fejlesztettek ki. A Madagaszkár keleti részén élő betsimsaraka népcsoport szintén az epikus énekek, az ún. „ridzsa” kíséretére használják a *jeju voatavo* botciterát, amit az énekesek családon belül örökítenek át egymásnak (McLeod, 1977, 210). Mivel a *jeju voatavo* botciterán a játék bonyolult technikát igényel, a zenészek egyik jellemzője az ősz haj, amely a több évtizedes gyakorlást mutatja. A betsimsaraka népcsoport körében elterjedt 3 érintős *jeju voatavo* felépítését tekintve egyértelműen rokonítható a közép- és kelet-afrikai botcitera típusokkal. Összességében az afrikai botcitera típusok morfológiai jegyei arra mutatnak, hogy az Indiai-óceánon átívelő kereskedelem által jelenhetett meg Kelet-Afrika partvidékén és onnan került át a Madagaszkár nyugati részén élő malgas népcsoporthoz, amire a hangszertípus malgas-swahili keverék terminus *dzedzi voatavo* elnevezése is magyarázatul szolgálhat (Blench, 1984, 169).

A Hornbostel-Sachs féle besorolás a botcitera típusú hangszerek alsóportjába sorolja az ún. hárfaciterákat („Harfenzither”, vö. Hornbostel-Sachs, 1914, 16). Illetve a Hornbostel-Sachs hangszertipológia rendszert 2008-ban felülvizsgáló MIMO (Musical Instrument Museums Online) konzorcium a hárfaciterának besorolt *mvet*

és egyéb elnevezésű, húrtartó lábas hangszereket továbbra is a citerák (314.22) közé sorolja (Birley – Myers – Villaert, 2011, 15.). Holott azok szintén nem felelnek meg a citera típusú hangszerek főbb definíciójának, miszerint a húroknak a hangszertest teljes hosszában, egymás mellett, és nem egymás felett kellene párhuzamosan végigfutniuk. A hárfaciterák a citerák olyan csoportját alkotják, amelyeknél a hangszer húrjai középen egy lábon futnak át és ebből fakadóan nincsenek érintői. A hárfaciterákon 1 vagy akár 6 tökrezonátor is lehet és a botformájú nyak közepéből vertikálisan egy rovátkolt fa áll ki, amire hegyesszögben 3 vagy 5 húr feszítenek. (8. kép) Ennek alapján a hárfaciterákat inkább a hárfa típusú hangszerek közé kellene sorolni, mert a kapcsolatuk a „hárfalantokkal” erősen valószínűsíthető, és egyáltalán nem kizárt, hogy egy hasonló hangszer lehetett az archetípus, amely a niger-kongói (mande és nyugat-atlanti ág) nyelvcsaládhoz tartozó népek migrációja révén kerülhetett a térségbe, ahol nagyobb tökrezonátor hangszertestet szereltek rá, illetve a közép-afrikai hárfa típusok fából kialakított hangszertesteinek formája is hatással lehetett a magasított húrtartó-lábas helyi hangszerek kialakulásában. Sőt minden szempontot figyelembe véve annak is felvetődik a lehetősége, hogy a magasított húrtartó-lábas afrikai hangszereket egy teljesen önálló csoportba kellene sorolni.

A hangszertípus eredete a dél-indiai *kinnari* hárfacitera hangszertípusig vezethető vissza, amelyeknél nagyméretű recézett húrtartó lábakat alkalmaztak, illetve



^ 8. kép: Mvet hárfacitera, Kamerun (Ganseman-Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)

a kameruni hárfaciterák felépítése egyértelműen rokonítható a borneói dajakok *enkratong* elnevezésű recézett húrtartólábas hárfatípusaival (Sachs, 1923, 125). Egy másik hangszertípus a szabályozható membrános homokóra dobtípusok hasonlósága miatt vetődött fel annak lehetősége, hogy valamikor a Kr.e. 2. században kapcsolat lehetett India és Afrika között és a nyugat-afrikai homokóradobok az ebben az időszakban megjelenő homokóradobok leszármazottai lennének (Marcel-Dubois – Auboyer, 1941, 226). Az elmélet alátámasztására szolgálhat, hogy a mai Szudán északi részén található Meroé romjai reliefjeinek stílusa, illetve indiai elefántok ábrázolása szintén igazolni látszanak a kapcsolat lehetőségét (Arkell, 1951, 57). A Meroitikus Királyság 4. században bekövetkezett hanyatlása után a nilus-szaharai nyelvű népek dél-szudáni és kelet-afrikai irányú vándorlásával több korábban ismeretlen hangszertípus is elterjedhetett a közép-afrikai térségben (Wachsmann, 1964, 86). A hárfaciterák elterjedési területe Kamerun déli része, Gabon, Egyenlítői-Guinea, Kongói DK és a Közép-Afrikai Köztársaság déli és nyugati területei (Gansemans – Schmidt-Wrenger, 1986, 112). Egy a térségbeli hárfacitera típusokat vizsgáló komparatív elemzés alapján a hárfacitera eredetileg a fang (pahouin/pangwe) népcsoport hangszere lehetett és tőlük vették át a gbaka, a mbochi és a kongo népcsoportok (Hornbostel, 1913, 330). Ez a megállapítás valószínűleg azzal is összefüggésbe hozható, hogy a korai néprajzi kutatások úgy vélték: a fang népcsoport eredetileg a nilus-szaharai nyelvet beszélő csoportok közé tartozik, akik a Felső-Nílus vidékéről érkeztek a közép-afrikai térségbe, de a későbbi vizsgálatok megállapítása szerint bantu nyelvűek, akik a hausa rabszolgavadászok miatt, a 7-8. században húzódhattak déli irányba a mai lakhelyükre (Appia – Gates, 2010, 415-419).

Afrikában a hárfaciterák legáltalánosabb elnevezése a *mvét*, ezen túlmenően még az *otchendje*, *mbo loya*, *baya*, *ebenza* és a *ngombi* elnevezések szintén ismertek. Kamerun középső részén a tikar népcsoport körében elterjedt 5 húros *mbo loya* hárfaciterán tíz különböző hangot tudnak megszólaltatni (Wegner, 1984: 35). A *mbo loya* elnevezésben a több hangszernév előtagjaként szerepelő „mbo” kifejezéshez társul a „loya” jelző, ami a Kamerun középső részén élő tikar népcsoportnál egy zenei- és táncforma elnevezése (Kubik, 1989, 56). (9. kép) A hangszertípus jelenléte a tikar népcsoport Kamerun déli részén élő népcsoportokkal való kapcsolatát jelzi, mert itt a beti, a bulu, az ewondo az eton népcsoportok körében elterjedt *mvét*, a mvele népcsoport *ebenza*, Gabon keleti részén a teke népcsoport *baya*, és a Kongói Köztársaság nyugati részén a makua népcsoport *ngombi* elnevezésű hárfacitera típusai egyaránt rokoníthatóak a *mbo loya* típussal (Gansemans – Schmidt-Wrenger, 1986, 112). Felépítését tekintve a Kamerun keleti részén élő bakoko népcsoport körében elterjedt 4 idiokord húros hárfacitera szintén ide sorolható.⁷ A hárfaciterákon a nyugat-afrikai griok-hoz hasonlóan hivatásos énekmondók játszottak, akik a szóbeli hagyományokra épülő mesék és a mítoszok őrzői és előadói voltak (Gansemans – Schmidt-Wrenger, 1986, 112). Az „ongben” vagy „mvét ekan” elnevezésű énekmondók leghosszabb, *mvét* hangszerrel kísért ún. „eban” énekciklusa akár 12 óra hosszú előadás is lehet (Alexandre, 1974, 3). A teljes jogú énekmondó mesterré váláshoz „mbomo mvét” csak különböző próbák és rituális beavatások után válhatott



^ 9. kép: Mbo loya hárfacitera, Kamerun (Kubik 1989 nyomán)



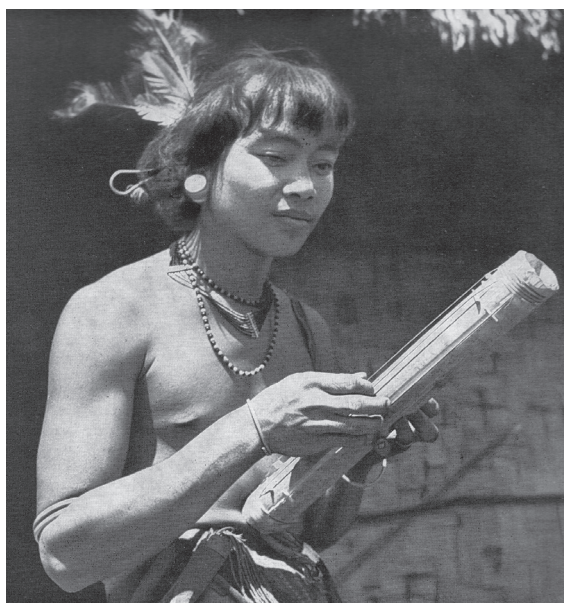
10. kép: Énekmondó mvet hárfaciterával, Gabon (Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)

valaki, amelynek során szimbolikusan meg kell halnia és a testi épségét is fel kell áldoznia, ezért sok közöttük a vak, az impotens vagy egyéb testi hibával rendelkező (Alexandre, 1974, 2). (10. kép)

A botciterától eltérő, de szintén archaikus citera típus a csőcitera, amely felépítését tekintve egyetlen hosszú, vékony csőszerű hangszertestből és egy arra a teljes hosszában kifeszített húrból vagy húrokból áll, amely archaikusabb formájában idiokord lehetett, vagyis egy rostos növényi agyag oldalából szálirányú hasítással alakíthatták ki rajta a húrozatot.⁸ Fejlettebb formájában már erősebb vagy rugalmasabb anyagból erősítettek rá egyéb anyagból készült húrokat, így kialakítva a heterokord csőcitera típusokat.⁹ A botciterákhoz hasonlóan a csőciterák kapcsán is minden adat arra enged következtetni, hogy az Indiai-óceánon keresztül érkezhettek a hangszer először Madagaszkárra, de a botciteráktól eltérően nem terjedtek el a kontinensen (Blench, 2014, 684). Habár a holland nyelvész Reeland már 1708-ban kimutatta, hogy Madagaszkár lakói, a *malgasok* nyelve a maláj-polinéz nyelvcsaládhoz tartozik (van Reeland, 1708, 55-139), de a bevándorlás ideje és a kiindulópontja még sokáig vita tárgyát képezte. A legújabb kutatások összességében arra mutatnak, hogy a

malgas népesség alapját képező maláj ősnyelvet beszélő hajósok Borneo déli vagy keleti részéről érkeztek az 5-7. század közötti időszakban (Blench, 2007, 77). Ehhez kapcsolódóan a csöcitera hangszertípus valamikor a 6. század folyamán érkezhett Szulavéziről Madagaszkárra, ahonnan a már kevert bantu-ausztonéz nyelvű populáció vándorlása által a 9. században a Comore-szigetekre, majd a 17. században a már bantu elnevezésű *mulumba* csöcitera a Seychelle-szigetekre is eljutott (Blench, 2014, 681). A csöciterákról jóval kevesebb ikonográf adat és leírás marad fenn, mint a botciterákról, ezért a hangszertípus kialakulásának feltételezett helye Indokína (Sachs, 1923, 97). (11. kép) A többhúros vagyis polikord csöciterák keleti elterjedési területe a Fülöp-szigetek északi és déli hegyvidéki régiói, Szulavézi, a Maluku-szigetek, Nyugat-Új-Guinea és Kelet-Timor (Blench, 2014, 683). Ezen belül Malajziában különösen sok csöcitera típus található, több regionális elnevezéssel (kecapi, krem, pregan, lutong, satong, tangkungon) és komoly kulturális beágyazottsággal, amely összességében egy hosszan jelenlévő elterjedtséget feltételez (Matusky, 1985, 150). (12. kép)

A csöciterák legnyugatibb irányú elterjedését a Madagaszkáron elterjedt *valiha* képviseli, amelynek sok altípusa alakult ki. A legtöbb *valiha* idiokord csöcitera, de újabb fejlesztésként heterokord típusok is kialakultak. Mivel a *valiha* a délkelet-ázsiai csöcitera típusokkal rokonítható, ezért felmerült annak a lehetősége, hogy a hangszertípus elnevezése a „vádiha”, vagyis ’szent hangszer’ kifejezésből eredeztethető (Sachs, 1938, 51). Madagaszkáron északi és keleti hegyvidéki régiójában egy endemikus madagaszkári bambusznak „Valiha diffusa” az elnevezése



▲ 11. kép: Idiokord csöcitera, Vietnám (Collaer 1979 nyomán)



▲ 12. kép: Heterokord csöcitera pálamlevélből fonott rezonátorral, Nyugat-Timor (Collaer 1979 nyomán)

és hagyományosan ebből készítették a *valiha* csöciterákat. Az elnevezés viszont a bambusz helyi általános elnevezéséből a „vologaz” vagy „volo”-ból származtatható (Surrey – Everett, 2000, 46-47). Ami ilyenformán jó eséllyel a maláj „buluh” vagyis ’bambusz’ kifejezésre vezethető vissza, ahol gyakori a ’b’ és a ’v’ felcserélődése, ezért nem valószínű, hogy kapcsolatba hozható a szanszkrit „vádiha” elnevezéssel. A *valiha* csöcitera oldalából kihasított húrokat, kobaktökből kialakított kis húr tartó lábakkal emelik el a hangszertesttől, amelyek mozgatásával hangolható a hangszer. Habár a királyság korában a *valiha* nemesi hangszer volt, de ettől függetlenül a rabszolgák között is elterjedt a használata, mivel azonban a hangszer használatával büntetést kockáztattak, titkolniuk kellett, hogy tudnak rajta játszani (McLeod, 1964, 280). A *valiha* ezért megmaradt családi használatban, és leginkább a másodszori temetéskor, illetve vallásos szertartások alkalmával szólaltatták meg. Bár akadnak virtuóz játékosok, a *valiha* megmaradt énekkísérő hangszernek. Az újabb típusok között két alapforma terjedt el: a dobozos formájú *valiha vata* és a csónak formájú *valiha lakana*. Az eredetileg szakrális hangszertípus a későbbiekben népzenei és modern popzenei hangszerré vált (McLeod, 1964, 281). Ebből kifolyólag megjelentek a fémhúros, kromatikus hangsorú *valihák*.¹⁰ (13. kép) A malgas népesség kirajzásával a 9. században a Comore-szigetekre is eljutott a csöcitera hangszertípus (Blench, 2014, 684), ahol (Madagaszkártól eltérően) az alsóbb társadalmi osztályhoz tartozó szuahéli nyelvű halászok jellegzetes laposcitera hangszertípusa a *valiha ndzedze*, a szintén elterjedt botciteráknak viszont *zeze* az elnevezése (Ottenheimer, 1970, 460-461).



13. kép: Heterokord valiha csöcitera, Madagaszkár (wikipédia nyomán Rob Hooft felvétele)



▲ 14. kép: Tutajcitera ábrázolása, Hindusztán (Sachs 1929 nyomán)

Tulajdonképpen több, egymáshoz erősített csöves citerából épülnek fel az ún. tutajciterák. A csövekbe a különleges effektusok elérésére csörgő dióhéjtörmelék is elhelyezhetnek, illetve a rezonancia erősítése céljával a citera alá tök rezonátort is szerelhetnek. A tutajciterák jellemzően idiokord hangszerek, amelyeken a húrokat a hangszertestként szolgáló csövekből alakítják ki. A csöveget nádból, bambuszból vagy kölesből válogatják össze. A hosszában hasított húrok alá fapálcákat csúsztatnak, amelyek megemelik a húrokat. Mivel a hangszer hangja önmagában nem elég erős, ezért gyakran nagyobb kabaktökből kialakított rezonátort erősítenek a tutajcitera alá. A tutajcitera hangszertípus elterjedéséről Afrikán kívül India középső és északkeleti területeiről vannak szórványadatok, ezért az organológusok már korán felvetették egy korai történeti kapcsolat lehetőségét (Hornbostel, 1933, 289). Bengáliában és Bangladesben a magh (arakan) és India középső részén a gondi népcsoport körében maradtak fenn tutajcitera típusok (Sachs, 1929, 140). (14. kép) Mivel a gondik a dravida népcsoporthoz és a maghok pedig a tibeto-burmai nyelveket beszélő ősi népcsoportokhoz tartoznak, valószínűsíthető, hogy a tutajcitera típusok is egy korai, eddig még nem teljesen feltárt, Indiából kiinduló ősi bevándorlás által jelenhettek meg Afrikában (Sachs, 1940, 233). A tutajciterák afrikai elterjedési területe a 20. század eleji adatok szerint Egyiptom, Szudán, Nigéria, Uganda, Kongói DK, Kenya és Malawi (Sachs, 1929, 140). Ezen túlmenően Beninben a goun népcsoport körében is elterjedt *adjalin* elnevezéssel, ahol a Porto-Novo királyságban rituális hangszerként alkalmazták (Kinseher, 2005, 260). Burkina

Faso középső területén a bwa (bwamu) népcsoportnál szintén elterjedt egy hasonló tutajcitera típus, a *tian-houn* (Boni, 1962, 256). Nigéria középső részén a Jos-platón élő berom népcsoport tutajciterájának *jomkwo* az elnevezése. A hangszertípus hátára gyakran erősítenek csörgőt is, amit a tutajciterán játszva, rázással szólaltatnak meg (Blench, 2005, 7). A *jomkwo* citerát ritmuskísérő hangszerként alkalmazzák, ének és tánc-kísérő szerepkörben. A szomszédos aten népcsoport kiszárított köles szárból (Sorghum vulgare) készíti az idiokord (a húrok a hangszertestből vannak kihasítva) tutajciteráit, amelyen pentaton hangolással hármassorokba vannak a húrok rendezve és a középső húrokat megkettőzik. (15. kép) Az atenek a tutajciterákat a hüvelykujjaikkal, ún. pörgetős játéktechnikával pengetik, amely Közép-Nigéria népeire jellemző játékmód (Blench, 2005, 7).

A tutajciterák némely típusánál, mint amilyen a Kongói DK-ban elterjedt *totombito*, a lapciterákhoz hasonlóan, vékony húrtartó lábakat alkalmaznak, a vályú- és a lapcitera típusokra jellemző módon a hangszertest végébe vágott vajatokba vezetik a húrokat (Alves, 2013, 55). Szórvány elterjedést mutat a Kongói DK északi részén a mombutu népcsoport körében elterjedt *seki* lapcitera típus, amelynél kis, mozgatható, húrtartó pálcikák alkalmazásával tudják hangolni a hangszert (Tracey, 1966, 49). Az öt húr a hangszertest két végébe fűrt kis lyukakon körkörösén átvezetik és a mozgatható húrtartó pálcikák segítségével a rezgő húr hosszát szabályozva, a *seki* behangolható. A kabaktökből kialakított rezonátortestet a hangszertest két oldalára fűrt lyukon átvezetett növényi anyagból sodrott zsinór segítségével rögzítik a hangszertesthez. A *seki* citeratípust a két kézben tartva a hüvelykujjakkal pengetik. A húrtartó láb alkalmazása délkelet-ázsiai kapcsolatot sejtet, mert azon a területen elterjedtek a húrtartó lábas kivitelezésű idiokord citera típusok, amelyekből a bonyolult felépítésű, heterokord, húrtartó lábas távol-keleti citeratípusok is kifejlődtek. A húrtartó láb nélküli lapciterák a délkelet-ázsiai néprajzi analógiákon túlmenően Közép-Afrika keleti részén mutatnak összefüggő területi elterjedést, és amelyek morfológiai sajátosságai és az elnevezések hasonlósága diffúz elterjedést feltételez (Hornbostel-Sachs, 1914, 578). Az afrikai lapciterákhoz nagyon hasonló felépítésű lapciterák Burmából és a Fülöp-szigetek északi hegyvidéki területeiről is



▲ 15. kép: Idiokord tutajcitera, Nigéria (Kubik 1989 nyomán)



▲ 16. kép: Lapcitera kabaktök rezonátorral, Kongói DK (De Hen 1960 nyomán)

adatulhatóak, így azok elterjedése egyértelműen az ausztronéz nyelvű népcsoportok migrációival magyarázható (Campos – Blench, 2014, 174-179). A Kongói DK északi részén elterjedt lapcitera típus a *banzu*, aminek a boa népcsoportnál 13 húros, a mangbetu népcsoportnál 11 húros, a zande népcsoport körében 9 húros változatai alakultak ki (de Hen, 1960, 259). A *banzu* lapciterákon körkörösén tekerik ugyanazt a húrt, ami a hangszerrest felső és alsó végén kialakított furatokban fut, amelyek egymástól való távolsága egyben a húrok egymástól való távolságát is szabályozza. Mivel a növényi anyagból készült húrok rezgése önmagában nem lenne elég hangos, a hangszerrest aljára vagy egy félbevágott kabaktök rezonátort vagy egy ívesen meghajlított fakéreg rezonátort erősítenek.

A Kongói DK északkeleti részén élő népcsoportok körében a *banzu* citerával rokonítható laposciteratípusok elterjedtek, mint a makere 10-11 húros *gombi*, a malele 6 húros *nengombi*, a mbuja 13 húros *ngbandje* és a sere 11 húros *bwanzi* (de Hen, 1960, 156). Morfológiai szempontból és a hangszerelnevezések hasonlósága alapján szintén a *banzu* citera típussal és elnevezéssel rokonítható Malawiban a *yao* és a *nyanja* és Zambiában a *chewa* népcsoportok körében elterjedt *bangwe* (Dias, 1986, 244). Szintén ide sorolható a Zimbabweban elterjedt *bagwe* lapcitera típus, amelynek lokális jellegzetessége, hogy a kabaktök rezonátort nem a citera aljára erősítik, hanem a lamellofon hangszerfűshöz hasonlóan a citera felső végét, nagyobb méretű kivájt kabaktök edénybe helyezik. Ezzel rokonítható megoldást alkalmaznak a Kongói DK keleti részén a *luba* népcsoportnál elterjedt hét húros *ngela* elnevezésű lapcitera típusnál, ahol a hangszerrest felső részén egy hegyes nyúlványt alakítanak ki és arra erősítik a kabaktök rezonátort. (16. kép) Malawi északi részén a *tumbuka* népcsoport körében elterjedt lapcitera típus elnevezése a *pango*, ami tulajdonképpen a központi és a déli területek népcsoportjai körében elterjedt *bangwe* lapcitera elne-

vezés névváltozatának tekinthető (van Zanten, 1983, 90). A szomszédos Tanzánia délnyugati részén a sangu és a safwa népcsoportok körében szintén ismert lapcitera típus a 8-10-14 húros *pango*, amelynek az egyik végén korábban tők, de az 1980-as években már jobbára bádoggal rezonátort alkalmaznak (Kubik, 1982, 216). (17. kép) A *pango* lapciterán tradicionális játékmód esetén a bal kézzel három húrt fognak le és a jobb kézzel, kaszálló mozdulattal pengetik a másik három húrt, de az új játéktechnika már a gitárjátékhoz hasonló. Mivel a hathúros gitár nehezen beszerezhető, a szintén hathúros *pango* citerán kezdtek el a Közép- és Kelet-Afrikára jellemző két-ujjú gitárstílusban játszani, amikor a hangszert rezonátorral felfelé, a gitártartáshoz hasonlóan tartják, a bal kéz három ujjával fogják le a húrokat, a jobb kéz hüvelyk- és mutató ujaival pengetik (Kubik, 1982, 216). (18. kép)



17. kép: Lapcitera bádoggal rezonátorral, Tanzánia (Kubik 1982 nyomán)

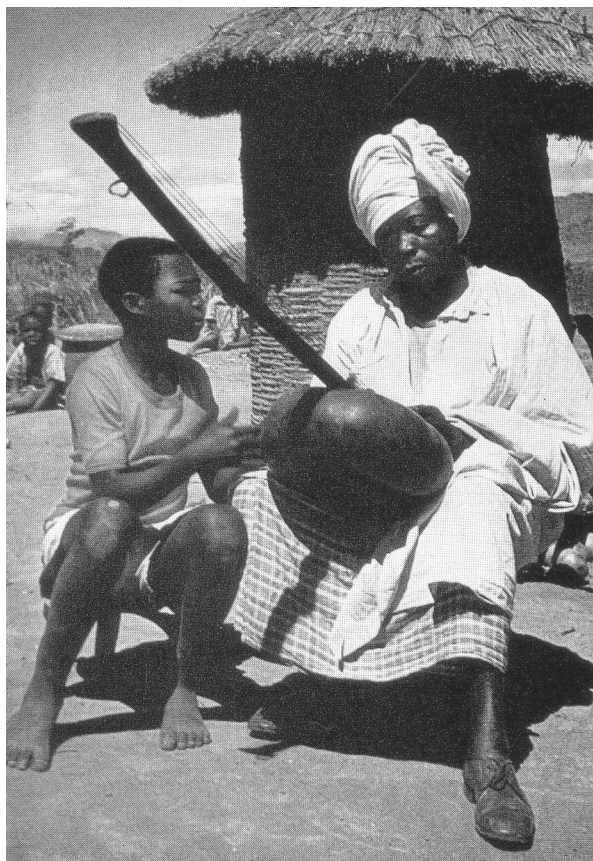


18. kép: Lapcitera kabaktők rezonátorral, gitárszerű játékmóddal (Kubik 1982 nyomán)

A lapciterákhoz hasonlóan az ún. vályúciteráknál is körkörösén tekerik ugyanazt az egy húrt, ami vagy a hangszerrest felső és alsó végén kialakított furatokban fut, amelyek egymástól való távolsága egyben a húrok egymástól való távolságát is szabályozzák vagy pedig a vályúciterákon alkalmazott fogazott vajatokban vezetik körkörösén végig a hangszerrest teljes hosszán. Az ún. vályúciterák közé tartozó Tanzánia nyugati részén elterjedt *kinanda* elnevezésű (szuahéli nyelven 'húros hangszer') hangszer típus afrikai megjelenését Frobenius szintén egy Óceániából és Délkelet-Ázsiából érkező „malayonigritic”, vagyis maláj és afrikai keveredést okozó migrációval magyarázza (Frobenius, 1897, 637-650). A későbbi kutatások a Comore-szigetek esetében ki is mutattak egy korai polinéz vagy melanéz letelepedést, majd az őket követő maláj és a bantu expanzióval érkező afrikai népcsoportok keveredését (Brucato – Fernandes – Mazéris – Kusuma – Cox, 2018, 58-68). Azonban a Comore-szigeteken nem maradtak fenn vályúciterák, mert az ott található *valiha ndzedze* a lapciterákhoz sorolandó (Ottenheimer, 1907, 461).

Mivel a botciteráktól és csőciteráktól eltérően a vályúciteráknak nem maradtak fenn délkelet-ázsiai analógiái, viszont a morfológiailag nagyon hasonló lapciteráknak igen, ezért valószínűsíthető, hogy a vályúciterák nem Délkelet-Ázsiából érkezhettek, hanem Kelet-Afrikában alakulhattak ki a Délkelet-Ázsiából érkező lapciterákból. Emellett megjegyzendő, hogy a magyar nyelvű terminológiákban megtevesztő lehet a „vályúcitera” elnevezés, mert a magyar citeratípusok három fő csoportját a népi elnevezések alapján kidolgozott tipológia után vályúciterának, kisfejes citerának és hasas citerának nevezzük (Sárosi, 1998, 31). A magyar vályúcitera azonban a lapciterák egyik alcsoportjába tartozik, ezért nem tévesztendő össze az afrikai vályúcitera típusokkal.

Az afrikai hangszerek esetében az összefoglaló jellegű vályúcitera elnevezés több hangszer típust is magába foglal. Közös jellemzőjük, hogy monoxilitikus (egyetlen fából kivájt) kialakításúak és a hangszerrest fölött egyetlen húrt tekernek körbe. Az afrikai vályúciterák elterjedési területe Burundi, a Kongói DK keleti része, Ruanda, Tanzánia és Uganda ugyancsak alátámasztják a hangszer típus Indiai-óceánon át érkező eredetét (Ganseman – Schmidt-Wrenger, 1986, 118). A nagyobb vályúformájú hangszer típusoknak nincs szüksége kiegészítő rezonátor testre, míg a Tanzániában elterjedt vékony, hosszúkás formájú vályúciteráknál szükséges valamilyen kiegészítő rezonátor test alkalmazása, mert a hangjuk önmagában nem lenne elég erős. A Kongói DK Tanganyika tartományában több lopótökhéj-rezonátoros vályúcitera is fennmaradt.¹¹ Tanzánia délnyugati részén a muszlim sangu népcsoport *ligombo* elnevezésű 4-14 húros vályúciteráját a hősi énekek kíséretére használták, amely énekek előadása a főnök engedélyéhez volt kötve (Kubik, 1982, 144). A sangu szóbeli hagyományok szerint a *ligombo* citera a saját hangszerük és miután a hehe népcsoport körében is elterjedt a 19. században, ők kezdték elterjeszteni más népek között is, amit szomszédos pogoro *bango*, a ngonni *libango*, és a bena *kigombo* elnevezések is igazolnak (Lewis-Makala, 1990, 56). A hehe népcsoportnál a *ligombo* citerán játszó zenészt egy tanítványa kíséri úgy, hogy a játék közben kísérő ritmust üt a citera tökrezonátor testén. (19. kép) Tanzánia középső részén a kagura nép-



19. kép: Ligombó vályúciterán játszó zenész és tanítványa, Tanzánia (Kubik 1982 nyomán)

csoport körében elterjedt 6 húros vályúcitera típus jellegzetessége, hogy egyetlen nagyméretű kabaktök rezonátort erősítenek a hangszertest középső részére. A hangszertípus elnevezése a *zeze* vagy *zeze lenye umbo la boga* úm. 'tökhéj alakú zeze'. A hangszertest végén olykor faragott férfifejet alakítanak ki. Tanzánia északkeleti részén a zaramo és kwere népcsoportok körében ugyanennek a vályúcitera típusnak *zeze* vagy *zeze lenye umbo la kihori* úm. 'dereglye alakú zeze' az elnevezése (Kubik, 1967, 29-32).

Tanzánia középső részén a gogo népcsoport körében elterjedt a *sumbi* elnevezésű kb. egy méter hosszú rezonátortest nélküli vályúcitera, ami a Tanzánia nyugati részén elterjedt vályúcitera típusokkal rokonítható és azok egyik lokális változatának tekinthető (Kubik, 1982, 126). Mivel a *sumbi* felépítéséből következően önmagában nem lenne elég erős a hangja, ezért egy lefelé fordított vályúforma kísézőhangszerrel, a *pongwa*val együtt alkalmazzák. A *pongwa* oldalán egy kisebb részt kivágnak, és dróttal odaerősítik, amit a zenész játék közben a jobb lába sarkával ritmusosan moz-

gat, ezáltal ritmuskísértet biztosít a saját citerajátékának. A ritmuskísértet erősítendő a zenész bokájára még egy *kengele* nevű, kis pergősor is fel van erősítve. (20. kép)

A nagyobb hangszerestű vályúciteráknak, mint az *enanga*, nincs szüksége külön rezonátortestre. A hangszer típus hasonló elnevezésekkel a Kongói DK, Uganda, Ruanda, Burundi és Tanzánia népcsoportjai körében egyaránt elterjedt. Az *enanga* vályúciterákat leginkább a hősepikai énekek kíséretéhez használták és az ugandai haya népcsoport „Mugasa” és Wamala” hősénekeinek muzikológiai vizsgálata alapján úgy vélik, hogy legkésőbb a Bahinda-Babito dinasztiák idején (1500–1963) de nem kizárt már a 15. század előtt is elterjedhetett a használatuk (Mulokozi, 1997, 164). A Viktória-tó déli szigetén élő kerere népcsoportnál az *enanga* vályúcitera volt az első húros hangszer, ami a 17. század végén terjedt el a körükben (Hartwig, 1972, 455).

A hangszer típus *enanga* elnevezése lehet bantu eredetű, de nem kizárt, hogy nilus-szaharai, mert Uganda északi részén az acholi nép körében szintén ismert (p'Bitek, 1974, 9). Viszont Uganda középső részén a ganda népcsoportnál egy íjhárfa típus elnevezése az *ennanga*, ezért nem kizárt, hogy az lehetett az eredeti elnevezés és a játéktípus analógiája miatt kerülhetett át az elnevezés a vályúciterára (Trowel – Wachsmann, 1953, 390).



Λ 20. kép: Sumbi vályúcitera pongwa rezonátorral (Kubik 1982 nyomán)

Uganda nyugati és déli területein a kiga, a hima és a kunta népcsoportok körében az *enanga* vályúciterával általában az előadó a saját énekét kíséri, amelynek témakörei a hősi tettek, imák a hazáért, áldás és bőség kérése a marhaállomány és a tejminőség érdekében (Gansemans – Schmidt-Wrenger, 1986, 118). Ritkábban a zenészt nagyobb csoport állja körül és tapsolva ritmus- és énekkísértet alkotnak. Amíg Uganda nyugati részén a hima népcsoport körében jellemzően az uralkodó osztályhoz tartozó nők játszottak az *enaanga* vályúciterán, addig a délen a kiga népcsoport körében a közemberek hangszere volt (Kahunde, 2012, 213). Ezzel szemben Tanzániában a hima uralkodóknak a zenei szolgáltatásokat egy külön zenész kaszt, a nanga bárdok biztosították, akik az *enanga* vályúciterán kísérték az epikus dalaikat (Mulokozi, 1983, 284). Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy az ugandai himák, amelynek alsó csoportjai a nyoro, a toro és nyankore, nem rokoníthatóak a nilota pásztor tanzániai himákkal, akik viszont a ruandai és a burundi tutsik rokonai (Olson, 1996, 225).

Tanzánia északkeleti részén a haya és a mwanza népcsoportok körében elterjedt a 6-8 húros *enanga* vályúciterák egyik jellegzetessége a hangszertestbe vágott csillag formájú, vagy ovális bemetszés az „enanga szeme”, amely a funkcióját tekintve hangnyílás és a hang szórásában van szerepe (Lewis – Makala, 1990, 58). Amíg húrokat korábban állati idegből sodorta a falu bőrfeldolgozással foglalkozó mesterembere, az 1980-as években már nejlon vagy fémhúrt alkalmaztak.

Ruandában az *inanga* vályúcitera a tutsi monarchia idején udvari hangszer volt és a hősénekek kíséretéhez használták, amely dalok repertoárját a történeti énekek, a személyes élmények és a mindennapok konfliktusai ihlették. Ruanda 1700 előtti őslakosai, a tva (pigmeus) népcsoport körében szintén elterjedt az *inanga* vályúcitera használata, ahol a nők játszanak rajta, akik anhemitonikus (félhang nélküli) pentaton dallamokat előadva nem használják mind a 6 vagy 8 húrt, mert a magasabb és mélyebb hangokat a pengetés erősségével szabályozzák (Gansemans – Schmidt-Wrenger, 1986, 118).

A Kongói DK déli részén a shi népcsoport körében elterjedt vályúcitera típusnak *lulanga* az elnevezése. A fából kifaragott *lulanga* vályúciterának a két végén négyzögletes fogazatot alakítottak ki, amelyekre körkörös feltekerve feszítették



^ 21. kép: *Inanga* vályúcitera, Ruanda (Gansemans-Schmidt-Wrenger 1986 nyomán)

fel a marha ínből készített húrt. Egyetlen húrt körbetekerve nyolc húrosra alakították a hangszert és a vízszintesen tartott hangszer felső részére estek a mélyhangú, és alulra a magasabb hangú húrok. Viszont ebből következőleg a húrok nagyjából egyenlő hosszúságúak és azonos hangmagasságúak, ezért a húrok finomabb és erősebb pendítésével, illetve adott ponton való lefogásával képezik a különböző hangokat (Merriam, 1982, 173-174).

Összességében az afrikai citeratípusok történeti áttekintése rámutat arra az aránytalanságra, amit az afrocentrizmus általánosító ideológiája okozott Afrikával kapcsolatban. Mert amíg a nemrégiben (2020.05.22.-én) elhunyt, mandinka származású guineai, a világzene műfajában tevékenykedő énekes és dalszerző Mory Kante az 1987-es *Yé-ké-yé-ké* című dala videó-klipjének köszönhetően milliók láthatták a *kora* hárfalantot, amivel a számát kísérte, és ennek köszönhetően széles körben ismertté vált a hangszer és a griot-ok zenész hagyománya, addig a rokonhangszernek tekinthető *mvet* hárfaciterákról még napjainkban is csak kevesen hallottak. Pedig a hangszertípus és a rajta játszó „mbomo mvet” ének mesterek a közép-afrikai törzsfőnöki kultúrákban nagyon hasonló szerepet játszottak, csakúgy, mint a kelet-afrikai királyságok *enanga* vályúciterán játszó „nanga” bárdjai. Ezen túlmenően fontos és érdekes történeti adalék, hogy az afrikai citeratípusok morfológiai és etimológiai vizsgálata, illetve a dél- és délkelet-ázsiai történeti adatok és a néprajzi analógiák komparatív áttekintése alapján felvetődik annak a lehetősége, hogy a húrtartólásbas bot- és a tutajcitera típusok, több évszázaddal az európai földrajzi felfedezések időszaka előtt, a Vörös-tengeren átívelő népmozgásokkal már eljuthattak a Nyugat-Afrika keleti részét és Közép-Afrika északnyugati részét magába foglaló régióba. Ezért valószínűsíthető, hogy a valójában nem is a citeratípusok közé tartozó, hanem önálló hangszertípusnak tekinthető afrikai húrtartólásbas hárfaciterák a húrtartólásbas dél-ázsiai botciteratípusokból fejlődtek ki. Ezzel szemben a botciterák érintővel ellátott típusai, a csóciterák és a lapciterák bizonyosan az ausztronéz nyelvű népcsoportok által az Indiai-óceánon átkelő migrációval érkezhettek Afrikába, mert azok recens néprajzi analógiái Délkelet-Ázsiában is fennmaradtak. Viszont a csak Kelet-Afrikára jellemző vályúcitera típusok – mivel hasonló délkelet-ázsiai citeratípusok nem ismertek –, valószínűsíthetően már Afrikában alakulhattak ki a hasonló hűrfeszítésű módozatokat mutató lapcitera típusokból. Az afrikai citeratípusok Indiai-óceán irányából érkező megjelenését szintén alátámaszthatja az a tény, hogy a szubszaharai Afrika területén belül Nyugat-Afrika atlanti partvidékére és Északkelet-Afrikába, illetve Délnyugat-Afrikába és Dél-Afrikába nem jutottak el ezek a hangszerek. Ebből kifolyólag az afrikai citeratípusok történeti áttekintése egyben azt a téves képzetet is cáfolja, miszerint az európai felfedezők és gyarmatosítók érkezése előtt Afrika egy, a világtól elzárt kontinens volt. Ugyanis az Indiai-óceán irányából folyamatosan érkeztek a maláj, polinéz, kínai, indiai, arab és perzsa hajózó népek, akik által a különböző kulturális javak, termelési módok és mezőgazdasági termékek megjelentek, majd a kontinensen belüli kereskedelmi útvonalakon akár nagy távolságra is Afrika-szerre elterjedtek. ☀

Végjegyzetek

- 1 Mivel az észak-afrikai elterjedtséget mutató *qánún* fogólap nélküli citeratípus az arab és az ottomán klasszikus zene hangszereként a közel-keleti régióból származik és Észak-Afrikában is használt funkcióban alkalmazták, jelen tanulmány csak a szubszaharai Afrikában elterjedt Délkelet-Ázsiából származó citeratípusok történeti áttekintésére koncentrált.
- 2 Röhrenzithern (312): Afrika und Indonesien (Gonra, Togo Valiha); Floßzithern (313): Vorderindien, Oberguinea, Zentralkongo, Nördliches Nyassagebiet; Brettzithern (314): Borneo, Nyassagebiet, Maláka, Madagaskar, Schalenzithern (315): Deutsch-Ostafrika, Rahmenzithern (316): Bei den Kru Westafrika,
- 3 A hangszerelnevezéseknél a The New Grove Dictionary of Musical Instruments terminusai az irányadók.
- 4 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári szám: 25552
- 5 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári számok: 25552, 30174, 124941
- 6 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári számok: 45369, 45370, 45371
- 7 Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjtemény, leltári szám: 135355
- 8 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári számok: 103454, 4000
- 9 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári szám: 96.18.3
- 10 Néprajzi Múzeum, Afrika Gyűjtemény, leltári szám: 31979
- 11 Leltári számok: 3082; 3083; 1982.013 ld. https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_RMAH_94802_NL

Felhasznált irodalom

- ALEXANDRE, Pierre (1974): Introduction to a Fang Oral Art Genre: Gabon and Cameroon mvet. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol.37, No. 1, In Memory of W. H. Whiteley, pp. 1-7.
- ALVES, William (2013): *Music of the Peoples of the World*. 3rd Ed, Boston: Schirmer/Cengage Learning
- APPIA, Anthony – GATES, Henry Louis eds. (2010): *Encyclopedia of Africa*, 1. Oxford University Press
- ARKELL, Anthony John (1951): Meroe and India. *Aspects of Archeology in Great Britain and Beyond*. London, pp. 32-38.
- BIRLEY, Margaret – MYERS, Arnold – WILLAERT, Saskia (2011): *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium*. <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>
- p'BITEK, Okot (1974): *Horn of My Love*. Nairobi: Heinemann Educational Books
- BLENCH, Roger (1982): Evidence for the Indonesian Origins of Certain Elements of African Culture: A Review, with Special Reference to the Arguments of A.M. Jones. *African Music*, Vol. 6, No. 2 (1982), pp. 81-93.
- BLENCH, Roger (1984): The Morphology and Distribution of Sub-Saharan Musical Instruments of North-African, Middle-Eastern, and Asian origin. In: *Musica Asiatica* 4. PICKEN Laurence (ed.) pp. 155-187.
- BLENCH, Roger (2005): The traditional music of the Jos Plateau in Central Nigeria: an overview. Cambridge, pp. 1-10.
- BLENCH, Roger (2007): New palaeozoogeographical evidence for the settlement of Madagascar. *Azania: Archaeological Research in Africa*, Volume 42, pp. 69-82.
- BLENCH, Roger (2010): Evidence for the Austronesian Voyages in the Indian Ocean. In: *The Global origins and development of seafaring*. Ed. by ANDERSON, Atholl – BARRETT, James H. – BOYLE, Catherine V.: Oxford, pp. 239-248.
- BLENCH, Roger (2014): Using Diverse Sources of Evidence for Reconstructing the Past History of Musical Exchanges in the Indian Ocean. *The African Archaeological Review*, Vol. 31, No. 4, Special Issue: Africa and the Indian Ocean (December), pp. 675-703.

- BONI, Nazi (1962): *Crépuscule des temps anciens; chronique du Bwamu*. Paris: Présence Africaine
- BRAUER-BENKE József (2018): Az afrikai tamtam-ok avagy résdobok története és típusai. *Afrika Tanulmányok* (12), 1-3, 137-156.
- BRUCATO, Nicolas – FERNANDES, Veronica – MAZÉRIES, Stéphane – KUSUMA, Pradiptajati – COX, Murray P. (2018): The Comoros show the earliest Austronesian gene flow into the Swahili Corridor. *The American Journal of Human Genetics*, 102. pp. 58-68.
- CAMPOS, Fredeliza – BLENCH, Roger (2014): Heterochord Board and Strip Zithers in the Cordillera, Northern Philippines. *The Galpin Society Journal*, Vol. 67 (March), pp. 171-180, 45-47.
- COART, Emile – HAULLEVILLE, Alphonse de (1902): *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*. Les Arts. I. Bruxelles
- COLLAER, Paul (1979): *Südasiensien*. Musikgeschichte in Bildern. Bd. 1. Lfg 3. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- COSTERMANS, B. (1947): Muziek-instrumenten van Watsa-Gombari en omstreken. In: *Zaire, Revue Congolaise* 6. vol. 1. pp. 629-663.
- DANIÉLOU, Alan (1978): *Südasiensien*. Musikgeschichte in Bildern. Bd.1. Lfg 4. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- DIAS, Margot (1986): *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa
- FROBENIUS, Leo (1897): *Der westafrikanische Kulturkreis*. Petermanns Geographische Mitteilungen
- GANSEMANS, Jos – SCHMIDT-WRENGER, Barbara eds. (1986): *Zentral Afrika*. Musikgeschichte in Bildern. Bd.1. Lfg. 8. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- HARTWIG, Charlotte M. (1972): Music in Kerebe Culture. *Anthropos*, Bd. 67, H. 3./4. pp. 449-464.
- de HEN, Ferdinand J. (1960): *Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch Kongo und Ruanda-Urundi*. Tervuren
- de HEN, Ferdinand J. (1976): A Case of Gesunkenes Kulturgut: The Toila. *The Galpin Society Journal*, Vol. 29 (May), pp. 84-90.
- von HORNBOSTEL, Erich Moritz (1913): Die Musik der Pangwe. In: *Die Pangwe*. Tessmann, Günther (szerk.) vol.2. Berlin (Reprint 1970), 320.
- von HORNBOSTEL, Erich. Moritz -SACHS, Curt (1914): Systematik der Musikinstrumente. *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin 46, 553-90.
- von HORNBOSTEL, Erich Moritz (1933): The Ethnology of African Sound-Instruments. Comments on „Geist und Werden der Musikinstrumente” by C. Sachs. *Journal of the International African Institute*, Vol. 6, No. 2 (Apr.), pp. 129-157., 277-311.
- JACOBS, Surrey W. L. – EVERETT, Joy (eds.) (2000): *Grasses. Systematics and Evolution*. Csiro Publishing
- JEFFREYS, Mervyn David Waldegrave (1961): Negro influences on Indonesia. *African Music Society Journal*, Grahamstone 2/4. 10-16.
- JONES, Arthur Morris (1964): *Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors*. Leiden: Brill
- JONES, Arthur Morris (1971): An ancient colonial era. In: Klaus P Wachsmann ed. *Essays on music and history in Africa*. Evanston: Northwestern University Press, 167-171.
- KAHUNDE, Samuel (2012): Repatriating Archival Sound Recordings to Revive Traditions: The Role of the Klaus Wachsmann Recordings in the Revival of the Royal Music of Bunyoro-Kitara, Uganda. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 21, No. 2, SPECIAL ISSUE: *Ethnomusicology, Archives and Communities: Methodologies for an Equitable Discipline* (August), pp. 197-219.
- KAUFMANN, Walter (1981): *Altindien*. Musikgeschichte in Bildern Bd. 2. Lfg. 8. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- KINSEHER, Richard (2005): *Der Bogen in Kultur, Musik und Medizin, als Werkzeug und Waffe*. Norderstedt: Books on Demand
- KKS *Kamusi ya Kiswahili Sanifu* (1981): AKIDA, Hamisi ed. Dar es Salaam: Oxford University Press

- KUBIK, Gerhard (1967): The traditional music of Tanzania. *Afrika* 8. (2). pp. 29-32.
- KUBIK, Gerhard ed. (1982): *Ostafrika*. Musikgeschichte in Bildern. Bd. 1. Lfg. 10. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- KUBIK, Gerhard ed. (1989): *Westafrika*. Musikgeschichte in Bildern, Bd. 1. Lfg. 11. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- LAURENTY, Jean-Sébastien Laurenty (1960): *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Tervuren: Annales du Musée Royal du Congo Belge, vol 2.
- LEWIS, Gareth W. – MAKALA, E. G. (1990): *Traditional musical Instruments of Tanzania*. Dar es Salaam: The Music Conservatorie of Tanzania
- MALAMUSI, Moya Aliya (1996): Stringed Instrument Traditions in Southern Malaŵi. *African Music*, Vol. 7, No. 3 (1996), pp. 60-66.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie – AUBOYER, Jeannine (1941): *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France
- MATUSKY, Patricia (1985): An Introduction to the Major Instruments and Forms of Traditional Malay Music. *Asian Music*, Vol. 16, No. 2 (Spring-Summer), pp. 121-182.
- McLEOD, Norma (1964): The Status of Musical Specialists in Madagascar. *Ethnomusicology*, Vol. 8, No. 3 (Sep.), pp. 278-289.
- McLEOD, Norma (1977): Musical Instruments and history in Madagaszkar. In: PIROTTA, Nino (szerk.) *Essays for a Humanist. An offering to Klaus Wachsmann*. New York: 189-215.
- MERRIAM, Alan Parkhurst (1982): *African Music in Perspective*. New York: Garland
- MIDGLEY, Ruth föszerk. (1996): *Hangszerek enciklopédiája*. Budapest: Gemini
- MORTON, David (1976): *The Traditional Music of Thailand*. Berkeley: University of California Press
- MULOKOZI, Mugyabuso M. (1997): The Last of the Bards: The Story of Habibu Selemani of Tanzania (c. 1929-93) *Research in African Literatures*, Vol. 28, No. 1, The Oral-Written Interface (Spring), pp. 159-172.
- NGDMI-The New Grove Dictionary of Musical Instruments I-III. (1984). Szerk. SADIE, Stanley. London: Macmillan Publishers Limited
- OLSON, James Stewart (1996): *The Peoples of Africa. An Ethnohistorical Dictionary*. Westport: Greenwood Press
- OTTENHEIMER, Harriet Joseph (1970): Culture Contact and Musical Style: Ethnomusicology in the Comoro Islands. *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 3 (Sep.), pp. 458-462.
- PRAJNANANDA, Swami (1973): *Historical Development of Indian Music: a Critical Study* (2nd edition), Firma K. L., Mukhopadhyay
- RELANDUS, H. [Adriaan van Reeland] (1708): *Dissertationum Miscellanearum, Pars Tertia et Ultima*. Trajecti ad Rhenum: Guiljelmus Broedelet, pp. 55-139.
- SACHS, Curt (1923): *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- SACHS, Curt (1929): *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin: D. Reimer
- SACHS, Curt (1938): *Les Instruments de Musique de Madagascar*. Paris: Institut d'Ethnologie
- SACHS, Curt (1940): *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company
- SÁROSI Bálint (1998): *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás
- SITAPATI, Savaras (1933): Sora Musical Instruments. *Bulletin du Music Ethnographie du Trocadero*, Paris, pp. 1-8.
- TRACEY, Hugh (1966): Musical appreciation in central and southern Africa. *African Music Society Journal*, Grahamstowne 4. pp. 47-55.
- TROWEL, Margaret – WACHSMANN, Klaus P. (1953): *Tribal Crafts of Uganda*. London: Oxford University Press
- WACHSMANN, Klaus P. (1964): Human migration and African harps. *Journal of the International Folkmusic Council*, Cambridge 16. pp. 84-88.
- WEGNER, Ulrich (1984): *Afrikanische Saiteninstrumente*. Berlin (west): Museum für Völkerkunde
- WRAZEN, Louise (1986): The Early History of the Vīṇā and Bīn in South and Southeast Asia. *Asian Music*, Vol. 18, No. 1 (Autumn-Winter), pp. 35-55.
- van ZANTEN, Wim (1983): Malawian Pango Music from the Viewpoint of Information Theory. *African Music Society Journal*, Grahamstowne 6/3. pp. 90-106.

English Abstract

African Zithers

A general historical survey of African zither types cannot fail to highlight the disproportionalities brought about in the study of Africa by the essentialistic ideology of Afrocentrism. Thus the widely known videoclip of the 1987 hit *Yé-ké-yé-ké* by the late Mory Kante (d. 22nd May 2020), musician and composer of Guinean Mandinka origin has allowed millions to experience the *kora* harp lute with which he accompanied his song and popularized this instrument as well as the musical tradition of the West African griots, while the obviously related *mvét* harp zither is scarcely known today. This despite the fact that both the latter instrument type and its specialists, the *mbomo mvét* master singers, played a very similar role in the cultures of the Central African chiefdoms, as did the *nanga* bards playing the *enanga* trough zither in the East African kingdoms. Another important and interesting historical insight provided by a careful morphological and etymological analysis of African zither types and their terminology that takes comparative account of South and Southeast Asian data and ethnographic parallels concerns the possibility of borrowings. Thus stick and raft zither types may well have reached the eastern half of West Africa and the northeastern part of Central Africa – several centuries prior to the era of European geographical explorations – owing to population movements over the Red Sea. It seems therefore probable that the African stick bridges harp zithers (in fact a *sui generis* instrument type rather than a subtype of zithers) developed from South Asian stick zither types. On the other hand, tube zithers and box zithers – fretted-enhanced versions of the stick zither – certainly reached Africa because of the migration of Austronesian-speaking groups over the Indian Ocean, since their recent ethnographic analogies have survived in Southeast Asia as well. By contrast types of trough zither, confined to East Africa, must have developed in Africa from box zither types, which are based on similar techniques of making the strings tense. The hypothesis of African zither types having originated from beyond the Indian Ocean is further strengthened by the absence of these instruments in such regions of Sub-Saharan Africa as the Atlantic coast of West Africa as well as in Northeast, Southwest and South Africa. Thus the historical overview of African zither types also helps refute the erroneous idea that prior to the arrival of European explorers and colonizers the continent was isolated from the rest of the world. In fact seafaring peoples such as the Austronesians, Chinese, Indians, Arabs and Persians did continually reach it, bringing with them cultural artifacts, production techniques and agricultural products among other things, which would then spread over large distances along the trade routes over Africa.

A szerzőről

PhD, tudományos munkatárs
MTA BTK Zenetudományi
Intézet

About the Author

PhD, Ethno-organologist
Institute for Musicology,
Research Center for the
Humanities, Hungarian
Academy of Sciences



brauer-benke.jozsef@btk.mta.hu