

Közösségi és tudományos kontroll. A hagyományos citeratípusok és játéktechnika változásai

A hagyományos kultúrában élők nem ragaszkodtak „hagyományörző” szándékkal a régi hangszereikhez, mert számukra a népi hangszerek értékét nem azok múltbelisége adta, hiszen azokat nem érezték réginek és idegennek.¹ Mert amikor ez elkövetkezett, akkor lecserélték a hangszereket először a divatosabb, később pedig a modernebb gyári darabokra. Ezeket a változásokat azonban még a közösségi kontroll vagy közösségi jelleg szabályozta.² Emiatt a hagyományos paraszti társadalom 20. században bekövetkezett felbomlását megelőző időszakban – főleg a tárgyi kultúrát illetően – nem volt jelentősége a tudatos hagyományörzésnek, mert a hagyomány a népszokások élő, lassan, de folyamatosan változó részét képezte.³ „Hagyományos” vagy „kisléptékű” társadalmaknak nevezhetjük azokat a kis népsűrűségű csoportokat, amelyek lakói néhány tucatnyitól néhány ezer főig terjedő csoportokban élnek. Ide sorolhatók mindazok a vadászó-gyűjtögető és földművelő-állattenyésztő csoportok, amelyeket a „nyugati” ipari világgal való érintkezés csak korlátozott mértékben befolyásolt.⁴ A második világháború után Európa keleti felén a nacionalizmus és a vallás kifejezetten tiltott, míg adott társadalmi csoportok osztályöntudata kimondottan preferált eszköz maradt. Ezzel együtt jelentős társadalmi változások is történtek, aminek folyományaként a néphagyományok szempontjából legfontosabb paraszti társadalom szép lassan átalakult. Erre való reakcióként alakult ki a hagyományörzés jelensége, amely egyfelől, mint kulturális értékmentés, másfelől mint politikai vetület nélküli, burkolt nemzeti érzés kapott szerepet. Azonban amíg a 19. század folklórizmusa a még élő néphagyományból tudott meríteni, illetve az elit kultúra elemeit tudta felhasználni, addig a 20. század második felében a neofolklórizmusnak ilyen lehetősége már nem volt. Ezért a hagyományörzés valójában egy folyamat végét jelenti, mert adott állapotot rögzít, amely lételeme hiányában tovább fejlődni nem képes. Legalábbis az eredeti közegében kialakult folyamatok szerint nem.

Hagyománynak akkor nevezhetünk valamit, ha az legalább három generáción átível, ezzel szemben a divat rövid ideig fennálló jelenség, ami csupán egyetlen generáció, vagy újabban, azon belül is csak néhány év gyakorlata vagy eszméje lehet.⁵ A divat legfőbb jellemzője az időtartam, de mind a divat, mind a hagyomány közös jellemzője, hogy adott mintát jelenítenek meg, amelyet mások is elfogadnak. Viszont a divat mindaddig nem tekinthető hagyománynak, amíg az elfogadás csak egy generációt érint, ezért a divatnak viszonylag gyorsan befogadó közönségre kell találnia és a

¹ A témakör kutatása és a tanulmány az OTKA/NKFI 139575 projekt támogatása keretében történt.

² Voigt 1980: 330.

³ Paládi-Kovács 2009: 31–35.

⁴ Diamond 2012: 15.

⁵ Shils 1987: 35.

népesség jelentős részét meg kell hódítani. Példának okáért a moldvai Pusztinán a II. világháború után, 1948–49-ben kezdett elterjedni a magyar nyelvterület nagy részére jellemző citera hangszertípus, de ebben az időszakban a helyiek már egyre inkább igényelték a nagyobb létszámú hangszeres zenekarok zenei szolgáltatásait, ezért az 1960–70-es években ki is szorult a használatból.⁶ A Szeret menti magyar falvakban szintén már csak a citera emléke maradt fenn.⁷ Ezért bár összességében kijelenthető, hogy a citera hangszertípust a magyar nyelvterület egészén ismerték, de Moldvában a kutatók által is vizsgálható citerahagyományról nem beszélhetünk.

Sajnos a kevés rendelkezésre álló adat miatt kérdéses, hogy pontosan milyen cite-ratípus jelenhetett meg Moldvában, mert a román kutatók azt feltételezik, hogy a citera (a csatolt kép alapján, a hasas citera) valamelyik kisebbségtől (valószínűleg a moldvai csángóktól) terjedhetett el a moldvai (Szucsáva, Bákó) és a munténiai (Ploiești és Bukarest környéke) románok körében, ahol *țiteră*, *țitorea* vagy *citură* az elnevezése.⁸ A hangszertípus megjelenése, vélhetően a német nyelvű telepéseknek köszönhető, akiket a 18. század végi és a 19. század eleji időszakban telepítettek a Máramaros megyei érc- és sóbányák vidékére.⁹ A vegyes lakosságú Máramarosból, a salzburgi hasas citera hangszertípus és a német eredetű *zither* elnevezés délkeleti irányba a moldvai csángók körében is elterjedhetett, mivel a Wichmann-féle északi csángó szótárban szintén szerepel a *zither* elnevezés.¹⁰ Ábrázolás szintjén az egyetlen hiteles adat Kós Károlytól származik, aki viszont 1949-ből Bogdánfalváról egy hasábcitera rajzát adja meg, és a leírás alapján „1939 óta Brassóból jött divatba és ünnepnapokon összegyűlt barátok énekelnek mellette”.¹¹ A magyar fogólapos citeratípusok legrégebbi változata a *hasás citera*, de az is csak a 18. század második felében jelent meg magyar nyelvterületen.¹² A korábbi időszakból csak a fogólap nélküli *pszaltérium* félék elterjedéséről vannak ikonográf adatok.¹³ Habár még mindig találkozni olyan elképzelésekkel, hogy a citera hangszerünk keleti eredetű lehet.¹⁴ Illetve egy hipotézis alapján a burdon húrok ötlete a távol-keleti citeratípusokkal hozható összefüggése és csak a 16. században terjedhetett a nyugati kereskedők által.¹⁵ Ezt igazoló adatok hiánya miatt, a hangszertörténet-kutatók nagy többsége azonban úgy véli, hogy az európai citera valószínűsíthetően az ókori monokordból fejlődhetett ki, ami a püthagoreus kor találmánya volt, és a zenei hangközök mérésére szolgált.¹⁶ A kora középkorban a keresztény monostorokban a monokordot szintén hasonló funkcióban alkalmazták, és csak 14. századtól kezdték hangszerként használni.¹⁷ (1. kép)

⁶ Feraru 2018: 18.

⁷ Pávai 2012: 132.

⁸ Alexandru 1956: 123.

⁹ Dancu 2010: 23–26.

¹⁰ Wichmann 1936: 158.

¹¹ Kós 1976: 103–217.

¹² Brauer-Benke 2019: 48.

¹³ Brauer-Benke 2014: 261.

¹⁴ Molnár 2000: 57.

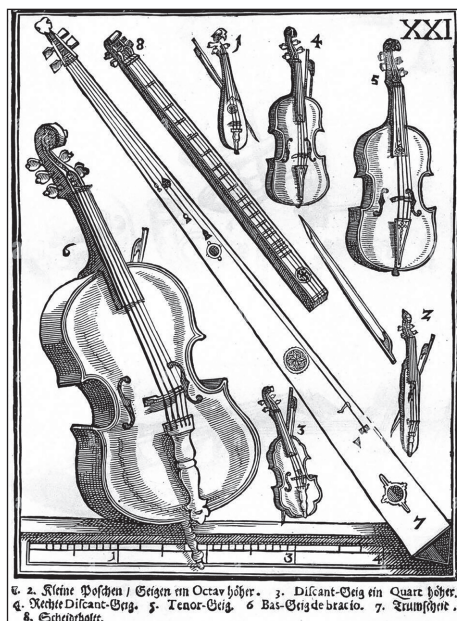
¹⁵ NGDMI 3. 1984: 899.

¹⁶ Van der Meer 1988: 264.

¹⁷ Van Waesberghe 1969: 51.



1. kép. Guido de Arezzo és Theobaldus arezzoi püspök monokorddal egy délnémet kézirat miniatúráján. 12. század. https://en.wikipedia.org/wiki/Monochord#/media/File:Guido_d'Arezzo_apprenant_monocorde_Theobald.jpg



2. kép. Scheitholt ábrázolása (8-as számmal) M. Praetorius Syntagma Musicum II. című művében. Wolfenbüttel, 1619.

Az alpesi citeráról 1499-ből Svájcban adatolható a legkorábbi híradás.¹⁸ Az alpesi népek körében elterjedt *Scheitholt*, – amely hangszerelnevezés az alnémet Scheitholz (hasábfű) kifejezésből származik –, Michael Praetorius „Syntagma Musicum II.” című, a kor hangszereit bemutató könyvében a vágások, csavargók hangszereként szerepel.¹⁹ (2. kép) Ebből az oldalsó állású, hangoló kulcsos citeratípusból alakultak ki az északi és a nyugati citeratípusok, mint a francia *Épinette des Vosges*, a norvég *langeleik* és a svéd *hummel*. Ezzel szemben, amint az Johannes Aventinus (Johann Georg Turmair) 1516-ban Augsburgban kiadott *Musicae rudimenta...* című művében Nikolaus Faber „Schema monochordi” című képén is látható, a később a keleti irányba terjedő hasábcitera típusokon a kulcsszegek felfelé állnak.²⁰ A cseh nyelvterületen elterjedő hasábcitera elnevezése a *kobza*, aminek korai ábrázolása Rudolf Sporck 1740 körüli rajzos ábráján látható.²¹ A morva vlachok körében napjainkig fennmaradt

¹⁸ Klier 1956: 84.

¹⁹ Praetorius 1980 (1618): 57.

²⁰ Aventinus–Faber 1516: 31.

²¹ Podlaha 1903: 451.

a citera hangszertípusra használt régi *kobza* elnevezés.²² Szlovák nyelvterületen a 17. században terjedhettek el a délnémet eredetű hasábciterák, amelyek megnevezése a 20. századi vizsgálatok alapján már leginkább a *citara/cetere/citera*, de ritkábban (véltetően a régiesebb, eredeti névvel) a *tambor* elnevezés is felbukkan.²³ A 18. század közepén Vécsey Miklós gróf Zemplén megyei birtokairól nagy számban telepítettek át szlovák jobbágyokat Szatmár vármegyébe, ezért általuk terjedhetett el a *tambor* elnevezésű hasábcitera-típus a magyar nyelvterület keleti részein.²⁴ Az 1770-es években, Nógrád vármegyében uradalmi felmérőként dolgozó Balla Antal zeneelméleti írásának „Az Tombora és Czimbalom honnét vette eredetét” című, a monochord készítésének leírásában olvasható, miszerint „Csináltass egy üres Tombora formát, hogy a hang annyival inkább esmerhetőbb legyen”.²⁵ Szintén a hasábcitera *tambura* elnevezését igazolja 1868-ból az Udvarhely (Hargita) megyei Etéden használt *timbora*, amely Orbán Balázs leírásában „...a most tökéletesített cytherának ösátyja.”²⁶ Székelyföldön még napjainkban is tapasztalható, hogy a hasábciterát *timborának* nevezik és a *citera* elnevezést csak a később elterjedő hasas típusra használják. A manapság használt általános *citera* elnevezés, valószínűleg csak a 19. század második felében a Dunántúlon megjelenő salzburgi/hasas citeratípussal együtt kezdett elterjedni. Ugyanis az Etnológiai Archívum leírásaiból is kiderül, hogy az Alföldön az 1940–50-es években az idősebb nemzedék még *tamburának* nevezi a citerát, míg a fiatalabb generációhoz tartozók már a *citera* elnevezést használják.²⁷

A citerával kapcsolatban a népzene kutatók kiemelik, hogy azt a pásztorok csak kivételes esetben használták, mert a citera jellemzően paraszti hangszer.²⁸ Azonban a Néprajzi Múzeum 19. században készített, diatonikus hangsorú citerái között a Mátra vidékről és Külső-Somogyból gyűjtött juhász citerák is megtalálhatóak.²⁹ Az Etnológiai Archívum gyűjtési leírása alapján, a lófejes díszítésű kisfejes citerák a Hortobágyon csak a csikósok által készített citerákra jellemzők.³⁰ Békefi Antal kutatásai alapján az 1970-es években újjáéledt a citera készítés hagyománya és „Ma már nemcsak a pásztorok készítik a citerát.”³¹ Tehát Veszprém megyében, a bakonyi pásztorok voltak a citera hangszertípus elsődleges készítői. Mindezek figyelembevételével a citera legalább annyira pásztor- mint paraszthangszernek is tekinthető, ami végül is nem meglepő, mert a kiválóan faragó pásztoroknak főleg a monoxilitikus vagyis az egy fából kifaragott, nyitott aljú citeratípusok elkészítése nem okozhatott nagy gondot.³²

²² Kunz 1974: 53–54.

²³ Elschek 1983: 76.

²⁴ Borovszky 1908:149.

²⁵ Balla 1774: 23.

²⁶ Orbán 1868 I.: XXX. lap.

²⁷ Bakó EA 4.077/28; Bereczki EA 12260/1

²⁸ Sárosi 2019: 22.

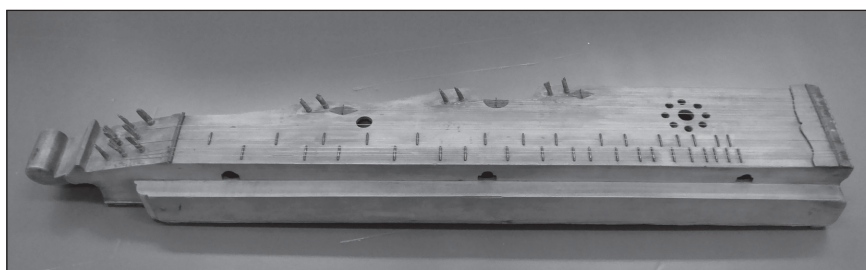
²⁹ <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.01.01.php?bm=1&kv=1046693&nks=1> (Letöltés: 2022. 11.01.)

³⁰ Ecsedi EA 3472/134.

³¹ Békefi 1978: 367.

³² Békefi 1978: 368.

A magyar citeratípusok három fő csoportját a népi elnevezések alapján kidolgozott tipológia után nevezzük „vályúciterának”, „kisfejes citerának” és „hasas citerának.”³³ A nemzetközi terminológiában azonban a *vályúcitera* (trough zither) kifejezés egy Kelet- és Közép-Afrikában elterjedt citeratípust jelöl, ezért a továbbiakban következetesebb a *hasábcitera* elnevezés alkalmazása.³⁴ Vélhetően a hangerő fokozásának szándékával, a *hasábcitera* típusból alakíthatták ki az ún. *galambdúcos citerát*, ami az eddigi adatok alapján csak a magyar nyelvterületen ismert, melyet valahol az Alföld déli részén fejleszthettek ki, és onnan terjedt el északi irányba.³⁵ Ezen túlmenően a Dél-Alföldről és a Bánságból *galambdúcos* kialakítású *kisfejes* és *hasas-kisfejes* citeratípusokat szintén ismerünk. Mivel a környező népek citeratípusain nem alkalmazták ezt a megoldást, összességében a *galambdúcos* kialakítás magyar jellegzetességnek tekinthető, amit több citeratípuson is alkalmaztak. (3. kép)



3. kép. Galambdúcos kialakítású kisfejes citera. Zenetörténeti Múzeum.

Ausztriában a 18. század végén szintén a hangerőfokozásának az igénye miatt, formáját tekintve megváltozott a *hasábcitera* és kialakult az ún. Mittenwaldi típus, ami egy diatonikus, fogólappal ellátott, jellegzetes körte alakú hangszertestű citera, amelyhez valószínűsíthetően a *ciszter* lanttípus szolgálhatott mintául, és emiatt terjedhetett el a *zither* elnevezés.³⁶ Ugyanebben az időszakban megjelent Halleinban egy *hasas-kisfejes* kiképzésű, diatonikus fogólappal ellátott citeraforma, amelyet a közeli nagyvárosról *salzburgi citera* típusnak neveznek.³⁷ A 18. század végi alpesi turizmusnak köszönhetően, az osztrák és a bajor vidékeken kívül is elterjedt a citera, amelyhez nagyban hozzájárult a 19. század eleji ún. „tiroli divat”³⁸, és ennek köszönhetően a citera a bécsi színjátszásban, de egész Ausztria szerte a Napóleonnal való szembeszállás jelképévé válhatott.³⁹ Ebből kifolyólag valószínűsíthető, hogy Magyarországon is kedvező fogadtatásban részesült, mert a diatonikus hangsorú hasas citerák, felépítésüket tekintve egyértelműen rokoníthatóak a tiroli *Raffelzither* típussal. (4. kép) Emellett a felvidéki

³³ Sárosi 1961: 446.

³⁴ NGDMI 2. 1984: 310.

³⁵ Brauer-Benke 2019: 51.

³⁶ Sachs 1962: 82.

³⁷ NGDMI 3. 1984: 898.

³⁸ A hegyvidéki, gerillaharcmodort alkalmazó tiroliak sikeresen ellenálltak a francia hódítóknak.

³⁹ Michel 1995: 27–29.



4. kép. Diatonikus hangsorú hasas citera. Pécel, Pest vármegye. 1956. ZTI NZ 804.



5. kép. Hüvelykujnyomós játék duplakótás kislejes citerán. Jenő, Fejér vármegye. ZTI NZ 25411.

magyarság egyik jellemző citeraformájának is tekinthető ez a típus.⁴⁰ És a szomszédos Szlovéniában szintén elterjedt ez a hasas citera forma.⁴¹

A Dunántúlra jellemző diatonikus hangsorú hasas citeráknál, egy rövid botot marokra fogva, a hüvelyujjakkal szorították le a húrokat, miközben a másik kezük mutató és hüvelykujja közé szorított libatoll „verővel” pengették a húrokat. (5. kép) A BTK Zenetudományi Intézete Népzeneosztályának 1958-1979 között végzett terepmunkái képanyagának elemzése alapján, a hüvelyknyomós játéktechnika Vas megyétől Gyimesközéplekig széles körben elterjedt, és a hagyományos citerajáték alapvető játékmódjának tekinthető. Mert nemcsak a diatonikus hangsorú citerákat szólaltatták meg ilyen módon, de gyakran még a kiegészített kromatikus hangsorú ún. duplakótás citerákon is játszottak hüvelyknyomós játékmóddal. (6. kép) Azonban már az 1950-es évek végi népzenekutatások arról számoltak be, hogy a hüvelykujjas tartás a diatonikus (egy kótasoros) citerákkal együtt kiveszőben van.⁴² Ez a régies játékmód azóta kihaltnak tekinthető, mert a hagyományörző citeraegyüttesek nem játszanak diatonikus hangsorú citerákon és még a népzenei felsőoktatásban a citera szakon tanulók számára

⁴⁰ Borsi 2010: 53.

⁴¹ Kobola 1975: 44.

⁴² Sárosi 1961: 451.



6. kép. Hüvelykujnyomós játék diatonikus hasas citerán. Perbete, Komárom-Esztergom vármegye. 1967. ZTI NZ 7248.



7. kép. Mutatóujnyomós játék duplakótás kisfejes citerán. Tiszaújfalu, Bács-Kiskun vármegye. 1966. ZTI NZ 7163.

sem követelmény a hüvelykujnyomós játéktechnika elsajátítása, holott számos archív, gyűjtött anyag van, amit eredetileg ezzel a játékmóddal adtak elő.⁴³ A népzenezakos hallgatók a dunántúli dallamok diatonikus dallamait, már az ún. mutatóujnyomós játéktechnikával adják elő, ami az Alföldre jellemző kiegészített kromatikus hangsorú duplakótás citeránál kialakult játékmód, ahol a lazán marokra fogott nyomót a mutatóujj szorítja a dallamhúrokhoz. (7. kép) Ez a fogás lehetővé teszi, hogy a szabadon maradó középső ujj a második érintősor fölötti húrokra átnyúljon. Ez a játéktechnika a Dunántúlon (és korábban másutt is) ismeretlen volt, mert a diatonikus hangsorú citerákat eredetileg kizárólag szólóhangszerként használták, ezért annak autentikus játékmódja a hüvelyknyomós játéktechnika lehetne. Más kérdés, hogy napjainkban a diatonikus, „egykótás” citerákon előadott, tonalitászavarral, a dallamhúrok legmélyebb hangja fölött egy nagyszekunddallal befejezett „lá” hangsorú dallamok, a más színvonalú zenéhez szokott közönség számára már nem nyújtanának befogadható zenei élményt. Ezért az autenticitást vagyis a történeti hitelességet, nem lehet minden esetben maradéktalanul megvalósítani.

Az autenticitás (hitelesség, valódiság, érvényesség) fogalmának problematikáját 1976-ban McCannel fogalmazta meg először a turizmus kapcsán.⁴⁴ Ennek lényege szerint a turisták az egzotikum igénye miatt, a sajátjuktól különböző időben létező helyeket keresnek, amit azonban csak a kívülállók számára eljátszott színpadi való-

⁴³ <http://mca.lfze.hu/> (Letöltés: 2022.11.01.)

⁴⁴ McCannel 1976: 589–602.

ság szintjén találhatnak meg.⁴⁵ Az autenticitás fogalma később a hagyományos kultúrák zenei és hangszeres örökségére is kiterjedt, és főleg a világzenétől igyekszik elhatárolódni, azzal mintegy szemben meghatározni magát. Úgy tűnik azonban, hogy nehezen eldönthető vita tárgyát képezi, miszerint az autenticitás az előadó vagy az előadott zene szintjén kellene, hogy érvényesüljön, hiszen a hagyományos kultúra megszűntével a népzene is a színpadi valóság szintjére szorult vissza.⁴⁶ A népzene eredeti közege a falusi társadalom volt, amely relatív értelemben a városi társadalommal szembe állítva, a városokkal rendelkező társadalmak városon kívül élő, és nem városi életformát követő csoportjaira értendő. Viszont a második világháborút követő időszak urbanizációja miatt, a falusi társadalom korábbi formájában megszűnt létezni, ezért a néprajztudományban elterjedt a revival és a survival fogalompár használata.⁴⁷ A népzene kutatás szintén alkalmazta ezt a megkülönböztetést a tovább élő, és az újraélesztett népzenei hagyományok vizsgálatánál. Mivel napjaink népzenei előadásai szintén a már urbánus közönségnek eljátszott színpadi valóság szintjén léteznek, vita tárgyát képezi, hogy milyen szinten érvényesüljön az autenticitás. A gyakorlat azt mutatja, hogy annak eldöntése, hogy valami autentikus vagy nem az, sokkal inkább politikai és művészeti, mintsem tudományos kérdés. Habár az autenticitás egy olyan kategória, amely általános elfogadottságnak kellene, hogy örvendjen, és amely nem önmagában válik autentikussá, a valóságban a közönség szemében leginkább maga az előadóművész vagy az általuk képviselt több évtizedes gyakorlat teszi azzá.⁴⁸ Mivel manapság a világzenei divatok korában, a folklorizmusnak többféle megnyilvánulása van, az újszerűsége éhes nagyközönség szinte bármit befogad, és nem áll fenn a minőségi szűrés.⁴⁹ Ebből kifolyólag, közösségi szűrő hiányában, kiemelt szerepet kellene hogy kapjon a tudományos gyűjtések által felhalmozott, és archivált anyagra alapozott „tudományos szűrő”. A gyakorlat viszont azt mutatja, hogy sokszor még a népzenei felsőoktatásban részt vevő, de az előadóművészetből élő oktatók és hallgatók is a „tudományos szűrő” által kontrollált anyagot már nem érzik a magukénak, és a „művészi szabadság” jegyében a saját ízlésvilágukat követve kísérleteznek. Ennek köszönhetően a citerát már vállaltan nem csupán paraszti hangszernek tekintik, és olyan műfajok zenei kíséretére használják, mint a jazz vagy a rap zene. Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy ilyen alkalmi kísérletezésekről, mint a jazz játék citerán, már az 1950-es évek népzene kutatása is beszámolt, azonban nem véletlenül nem válhatott a jazz jellegzetes hangszerévé a citera.⁵⁰ Ugyanis a kiegészített kromatikus hangsorúvá (duplakótás) fejlődött magyar citeratípusok mixolid hangsora, és a mára széleskörben elterjedő ujjnyomás játéktechnikája, leginkább az új stílusú népdalok, magyar nóták és gyors csárdások kíséretére alkalmas.⁵¹ Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy egyeb

⁴⁵ Urry 2002: 9.

⁴⁶ Krüger 2013: 96.

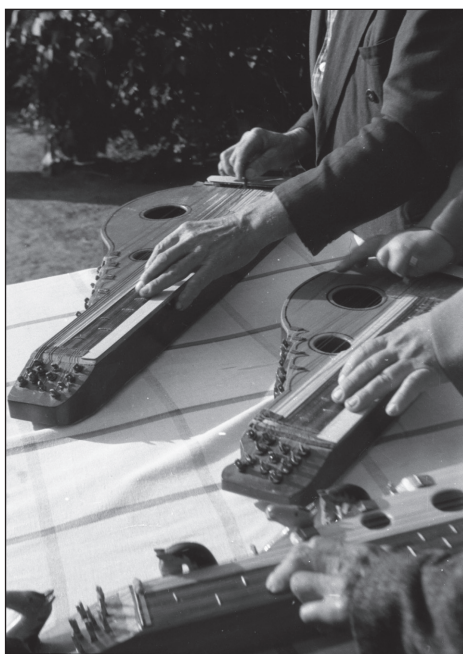
⁴⁷ Marót 1945: 4.

⁴⁸ Batizán 2013: 399.

⁴⁹ Pávai István. in: Dénes Ida: A Tavaszi szél dallamán innen és túl. Interjú Pávai István népzene kutatóval. Erdélyi napló. 2015.05.29. <http://www.erdelyinaplo.ro/>

⁵⁰ Sárosi 1961: 457.

⁵¹ Sárosi 1961: 460.



8. kép. Duplakótás hasas-kisfejes citerák. Sándorfalva, Csongrád-Csanád vármegye. ZTI/ NZ 7366.

a népi kultúrához kapcsolódó hangszerekhez képest (furulya, duda, tekerő), a citerával kapcsolatban nem terjedt el annak az igénye, hogy azon kizárólag autentikus népzenei játszanak.

Ehhez kapcsolódóan, a különböző lokális citeratípusok megőrzésének az igénye sem alakult ki, mert a neofolklorizmus negatív jelenségeként az tapasztalható, hogy a hagyományörző citerazenekarok és népzeneészek a Délvidéktől a Felföldig egységesülő módon, lassan már kizárólagosan, csak a hasas-kisfejes citera azon típusát kezdik el használni, amelynél az enyhén hasas ív, három kisfejes résszel van kiegészítve. (8. kép) Amivel összességében az a probléma, hogy egyfelől nem egy széles körben elterjedt hagyományos típus, másfelől a különböző népzenei nyári táborok és egyéb rendezvények hatására olyan tájegységeken is kizárólagos típusá kezd válni, ahol korábban, a hagyományos kultúra időszakában nem volt ismert. Az uniformizálódó citeratípusok elterjedésével együtt járó másik folyamat, hogy a kü-

lönböző tájegységekről származó regionális dallamok is széles körben elterjednek és azokat „magyar citeradallamként” a teljes magyar nyelvterületen a magukénak érzik. Ennek köszönhetően a virtuóz kalotaszegi citeradallamokat a Felvidéktől a Délvidékig mindenütt játszik, amelyek így lokális dallamból afféle „összszemzeti” dallammá válnak a táncházas zenei körökben. Ezzel szemben a műdalokat játszó, leginkább a kisfejes vagy az egyre szélesebb körben elterjedő hasas-kisfejes citeratípusokat használó citeraegyüttesek, sokkal inkább a lokális zenei hagyományok őrzőivé válnak. Ami ilyenformán sokkal inkább autentikusnak tekinthető, mert az 1950-es évek vizsgálatai alapján a 19. század vége és a 20. század eleje közötti időszakban a magyar nyelvterület szinte egészén elterjedő citerákon, már eleve a közismert új stílusú népdalokat, népdalszerű műdal-csárdásokat játszottak, mert azokon a régi stílusú parlandó-rubato dallamok díszítéseit nehéz lenne előadni.⁵²

A hasas íven kialakított zengőhúrok számának további növelésével alakulhatott ki a hasas kisfejes típus, majd az ív teljes beépítésével a kisfejes citera típus. Korábban az alföldi kisfejes és a dunántúli hasas citera típusok keveredéséből létrejött altípusnak tartották a hasas-kisfejes citera típust.⁵³ Az újabb adatok tükrében azonban úgy

⁵² Sárosi 1961: 460.

⁵³ Sárosi 1998: 31–32.



9. kép. Különálló tőkés, diatonikus, hasas-kisfejes citera Öreglak, Somogy vármegye. 1961. ZTI NZ 4926.

tűnik, hogy a hasas-kisfejes citera a régi salzburgi típussal rokonítható forma, amely még jellemzően diatonikus hangsorú és zárt aljú.⁵⁴ A morva népi hangszerek között szintén megtalálható ez a típus.⁵⁵ Ezért valószínűsíthető, hogy a hasas-kisfejes típus a salzburgi forma egyik regionális, jellemzően diatonikus hangsorú változata, amelynél a kísérőhúrok egy részét egy különálló tőkéhez erősítették, ami a hasas íven van kialakítva. (9. kép) Ennélfogva a korábbi elképzelésekkel ellentétben úgy tűnik, hogy nem a hasas és a kisfejes kereszteződéséből, hanem a hasas citeratípusból alakult ki a hasas-kisfejes típus és a hasas ív teljes beépítésével a kisfejes citera típus, ami az Alföldön a legjellemzőbb forma.

Habár a lépcsős elrendezésű, kis- vagy oldalfejes citerákkal kapcsolatban felmerült, hogy ez a formai megoldás kizárólag a magyar citerákra jellemző.⁵⁶ Azonban a kisfejes citerák diatonikus típusa, amelyen csupán egyetlen kiegészítő hangsorú kisfejes rész van kialakítva, Szlovénia középső részén már a 19. század végi időszaktól kezdve ismert volt.⁵⁷ (10. kép) Ami osztrák átvételt sejtet, mert a Szlovéniával szomszédos dunántúli magyar nyelvterületen ez a típus nem volt elterjedt, így a magyar átvétel kizárható. Szintén a német nyelvterületről való átvételt igazolhatja, hogy a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban egy a 19. század elejéről származó, 4 dallam és 6 kísérőhúros, valószínűleg tévesen „Salzburger Zithernek” nevezett, diatonikus hangsorú, kisfejes citera is fennmaradt, ami az eddig ismert legkorábbi formája a kisfejes citeráknak.⁵⁸ Szintén a kisfejes citerák délnémet eredetét igazolhatja, hogy morva nyelvterületen úgyszintén ismertek a kisfejes citerák.⁵⁹ Ami a 19. századi kontinentális méretű

⁵⁴ Brauer-Benke 2019: 53.

⁵⁵ Kunz 1974: 54.

⁵⁶ Molnár 2000: 106.

⁵⁷ <https://www.etno-muzej.si/en/digitalne-zbirke/zbirka-starih-fotografij/f0036661> (Letöltés: 2022.1.01.)

⁵⁸ https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_GNM_889385 (Letöltés: 2022.1.01.)

⁵⁹ Kunz 1974: 54.



10. kép. Diatonikus hangsorú, kisfejes citera. Glogovica, Szlovénia. 1950. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/%C5%A0trohn_igra_na_%22%C5%A1vrkov%C9%99nce%22%2C_Glogovica_1950.jpg

iparos vándorlással magyarázható, aminek keretében, különösen szász és bajor, illetve cseh-morva nyelvterületről érkeztek Magyarországra a korábban kis kézműves műhelyekben tevékenykedő mesterek, akiket az ottani manufaktúrák, majd a gyárak alapítása készítetett egy keleti irányú vándorlásra.⁶⁰ Mindezek alapján felvetődik annak a lehetősége, hogy a kisfejes diatonikus forma cseh-morva migrációval, valamikor a 19. században érkezhetett magyar nyelvterületre, mégpedig az adatok áttekintése alapján valahová az Alföld déli részére a Bánságba, ahová a 19. század első felében több hullámban cseh telepesek (ún. pémek) érkeztek.⁶¹ A honi múzeumok néprajzi gyűjteményeinek széleskörű vizsgálata alapján szintén úgy tűnik, hogy az Alföld

déli területén bukkanhatott fel és onnan terjedhetett el északi irányba (is) a kisfejes citeratípus, mert Nógrád vármegyéből nem adatolható a jelenléte, Heves és Borsod vármegyékben viszont a diatonikus kisfejes citera jellegzetes hangszer lehetett.⁶² A felvidéki magyarság körében a kisfejes típus szintén viszonylag ritka, mert az ott fellelt hangszerek, a többi típushoz képest, mind újabb készítésűek voltak.⁶³

Az alföldi kisfejes citerák ún. „duplakótás” tulajdonképpen átmeneti, kiegészített bund beosztású hangszerek, de nem igazi kromatikus kialakításúak, mint amilyenek a „stájernek” is nevezett gyári koncertciterák. Amíg a dunántúli diatonikus citeráknak általában négy dallamhúrjuk van, ezzel szemben a félhangokkal kiegészített diatonikus skálájú citeráknál az öt vagy hat dallamhúr fölött, a kiegészítő hangok számára külön bundok találhatóak, és ezekhez külön duplakótás húrok tartoznak. A citerazenészek körében szintén fellelhető és kedvelt tévhit, hogy a „duplakótás”, azaz a félhangokkal kiegészített diatonikus hangsor alkalmazása sajátosan magyar jellegzetesség lenne.⁶⁴ Azonban Morvaország északkeleti területén ugyancsak ismert a duplakótás hangsor, amit ráadásul szintén a kisfejes citerák fogólapján alkalmaztak.⁶⁵ A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban nemkülönben található egy osztrák vagy délnémet nyelvterületről származó, hasas-kisfejes citera, amelynek „Versetzte diatonische Bünde” azaz a magyar duplakótás típussal rokonítható megoldású fogólapja van, ami ráadásul a 19. század első feléből származik, ezért korban megelőzi a magyar múze-

⁶⁰ Domonkos 1974: 1–37.

⁶¹ Vyskočilová 2016: 150.

⁶² Brauer-Benke 2014: 280.

⁶³ Borsi 2010: 124.

⁶⁴ Molnár 2000: 127.; Borsi 2010: 15.

⁶⁵ Kunz 1974: 54.

umokban található citerákat.⁶⁶ A kiegészített hangsorú citerák viszonylag késői elterjedését mutatja, hogy azt a parasztmuzikusok nem mindegyike tudta használni, és a duplakótás citerán játszva sokszor nem használták a félhangokat. Ezért a népzene kutatók úgy vélik, hogy a virtuozításra való igény miatt, csak az 1960-as évektől kezdhetett elterjedni a nyomó nélküli játéktechnika.⁶⁷ A különböző citerajáték-technikák áttekintése arra mutat, hogy a délkelet-alföldi (Bihar, Békés, Csongrád, Bács-Kiskun) játéktípus citerahagyományja a legerőteljesebb, és a leginkább sokszínű, ezért felvetődik annak a lehetősége, hogy az első citeraegyüttesek ezen a vidéken alakultak ki.⁶⁸ Ehhez kapcsolódik az a feltételezés, hogy a citerazenekarok a tamburabandák mintájára jöhettek létre, és a az ujjakkal való kettősfogás ötlete, a tambura játékmódjának utánzásából eredhet.⁶⁹

Azonban az eddig ismert adatok alapján az első kiegészített diatonikus hangsorú, duplakótás citera nem kisfejes, hanem egy hasábcitera, amit 1888-ban készítettek a Hargita megyei Etéden.⁷⁰ A kettős fogású, ujjakkal való lenyomás játéktechnikája Szlovéniából már az 1900-as évek elejéről adatolható, habár azt a diatonikus hangsorú citerákon alkalmazták.⁷¹ Ezért összességében az sem kizárt, hogy a duplakótás kialakítású citeratípusokkal együtt érkezhettek a kettős fogású játékmód, amely a délföldi régióban fejlődött háromujjas, többszólamú játéktechnikává. Ez azonban az 1950-es években még szinte ismeretlen játékmód volt, mert akkoriban még csak néhány citerás kísérletezett a dallamot harmonizáló, egyszerű tercfogásos kísérettel.⁷² (12. kép) Napjainkra viszont a különböző nyári folklór táboroknak, és az intézményesített népzeneoktatásnak köszönhetően, szinte az egész nyelvterületen (még a határon túli magyarság körében is) kezd széles körben kezd elterjedni, és lassan kizárólagossá válni a nyomó nélküli, 4+1 ujjfogással kivitelezett, többszólamú, citera játéktechnika. Azonban az autenticizmus irányelvét szem előtt tartva a kívánatosabb lenne, ha a különböző hagyományörző citerások a lokálisan jellemző citeratípusok hagyományait éltetnék tovább. De ha már egy a „divatfolklorizmus” keretében egységesülő formát kezdenek széles körben elterjeszteni, akkor a hasas-kisfejes 3 oldalféjes típusa helyett kívánatosabb lenne, egy a hagyományos kultúrában jellemző típust találni. A kizárólag magyar elterjedést mutató *galambdúcos* kialakítású citerák mellett, ilyen lehet a *csikófejes* citeratípus, amely egyéb pásztor attribútumokhoz hasonlóan az adott pásztorrendhez való tartozás elemének tekinthető. Ennek alapján a szarukürt és a duda a kondások, a furlya és a duda a juhászok, a citera a gulyások és a csikósok jellemző hangszerévé vált, és a *csikófejes* kialakítás a csikósok hangszerét jelzi. Mivel a környező népek köréből (és máshonnan sem) a csikófejes citerák elterjedése nem adatolható, ezt a „magyarságra” jellemző, hungarikum jellegű megoldásnak tekinthetjük. Emiatt a galambdúcos felépítésű citerákhoz hasonlóan, nemzeti hangszernek ugyan nem, de mint a magyar

⁶⁶ <https://objektkatalog.gnm.de/wiscki/navigate/49568/view> (Letöltés: 2022.11.01.)

⁶⁷ Sárosi 1998: 38.

⁶⁸ Borsi 1998: 153.

⁶⁹ Sárosi 1961: 457.

⁷⁰ Gagyí 1978: 84–86.

⁷¹ <https://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/sentvid-pri-sticni/f0000005466> (Letöltés: 2022.11.01.)

⁷² Sárosi 1961: 453.



12. kép. Háromujjnyomos játékmód duplakótás kisfejes citerán. Kunszállás, Pest vármegye. 1976. ZTI NZ 7205.



13. kép. Hüvelykujjnyomos játékmód csikófejes citerán. Sándorfalva, Csongrád-Csanád vármegye. 1966. ZTI NZ 7157.

nyelvterület jellemző, regionális népi hangszerét, „nemzeti értéknek” minősíthetjük.⁷³ (13. kép) Habár a „csikófejes citera” szerepel a „Nemzeti értékek” listáján (a galambdúcós kialakítású citerák nem), sajnos úgy tűnik, hogy a hivatalosan „nemzeti értéké” minősített citeratípusok és citerazenekarok kiválasztásánál nem feltétlenül a tudományos vizsgálatokon alapuló szakmai szempontok érvényesültek, mert a „szegélyes közép-bácskai citeraváltozat”, az „alföldi citera”, „Apátfalva népi hangszere a citera”, „Citeratábor”, „Dűvő Citerazenekar” stb. definíciók, összességében egy nehezen értelmezhető kavalkádját kínálják a téma iránt érdeklődőknek.

Összességében azt tapasztalható, hogy a recens magyar citerahagyomány egyre inkább uniformizálódik, ami teljes mértéken idegen a hagyományos kultúra citerahagyományától. Az 1950-es évek óta szervezeten kialakuló és országos divattá váló, 2–10 személyből álló citerazenekarok, nagyobb iskolás gyermekekből vagy felnőttekből álló együttesben ugyanazt és ugyanúgy játsszák, amit és ahogy egyenként is játszanának. A részben a műkedvelő táncsoportok kísérésére, de leginkább hallgató közönség előtti (színpadi, rádióbeli) szereplés céljára alakult citerazenekarok eredetileg nem játszottak többszólamú dallamokat, mert a harmonizáló tercelés a hagyományos dallamkészletől, és ebből kifolyólag a citerások repertoárjának zömétől is idegen volt.⁷⁴ Emellett fontos kihangsúlyozni, hogy a hagyományos anyagi kultúra tekintetében megmutatkozó táji különbségek, amelyek a természeti adottságok különbözőségeiből fakadó munkakultúrát, fogyasztási szokásokat és az ebből kiformalódó életformák

⁷³ <http://www.hungarikum.hu/hu/content/csik%C3%B3fejes-citera> (Letöltés: 2022.11.01.)

⁷⁴ Sárosi 1998: 38.

kialakulását szabályozták, regionális különbségeket eredményeztek, amelyhez még nagyban hozzájárultak a különböző interetnikus kapcsolatok. Ezt jól szemléltetik a különböző regionális citeratípusok és az ezekhez szervesen kapcsolódó játéktechnikák. Ezért összességében kívánatosabb lenne, hogy a hagyományörző csoportok és főleg a népzenei felsőfokú képzésben részesült népzeneész előadóművészek, a tudományos szempontok figyelembevételével gyűjtött és archivált anyag alapján, az adott régióra jellemző citeratípusokat és az ehhez kapcsolódó dallamokat részesítsék előnyben, és nem a színpadi szereplésre szánt, virtuóz, tájidegen többszólamú játékmódokat. A magyar, hagyományos citeradallamokra nem jellemző, idegen, import zenei műfajokról már nem is beszélve...

Irodalom

ALEXANDRU, Tiberiu

1956 *Instrumentele muzicale ale poporului Romin*. Bukarest: ESPLA.

AVENTINUS, Johannes – FABER, Nicolaus

1516 *Musicae rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo*. Augsburg: Miller.

BAKÓ Ferenc

1949 *Zeneszerszám-tambura leírás*. (kézirat) Tiszaigar/Heves Etnológiai Archívum 4.077/28.

BALLA Antal

1774 *A hangról és annak természetéről*. (kézirat) Budapest: OSZK.

BATIZÁN Emese

2013 *Áruba bocsátott etnicitás-turizmusra vállalkozva*. In: Szoták Szilvia (szerk) *Sztereotípiák, választások, túlélések, kisebbségi léthelyzetekben. Határhelyzetek V*. Budapest: Balassi Intézet Márton Áron Szakkollégium.

BERECZKI Imre

1958 *Nagysárrét hangszerei*. (kézirat) H. n. Etnológiai Archívum 12260/1–5.

BÉKEFI Antal

1978 *A bakonyi pásztorok zenei élete 2. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, 13. 355–437.

BOROVSKY Samu (szerk.)

1908 *Magyarország vármegyéi és városai: Szatmár vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság.

BORSI Ferenc

2010 *A magyar asztali citera*. Dunaszerdahely: Csemadok.

BRAUER-BENKE József

2014 *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK.

2019 *A citera főbb típusai és elterjedése magyar nyelvterületen*. *Ethnographia* 130/1. 45–71.

DANCU Pál

- 2010 A szlovákok megtelepedése Szatmár, Ugocsa és Máramaros vármegyékben a 18. század folyamán és a 19. század elején. In: Jakab Albert Zsolt – Peti Lehel (szerk.): *Kisebbségek interetnikus kontaktusában. Csehek és szlovákok Romániában és Magyarországon*. 13–34. Kolozsvár: Kriterion.

DIAMOND, Jared

- 2012 *A világ tegnapig. Mit tanulhatunk a régi társadalmaktól?* (ford. Vassy Zoltán). Budapest: Typotex.

DOMONKOS Ottó

- 1974 A kisiparosok néprajzi kutatása. *Ethnographia* 85. 18–37.

ECSEDI István

- é. n. *Pásztorok hangszeres játéka*. (kézirat) Hortobágy Etnológiai Archívum 3472/134–138.

ELSCHEK, Oskár

- 1983 Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente II*. Lipcse: Deutscher Verlag für Musik.

FERARU Krisztián

- 2018 *A moldvai csángó tánczene hangszerei*. (szakdolgozat) LFZE Népzene Tanszék

KLIER, Karl Magnus

- 1956 *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Bázel: Bärenreiter.

KOBOLA, Alojz

- 1975 *Tradicijnska Narodna Glazbala Jugoslavije*. Zágráb: Školska knjiga.

KÓS Károly

- 1976 *Tájak, falvak, hagyományok*. Bukarest: Kriterion.

KRÜGER, Simone

- 2013 Undoing Authenticity as a Discursive Construct, A Critical Pedagogy of Ethnomusicology and „World Music” In: ALGE, Barbara-KRÄMER, Oliver (szerk) *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik, Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs*. 93–114. Augsburg: Wissner-Verlag.

KUNZ, Ludvik

- 1974 Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente II*. Lipcse: Deutscher Verlag für Musik.

MacCANNEL, Dean

- 1976 *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Schocken Books.

MARÓT Károly

- 1945 Survival és revival. *Ethnographia* 61/1., 1–9.

van der MEER, John Henry

- 1988 *Hangszerek az ókortól a napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó.

MICHEL, Andreas

- 1995 *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*. Leipzig: Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig.

MOLNÁR Imre

- 2000 *A citeráról mindenkinek*. Lakitelek: Antológia.

NGDMI

- 1984 The New Grove Dictionary of Musical Instruments 1-3. (Sadie, Stanley szerk.) London: Macmillan.

ORBÁN Balázs

- 1868–1873 *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi és népismereti szempontból* I–VI. Pest: Ráth Mór bizománya.

PALÁDI-KOVÁCS Attila

- 2009 Változás, átmenet, fixáció, kontinuitás és diszkontinuitás. In: uő. (főszerk.): *Magyar Néprajz* 1. 2. Táj, Nép, Történelem. 31–35. Budapest: Akadémiai.

PÁVAI István

- 2012 *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.

PODLAHA, Antonín

- 1902–1903 Hrabě Jan Rudolf Sporek a jeho kresby. *Památky archeologické* (Prága), 20., 451–466.

PRAETORIUS, Michael

- 1980 *Syntagma musicum of Michael Praetorius 1618: vol. 2: de Organographia first and second parts*. New York: Da Capo.

SACHS, Curt

- 1962 *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Olms.

SÁROSI Bálint

- 1961 Citera és citerajáték Szeged környékén. *Ethnographia*, 72/3., 445–461.
1998 *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás.
2019 *Dudások, cigányzenészek - A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó.

SHILS, Edward

- 1987 A hagyomány. Bevezetés. In: *Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény*. (Szerk.) Hofman Tamás és Niedermüller Péter, Kultúraelmélet és nemzeti kultúrák 1. 15–66. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport.

URRY, John

- 2002 Mobility and proximity. *Sociology*, 36 (2), 255–274.

VYSKOCILOVA, Karolína

- 2016 Czech language minority in the South-eastern Romanian Banat. *International Journal of the Sociology of Language* 1–199.

van WAESBERGHE, Joseph Smits

- 1969 Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. In: *Musikgeschichte in Bildern* III/3. Lipse: Deutscher Verlag für Musik.

VOIGT Vilmos

- 1980 Közösségi jelleg. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 3. 330. Budapest: Akadémiai Kiadó

WICHMANN, Yrjö Jooseppi

- 1936 *Wörterbuch des ungarischen Moldauer Nordcsángó und des Hétfaluer Csángódialektes nebst grammatikalischen Aufzeichnungen und Texten aus dem Nordcsángódialekt* (szerk. Csúry Bálint – Kannisto Artturi). Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

Brauer-Benke József

PhD, tudományos főmunkatárs, Bölcsészettudományi Kutatóintézet Zenetudományi Intézete

E-mail: brauer-benke.jozsef@abtk.hu.

József Brauer-Benke

**Community and scholarly control:
Changes in traditional zither types and playing techniques**

Recent Hungarian zither tradition is becoming increasingly uniform, which is completely alien to the zither tradition of folk culture. The regional differences in traditional material culture governed the work culture, consumption habits and the forms of life resulting from the differences in natural conditions, to which the various inter-ethnic relations contributed greatly. This is illustrated by the different regional types of zither and the playing techniques that are intrinsically linked to them. Overall, it would therefore be preferable for traditional groups and, in particular, folk music performers who have received higher education in folk music to use the archived material to give preference to the types of zither and associated playing techniques that are specific to a given region, rather than to virtuoso, regionally unfamiliar polyphonic playing techniques intended for stage performance. Not to mention imported musical genres, which are alien to traditional zither melodies.