Herencsár Viktória

Tapasztalatok a Cimbalom Világából

Válogatás zenetudományi publikációimból

Experiences from the World of Cimbalom

A selection of my musicology publications

Herencsár Viktória

Tapasztalatok a Cimbalom Világából
Válogatás zenetudományi publikációimból

Experiences from the World of Cimbalom
A selection of my musicology publications

Készült a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával
Made with the support of the National Cultural Fund in Hungary

Nemzeti Kulturális Alap

Sally Whytehead, Assistance with translation

Kiadó / Publisher:
Morning Art Records – Budapest, 2025

Nyomdai szerkesztő / typographic editor:
NÉMETH Lajos

Borító / Cover design by:
OROSZ károly

Nyomda / Printed by:
Europrinting Kft.
1185 Budapest, Lajta utca 3.
www.europrinting.hu

ISBN
978-615-02-2842-6

Tartalom / Contents

Előszó / Preface 6

Cimbalomoktatás Pekingben 11
Cimbalom lessons in Beijing (2007)

Rácz Aladár (2007) – Laudáció a Magyar örökség díjhoz 30
Aladár Rácz (2007) – Tribute for the
Hungarian Heritage Award

A kantele nyomában 42
In the footsteps of the Kantele (2008)

A cimbalom helyzete a 19. század első felében Magyarországon (2008) 54
The situation of the dulcimer in the first half
of the 19th century in Hungary (2008)

„Zeneterápia" cimbalommal 70
„Music Therapy" with dulcimer (2008)

Cimbalomvírus Mexikóban 78
Cimbalom virus in Mexico (2009)

Szlovák-magyar baráti hangulat a zene hatására 85
Slovak-Hungarian friendly atmosphere under
the influence of music (2009)

Sound of Eurasia – Burjátország cimbalom kultúrája 91
Sound of Eurasia – Dulcimer Culture of Buryatia (2011)

Kortárs zenei stílusok a cimbalom magyar és szlovák irodalmában. Válogatás CD felvételekből 99
(2011 – docensi dolgozat)
Contemporary musical styles in the Hungarian
and Slovak literature of the dulcimer. Selection from CD
recordings (2011 – associate professor's thesis)

Cimbalom típusok a világban (2012 – docensi előadás) 136
Types of dulcimer in the world
(2012 – associate professor's lecture)

Cimbalom szeminárium Linzben a Bruckner Művészeti Egyetemen 159
Cimbalom seminar in Linz at the
Bruckner University of the Arts (2012)

Az improvizáció és a klasszikus zene 162
Improvisation and Classical Music (2013)

A Kodály módszer használata a hangszeres oktatásban 167
Using the Kodály method in instrumental education (2014)

Az improvizációs készség fejlesztése gyermekkortól 192
Development of improvisation skills from childhood. (2015)

20 éves a cimbalomoktatás a Besztercebányai Művészeti Akadémián 206
20 years of dulcimer education at the Academy of Arts in Banska Bystrica. (2017)

Emlékezés Tarjáni Tóth Idára, születésének 100. évfordulója alkalmából 220
Commemoration of Ida Tarjáni Tóth, on the occasion of the 100th anniversary of her birth. (2018)

A hangszínképzés változatossága cimbalmon 244
The variety of tonal formation on the dulcimer (2018)

A cimbalom jogosultsága az egyházi zenében 262
The suitability of the dulcimer in church music (2019)

Egy ázsiai turné tapasztalatai 275
Experiences of an Asian Tour (2019)

A Cimbalom Világszövetség 15. Kongresszusának tapasztalatai (2019) 287
Experiences of the 15th Congress of the World Cimbalom Association (2019)

25 éves a cimbalom tanszak a Besztercebányai Művészeti Akadémián 315
The dulcimer department at the Academy of Arts in Banska Bystrica is 25 years old. (2022)

30 éves a Cimbalom Világszövetség 333
30 years of the Cimbalom World Association (2022)

A cimbalom helyzete a magyar zeneoktatásban 349
The position of the dulcimer in Hungarian music education

A Cimbalom Világszövetség 16. kongresszusa 367
The 16th Congress of the Cimbalom World Association (2022)

A kortárs zene interpretálása cimbalmon 392
Interpretation of contemporary music on dulcimer (2023)

Allaga Géza (1841 – 1913) cimbalomkompozícióinak értelmezése 415
Interpretation of Geza Allaga's (1841 – 1913) dulcimer compositions (2023)

Újévi Cimbalomkoncert a Besztercebányai Művészeti Akadémia fennállásának 25. évfordulója emlékezve 429
New Year's Cimbalom Concert commemorating the 25th anniversary of the Academy of Arts in Banska Bystrica (2023)

A Cimbalom Világszövetség 17. kongresszusának tapasztalatai 437
Experiences of the 17th Congress of the Cimbalom World Association

Előszó
Preface

Hosszú pályafutásom alatt többször kerültem olyan helyzetbe, amikor publikációkat voltam kénytelen írni a cimbalommal kapcsolatban, mivel más erre a feladatra nem vállalkozott. És mi kényszerített arra, hogy írjak annak ellenére, hogy gimnáziumi magyar tanárnőm mindig azt mondta nekem „Vikike, maga csak cimbalmozzon, sose írjon!"? Valóban a fogalmazás nem volt erősségem, jobban tudtam magam kifejezni a zenében. Egy darabig be is tartottam tanárnőm tanácsát, mígnem szembesülnöm kellett azzal a ténnyel, hogy a cimbalommal kapcsolatban nagyon kevés publikáció jelent meg és azok között is sok a téves információ. Ez utóbbira akkor jöttem rá, mikor személyes tapasztalatokat, információkat szerezve kinyílt előttem a cimbalom világa. Meg akartam tudni, hogy vajon mi az igazság? Annak higgyek, amiket írtak, vagy mondtak, vagy annak, amiket látok és tapasztalok? Ez indított el abba az irányba, hogy kutassam hangszerem „misztikus" történetét. A dokumentumok és ismeretek gyűjtése után szerettem volna, ha egy zenetudománnyal foglalkozó szakember írná meg a feltárt tényeket, de erre senki nem vállalkozott, mondván, hogy ez nagy feladat lenne számukra, mert ebben a témában nem járatosak. Mindenképpen szerettem volna a feltárt dokumentumokat, ismereteket közzé tenni, ez volt az egyik ok, hogy 1991-ben, több évi próbálkozás után sikerült egy kongresszust szerveznem családom segítségével, ahol előadások keretében realizálódott a cimbalom valódi története. Az ott megalakult

Cimbalom Világszövetség égisze alatt azóta egyre több ismeretet szerezhettünk a cimbalommal kapcsolatban. Az új ismeretekkel, információkkal, dokumentumokkal gyarapodva még jobban éreztem késztetést arra, hogy közzé tegyem tapasztalataimat. Mivel senki más nem volt, nekem kellett felvállalnom ismereteim közreadását. Az írásoknál nagyban segített az, hogy közben beiratkozva a Pécsi Egyetem Művelődési Menedzser szakra a sok kötelező dolgozat írásakor tapasztalatokat szerezhettem a fogalmazásban és a tudományos munkák formai követelményeiben. A cimbalommal kapcsolatos tudományos ismereteim hatására még 6 részből álló rádiósorozatra is felkértek és egyre többen fordultak hozzám és kérték tanácsomat sok országból cimbalommal kapcsolatos kérdésekben. A Besztercebányai Művészeti akadémia tanáraként 1997-től egyre többet kellett foglalkoznom írással, beszámolókat, pályázatokat kellett írnom és a doktori, docensi, majd professzori fokozatok eléréséhez is számos publikációt kellett készítenem. Ezek közül több meg is jelent magyar, szlovák és angol nyelven zenei újságokban, mint például a Parlandoban, a Cimbalom Világszövetség és a Besztercebányai Művészeti Akadémia újságjaiban. A rövid írások mellett hosszabbra is vállalkoztam. Így jelent meg a Cimbalomvilág könyvem magyar, szlovák és angol nyelven. A Cimbalom Világszövetség 30 éve könyvem magyarul és angolul, valamint Allaga Gézáról írt könyvem Cimbalmos ősök nyomában címmel.

A mostani kötetben a rövid lélegzetű írásaimból válogattam ki azokat, melyek fontos tájékoztatást, tudományos ismereteket tartalmaznak a cimbalomról. A publikációkat a megírásuk

időrendi sorrendjében állítottam össze. Néhány helyen, ahol szükséges volt, belejavítottam a szövegbe, de valójában megtartottam az eredeti szöveget és képeket. Az eredeti szövegben az ábrázolások a szövegben voltak elhelyezve, itt az angol fordítás miatt a képek a publikációk végén találhatók. Előfordul, hogy egy-egy publikációban az előző írásokból idézek és ismétlődnek szövegek, de ezeket meg kellett hagynom annak érdekében, hogy érthető legyen a téma.

Köszönöm a Nemzeti Kulturális Alapnak, hogy e könyv megjelenésének támogatásával segíti a cimbalom irodalmának bővítését, kultúrájának népszerűsítését.

During my long career, I was forced to write publications about the dulcimer several times, because no one else would undertake this task. And what compelled me to write despite the fact that my high school Hungarian language teacher always told me „Vikike, you should only play the cimbalom, never write!"? Indeed, phrasing was not my strong point, I could express myself better in music. I followed my teacher's advice for a while, until I had to face the fact that there were very few publications about the dulcimer and among them there was a lot of wrong information. I realized the latter when the world of the dulcimer opened up to me through personal experiences and information. I wanted to know the truth! Should I believe what they wrote or said, or what I saw and experienced? This started me in the direction of researching the „mystical" history of my instrument. After collecting the documents and knowledge, I would have liked a specialist in musicology to write the discovered facts, but no one undertook to do so,

saying that it would be a big task for them, because they are not familiar with this topic. I definitely wanted to publish the information I had discovered, this was one of the reasons that in 1991, after several years of trying, I managed to organize a congress with the help of my family, where the real history of the dulcimer was realized in the framework of lectures. Since then, under the auspices of the Cimbalom World Association, which was established there, we have been able to gain more and more knowledge about the dulcimer. Growing with new knowledge, information, and documents, I felt even more compelled to publish my experiences. Since there was no one else, I had to undertake the publication of my knowledge. The fact that I was enrolled in the Cultural Management course at the University of Pécs helped me a lot with the writing, while I was able to gain experience in drafting and the formal requirements of academic works while writing the many mandatory theses. As a result of my scientific knowledge about the dulcimer, I was even invited to do a 6-part radio series, and more and more people, from many countries, turned to me and asked for my advice on dulcimer-related issues. As a teacher at the Academy of Arts in Banska Bystrica, from 1997 I had to deal more and more with writing. I had to write reports and tenders, and I had to prepare numerous publications in order to obtain the degrees of doctor, associate professor, and then professor. Several of these are published in Hungarian, Slovak and English music publications, such as Parlando, the CWA News and the publications of the Academy of Arts in Banska Bystrica. In addition to short writings, I also undertook longer ones. This is how my book The World of the Hammered

Dulcimer was published in Hungarian, Slovak and English, my book 30 years of the Cimbalom World Association in Hungarian and English, as well as my book about Geza Allaga entitled in the footsteps of cimbalom ancestors.

In the current volume, I have selected from my short writings those that contain important information and scientific knowledge about the dulcimer. I compiled the publications in the chronological order of their writing. I've made some corrections to the text where necessary, but I've actually kept the original text and images. In the original text, the illustrations were placed in the text; here, due to the English translation, the images are located at the end of the publications. It happens that in some publications I quote from previous writings and repeat texts, but I had to leave them in order to make the topic understandable.

I thank the National Cultural Fund for supporting the publication of this book and helping to expand dulcimer literature and popularize its culture.

Cimbalomoktatás Pekingben (2007)
Cimbalom lessons in Beijing (2007)

A Pekingi Kínai Zeneakadémia 2005-ben a Cimbalom Világszövetség 8. kongresszusán[1] Pekingben abban a tiszteletben részesített, hogy vendégprofesszorukká neveztek ki. Ennek következményeként a 2006-2007-es tanévre felkértek, hogy vállaljam el a cimbalom oktatását Akadémiájukon.

Kínában a kínai cimbalom, a yangqin nagyon népszerű nemzeti hangszer. 20 millióra becsüli a yangqin játékosok számát az Akadémia vezető yangqin professzora, Prof, Xiang Zhuhua. Alap- közép- és felsőfokú képzésen sajátíthatják el az érdeklődők a nemzeti hangszereiken való játszást, közöttük a yangqinét is. Kínai népzenét és a népzenéjükön alapuló klasszikus zenét oktatnak ezeken a hangszereken. Európai zenei képzés ötlete az ősi instrumentumokon csak az elmúlt években merült fel. A yangqin esetében a Cimbalom Világszövetség működésének hatására indult el az a folyamat, ami a kínai játékosokat nemzetközi repertoár kialakítására késztette. A kongresszusokon való együtt muzsikálásnak, a nemzetközi versenyeken való részvételnek elengedhetetlen feltétele volt, hogy az ázsiai előadók, tanárok és diákok megismerkedjenek

1 A budapesti székhelyű Cimbalom Világszövetség 1991-ben alakult Magyarországon az első Cimbalom Világkongresszus idején abból a célból, hogy a hangszert népszerűsítse, a hangszerrel kapcsolatos ismereteket eljuttassa az érdeklődőkhöz. Ennek érdekében rendez kétévente kongresszust mindig más országban, ahol a résztvevők bemutatják a két év alatt történt újdonságokat, kompozíciókat, kiadványokat, hangszereket és verőket.
A kongresszusok közötti időszakban a Szövetség zenei központként működik. A Szövetségnek jelenleg 4 világrész 32 országából vannak tagjai, akik nem csak előadóművészek, tanárok, hanem amatőr muzsikusok, zene- és hangszertörténészek, hangszer- és verőkészítők.

az európai zenei stílussal, a világban működő cimbalom iskolák oktatási módszereivel, követelményeivel.

Az ismeretek bővülése a hangszerük fejlődését is magával hozta. A hangszerkészítők a yangqin hangterjedelmét kiterjesztették a basszus hangokra is. A kecses, könnyű, lágy hangú hangszerek mellett megjelentek a nagyhangzású, a mi hangszerünkhöz hasonló hangterjedelemmel és pedállal ellátott példányok. Ezek a folyamatok szorgalmazták a Pekingi Kínai Akadémián tanító tanárokat, közöttük Prof. Li Lingling asszonyt – aki már jó pár évvel ezelőtt vásárolt magának egy Schunda[2] cimbalmot –, hogy felkérjenek engem a hangszer oktatására. Az Akadémiának nem volt cimbalma, csak a már említett professzorasszony hangszere állt az oktatás rendelkezésére. Így vásároltak egy új hangszert, melyet a brnoi (Csehország) hangszerkészítő mester, Pavel Všianský készített.

A kinevezést és a felkérést elfogadva 2006. szeptemberétől november végéig tanítottam a kínai hallgatóknak a magyar típusú cimbalomfajta előadástechnikáját, magyar népzenét és európai klasszikus zenét. A kínai diákok és kollégák szeretettel várták megérkezésemet. Az Akadémia, melynek több mint ezer hallgatója van, több épületből álló kerítéssel elkerített kis lakópark volt, ahol nem-

2 A cimbalom sok fajtája ismeretes világszerte. A hangszer legrégebbi típusa a santur, mely Közép Ázsiában található, a négyezer év alatt különböző fejlődésen esett át. A 19. században Schunda Venczel József hangszergyáros budapesti műhelyében alakult át a kisméretű, asztalra, lábra helyezett, vagy nyakba akasztható trapéz formájú instrumentum olyan méretűvé, melyet lábra helyezve és pedállal ellátva használunk ma Magyarországon és a környező országokban. Ezért nevezzük ezt magyar típusú cimbalomnak.
A hangszert még tovább fejlesztette a 20. század elején Bohák Lajos. Ez a hangszertípus hangzásában és technikai lehetőségeiben ma a legfejlettebb a cimbalom fajták között.

csak a tanórák folytak, hanem külön épület szolgált a gyakorlásra, a kollégiumi diákszállásra, irodahelységekre és a tanárok lakhelyére. Én is egy szolgálati lakást kaptam, ami minden olyan eszközzel fel volt szerelve, amire egy háztartásban szükség van. Az, hogy a diákok és tanáraik egy helyen élnek, egy menzán esznek, olyan családias, barátságos légkört alakít ki, amit idáig még egy egyetemen és főiskolán sem tapasztaltam Európában. Az oktatási épületben zajlottak a csoportos és egyéni órák, de a pedagógusok közül többen adtak saját lakásukban is órákat. A legnagyobb örömömre szolgált, hogy nem jelentett problémát a gyakorlás. A szomszéd senkit sem jelentett fel, mert ő is zenész kolléga volt. A diákoknak külön épület szolgált a gyakorlásra. Ezt főleg azok a diákok használták, akiknek anyagi lehetőségük nem volt a külön szoba bérlésére, másod és negyedmagukkal kellet egy szobában lakniuk és a hely szűke miatt nem lett volna módjuk a gyakorlásra.
De sokszor a tanárok is igénybe vették ezeket a kis stúdióhelységeket, melynek szigetelése nem engedte be a külső zajokat. Az előadótermek felszereltsége is lenyűgözött. Minden terem fel van szerelve videó, DVD, CD lejátszóval és felvevővel, írásvetítővel, mikrofonokkal. A napi programokat elektromos kijelző táblán olvashatják a hallgatók és előadók az előcsarnokban. A 200 férőhelyes koncertterem felszereltsége is kitűnő. Most van folyamatban egy új 1000 férőhelyes koncertterem építése, melyet 2007 októberében adnak át. Az épületek között sziklakert, bokrok, fák, romantikus kis tavacska teszi hangulatossá az Akadémia területét. Két nagy sportpálya biztosítja mind a tanulóknak, mind a pedagógusoknak és azok családtagjainak az egészséges mozgásigényre a helyet. Esténként foci és kosár-

labdameccsek és egyéb sportjátékok zajától hangos az udvar. Hetenként egyszer szabadtéri filmvetítésre is használják a futballpályát. Ilyen környezetben azt hiszem, nem kell magyaráznom, milyen élvezet tanítani. A tanárok beosztása sem olyan megerőltető és sűrű, mint nálunk. Hagynak időt az órára való felkészülésre, a hangszeres tanároknak a gyakorlásra.
Fontosnak tartják, hogy a tanár kipihenten és felkészülten menjen az órára.

A hallgatók szorgalmasak, kitartóak. A pozitív gondolkodásmód teszi lehetővé, hogy a nehéz feladatokat is könnyedén és gyorsan megtanulják. Nyolc növendékem volt, tanárok és utolsó éves növendékek, akik posztgraduális képzésként tanulták nálam a magyar típusú cimbalmon való játszást. Az órák nyitottak voltak az Akadémia többi cimbalmos növendékeinek. De sokszor látogatták az órákat más szakos hallgatók is. Így volt olyan órám, melyen 35-40 diák vett részt. Az individuális órákon kívül szemináriumokat is tartottam a hangszer történetéről, magyarországi használatáról, a magyar népzenéről és a klasszikus zenei stílusokról. A kínai cimbalmosok játéktechnikája magas színvonalú, így könnyedén és gyorsan tanulták meg a nagycimbalmon való játszást. Mivel én is a hagyományos, 4000 éves múltú technikával játszom és tanítok, nem okozott gondot a faverő kézbevétele a növendékeknek a bambuszverő után. A már amúgy is virtuóz játéktechnikával rendelkezőknek problémát a pedál használata okozott.
A kínai cimbalmoknak, mint ahogy azt már említettem nem volt pedáljuk. A Cimbalom Világszövetség programjai során ismerték meg a kínai előadóművészek, tanárok a hangtompító adta lehetőségeket. Ennek hatására a kínai hangszerkészítők

kísérletet tettek pedálszerkezet yangqinen való kialakítására, melyet egy-két éve vezettek be. Ez a szerkezet azonban nem olyan tökéletes, mint a mi hangszerünké. Ennek oka, hogy a yangqin húrcsoportjai több részre tagolódnak, így nem elég a két oldalon elhelyezett pedál. A közbeeső részeknél is szükség van kis pedálszerkezetekre. Ennek felépítése viszont nem könnyű és technikai problémát okozhat játék közben. A pedál használatát az európai nagycimbalmon oktattam. A tanultakat saját hangszereiken is kipróbálták a növendékek igen eredményesen.

Igazi problémát a klasszikus zene előadásának elsajátítása jelentette. Itt meg kell említenem, hogy a kínai kottaírás különbözik a nemzetközileg használt kottaírástól. A hangjegyeket számok helyettesítik. A ritmusra, hangnemre, dinamikára, díszítésre vonatkozó jelrendszer is egészen más. A 30 évnél idősebb korosztály ehhez az írásmódhoz van szokva, és nehezen olvassák az európai jelrendszerrel írt kottákat. Ha ilyen kottából kell játszaniuk, inkább átírják az őáltaluk ismert kottaképre, hogy könnyebb legyen a lapról olvasás.

A fiatalok viszont már nagyszerűen olvassák a miáltalunk használt kottaírást is. A nemzetközileg használt zenei utasításokat viszont még nem nagyon ismerik. Először meg kellett tanítanom nekik a zenei kifejezéseket. De ennél sokkal nehezebb volt megértetnem velük az európai zene lüktetését, a különböző zenei stílusok előadásmódját. Mint ahogy mi sem értjük az ázsiai zenét, ugyanúgy ők sem értik az európait. Meglátásom szerint ez alapvetően az anyanyelvvel is összefügg. A kínai beszéd hullámzik, még egy szótagú szavaknál is. A hanghullám vége legtöbbször felfelé ível. Nálunk ereszkedő a beszéd és a

szavak dallama általában lent zárul. A kínai beszédet nem jellemezi a hangsúlyozás, dallama folyamatos. Európában a szavakat, mondatokat meghatározzák a hangsúlyok. Ezt a zenére kivetítve is megfigyelhetjük. A kínai zene hullámzik, tele van hajlításokkal. A dinamikája is a beszéd dinamikáját tükrözi.
Az európai zenét főleg a hangsúlyok, és az ezek által irányított lüktetés adja. Az eltérő hangsúlyokat, lüktetéseket megéreztetni a hullámokhoz, folyamatossághoz szokott emberekkel, hosszabb időre van szükség, mint a rendelkezésemre álló két és fél hónap.

Az általam tanított zenei stílusok közül legkönnyebben a régi stílusú magyar népdalok előadásmódját értették, közülük is legjobban a parlando (elbeszélő), rubato (szabad előadásmód) előadást igénylő dallamokat érezték. A klasszikus zenei stílusok közül a romantika áll lelkivilágukhoz a legközelebb, amit szintén a szabad előadásmód jellemez. Ott tartózkodásomat kihasználva koncerteket is szerveztek, melyeken természetesen közreműködtem. Ezek közül számomra legizgalmasabb volt a Bartók évforduló alkalmából szervezett koncert, mely a Magyar Nagykövetség támogatásával jött létre. A koncerten az Akadémia hallgatói és tanárai adtak koncertet, melyen központi szerepet kapott a cimbalom. Ugyan szólóban is játszottam, de a kínai tanárokkal és diákokkal való együtt játék jelentett számomra igazi élményt és nagy feladatot. Kínai kolleganőmmel prof. Li Linglinggel együtt, aki a posztgraduális képzésen tanítványom is volt, Bartók „Gyermekeknek" és a „44 duó hegedűre" c. sorozataiból adtunk elő részleteket a kínai és a magyar cimbalmon. Az utolsó darabnál hangszert cseréltünk. Kolleganőm játszott cimbalmon, én a yangqinen, ezzel is bizonyítva a hangszerek

együvé tartozását. Bartók „Román táncok" művét átírtam cimbalomra vonószenekarral. A Kínai Akadémián a hagyományos nemzeti hangszerek oktatása folyt. 2006 szeptemberétől indították el a klasszikus hangszerek képzését. Ebben a tanévben a vonós hangszereket (hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő) zongorát és az ének tanszakot vezették be, a következő tanévtől a fúvós hangszerek kerülnek sorra. Így az első éves hallgatókból létrejött vonós kamarazenekarnak kellett betanítanom a kíséretet. Ez nem volt egyszerű feladat, mert a komplikált ritmusokhoz nem szokott hallgatóknak nehéz volt megtanulni szólamaikat. Mindjárt Bartók zenével kezdeni a „különleges, furcsa" ritmusképletek megismerését azoknak, akik ilyet még nem játszottak, nem ilyen „anyanyelven" nőttek fel, és még technikai problémákkal is küszködnek, olyan, mint a mély vízbe fejest ugrani egy kezdő úszónak. Ráadásul még nem is volt sok próbalehetőség. Mindenesetre a diákok nagyon lelkesek voltak és élvezték a velem való együtt játszást. Ez minden hibát ellensúlyozott. A közönséget mindenesetre elkápráztatta ez a darab és nagy sikert aratott két koncerten is. Klarinéttanár kollégámmal, prof. Yi Hevel Farkas Ferenc „Bihari táncok" kompozíciójának klarinétra és cimbalomra írt változatát adtuk elő. Ez a kolléga nem rég tért haza az Amerikai Egyesült Államokból, ahol 16 évig élt. Ott végezte tanulmányait, majd különböző szimfonikus zenekarok tagja volt. A zenekarokkal játszott már Bartók és Kodály műveket, így nem volt gond a magyar zene előadásával. Bár a hangsúlyozásban neki is kellett segítenem. Az ő példája és a koncerten fellépő 15 éves zongorista fiú előadása bizonyította, hogy meg lehet tanulni és érteni más kultúrák zenéjét, csak idő, szorgalom és kitartás kell hozzá.

A Bartók koncertet az Akadémia kórusának programja zárta. A kórus magánénekes, zeneszerző és karvezetős hallgatókból áll. Vezetőjük, prof. Wu asszony évekkel ezelőtt Magyarországon tanulmányozta a Kodály módszert, és fel is használja tanári munkájában. Számos nemzetközi kórusversenyhez hívják zsűritagnak. A kórussal közelebbi kapcsolatba kerültem, mert Wu asszony megkért, hogy segítsek a kórusművek magyar szövegének betanításában. Érdekes módon némelyik növendéknek nagyon gyorsan sikerült elsajátítania a helyes kiejtést, de voltak, akik nem tudtak megbirkózni ezzel a feladattal. Vannak olyan betűink, melyek nincsenek a kínai nyelvben. Ezek közül a legproblémásabb az „R" betű kiejtése. A kínaiaknak kitűnő a hallásuk és utánzó képességük. Szívesen tanulnak hallás után. Ezt a cimbalom tanításánál is észrevettem.

Hosszú tartózkodásom alatt meglátogattam Peking másik Akadémiáját (két Zeneakadémia van Pekingben), a Központi Zeneakadémiát, ahol a klasszikus hangszerek oktatása folyik, de azért a nemzeti hangszerek oktatása sem hiányzik. Ott is van yangqin oktatás. Az ottani tanárok tanítványaikkal részt vettek a szemináriumi előadásaimon és a koncerteken. Shanghaiban is meglátogattam a Zeneakadémia cimbalom tanszakát. Ott nem olyan nagy létszámú a cimbalom szak, mint a pekingi két Akadémián, ahol 4-4 tanár oktat kb. 50-60 növendéket. A Shanghai Akadémián 2 tanár tanít kb. 25 növendéket. Ez a három Zeneakadémia a leghíresebb Kínában. Mindhárom akadémia oktatási rendszere azonos. Egy intézményen belül van a középfokú, a főiskolai és egyetemi szintű zenei képzés.

Nagy élmény volt még a Kínai Opera megtekintése Pekingben. Mivel több, mint 30 éve vagyok a budapesti

Magyar Állami Operaház zenekarának cimbalmosa, természetes, hogy nem jöhettem haza anélkül, hogy megnézzek egy kínai operát. Már maga a helyszín is érdekes volt. A színházterem nézőtere két részre oszlik. Az első felében, ahol drágábbak a jegyek, kávéházhoz hasonlóan asztalok és székek vannak elhelyezve. Pincérek teát, üdítőt és süteményeket szolgálnak fel. A nézőtér hátsó része – ahova az olcsóbb jegyek szólnak – néz ki úgy, mint nálunk egy színház nézőtere. Ide is be lehet vinni innivalót, rágcsálnivalót. A zenekari árok egész szűk, csak kis létszámú zenekar fér el benne. A zenekar kínai nemzeti hangszerekből áll. Engem természetesen itt is a cimbalom (yangqin) szerepe érdekelt.

A kínai operáról már sokat hallottam, TV-ben is láttam. Mégis egész más élőben, a különleges légkörben végignézni egy ilyen operát. Amin nagyon csodálkoztam, hogy a közönség főleg kínaiakból állt. Rajtam kívül talán még 3 külföldi volt. Viszont a még nekünk is magas jegyárak ellenére (legolcsóbb jegy 380 yuan, vagyis kb. 9500 Ft) teltház volt.

Hazautazásom előtti estén záró koncertet adtunk diákjaimmal, melyen bemutatták, mit tanultak tőlem a két és fél hónap alatt. Némelyik hallgatónak egészen jól sikerült a fellépése. Legjobban azt élvezték, amikor együtt játszhattak velem. A koncert alapján is azt a tapasztalatot lehetett leszűrni, hogy sokkal több idő kell a megszokástól eltérő új gondolkodásmód elsajátításához. De ez Európában is így van. Én, aki a Besztercebányai Művészeti Akadémián különböző országokból jött hallgatókat oktatok – akik más-más anyanyelvet, kultúrát hoznak magukkal –, nap mint nap szembesülök hasonló problémákkal. Mikor vállaltam az oktatást

Pekingben, tudtam, hogy nem lesz könnyű. Ami segítette munkámat, az a kínai hallgatók hozzáállása és kitartása volt, ami többszörösen meg van bennük, mint az európai diákokban. Ez a közel három hónapos kurzus a kultúrák közeledésének egy kis részecskéjévé vált, mivel nemcsak ők tanultak tőlem, hanem én is tanulhattam az ő kultúrájukból. Olyan tapasztalatokat szereztem, amit hasznosíthatok előadóművészként és tanárként egyaránt. Ennek a kapcsolatnak lesz még folytatása, melynek hatását és kimenetelét kíváncsian várom.

In 2005, during the 8th congress of Cimbalom World Association[3] in Beijing, it was my honor to be invited by the China Conservatory of Music as a guest professor. So I returned to Beijing in the autumn of 2006 to teach.

The yangqin (Chinese cimbalom) is very popular in China. Prof, Xiang Zhuhua, one of the famous professors at the Chinese Conservatory of Music in Beijing, estimated that they have about 20 million yangqin players. They have basic, middle and high schools, where they can learn this instrument. They teach Chinese folk and classical music. The basis of Chinese

3 The Cimbalom World Association, based in Budapest, was founded in Hungary in 1991 during the first Cimbalom World Congress with the aim of popularizing the instrument and providing information about the instrument to those interested. To this end, it organizes a congress every two years, always in a different country, where the participants present the innovations, compositions, publications, instruments and hammers made during the two years. In the period between congresses, the Association functions as a music centre. The Association currently has members from 32 countries in 4 parts of the world, who are not only performers and teachers, but also amateur musicians, music and instrument historians, and instrument and hammer makers.

classical music is their folk music. In the last few years (because of the function of the CWA) the yangqin players thought that they would like to learn some European music. The Chinese players, teachers and students encountered the European classical style of music at the congresses and at international competitions. They became acquainted with the teaching methods and techniques. This information they applied to the yangqin. The instrument makers made bigger yangqin with bass strings. Over and above small and pretty yangqin there appeared big instruments with big voices. These instruments are as loud as the Hungarian cimbalom. They also have pedals.

These new developments gave the teachers in China the idea to invite me to teach how to play on this big instrument. Professor Li Lingling, who teaches at the Chinese Conservatory of Music in Beijing, bought a Hungarian type Schunda[4] cimbalom some years ago. Later the Conservatory of Music also bought a Hungarian type Bohak cimbalom made by Mr Vsiansky (instrument maker in Brno, Czech Republic). These two instruments gave the possibility to begin to teach the big instrument.

I accepted this kind invitation and I taught the European classical style of music and Hungarian folk music for about 3

4 Many types of dulcimer are known worldwide. The oldest type of musical instrument, the santur, which is found in Central Asia, has undergone various developments over the course of four thousand years. In the 19th century, in the Budapest workshop of the instrument maker Jozsef Schunda Venczel, the small, trapeze-shaped instrument placed on a table, on legs, or hung around the neck, was transformed into the size that is used today in Hungary and the surrounding countries, placed on legs and equipped with a pedal. That's why we call it a Hungarian-style dulcimer. The instrument was developed even further at the beginning of the 20th century by Lajos Bohak. The sound and technical possibilities of this type of instrument are today the most developed among the cymbal types.

months. The Chinese teachers and students gave me a warm welcome. The Conservatory has more than 1000 students. The Conservatory is located in a residential district. There are buildings for lessons, for practice and for the accommodation of students and teachers with their families. I got a furnished flat, too. The fact that the teachers and students are living so very close together nurtured a very friendly atmosphere. I never before felt such a nice atmosphere between the teachers and students. The lecturers and the lessons were in the lecture building, but some teachers gave lessons in their own flat. Instrument practise did not disturb anybody, because everybody had to practise. There was a practise building, which was used by the students who didn't have a big room in the student hostel. Sometimes the teachers also used these practice rooms, which were insulated for sound, if they didn't want to disturb their family or they needed a very quiet place. The lecture halls were also provided with electronic equipment. The concert hall of the Conservatory has 200 seats for the audience. It is not big enough, so now a new concert hall with 1000 seats is being built, which will be ready this year. Between the buildings are gardens, flowers trees and a small lake, which provide a tranquil environment. The Conservatory has two big sports grounds, where the students and the teachers and their families can do gymnastics and play. Once a week there is an outdoor film screening on the sports ground. Life is very quiet. The teachers have time to practice and prepare themselves for the lectures. The students are very diligent and assiduous. They have positive attitudes, which helps them to learn quickly and accurately.

I had eight students, who were teachers and final year students. They learnt to play on the Hungarian cimbalom in postgraduate training. The lessons were open for everybody to observe. Sometimes there were about 30-40 students in the room. I also held seminars about the history and education of cimbalom and about Hungarian folk music and European classical styles of music. The students had a very good basic technique, so they had no problem playing the cimbalom. My technique of playing is similar to the yangqin technique, so they had no problem adapting to the wooden sticks after using bamboo sticks. What they had to learn was the playing technique using the pedal. A few years ago the yangqin makers began to add pedals to their instruments. However, how to use it? They didn't know. The Chinese pedals are not as effective as the Hungarian pedal. Because the Yangqin has more bridges than the cimbalom, building the dampers is very complicated. It needs more small dampers in the middle of the instrument, which gives many difficulties. I taught the pedal technique on the cimbalom. They adapted what they learnt to use on their own instruments, too. They had difficulty in understanding the music styles in Europe. The music notation is different in Chinese classical music from Western classical music. They don't have heads on the notes, they write numbers. All the music signs are different, too. Musicians over 30 years old don't read European scores very well. If they have such scores, first they translate to their writing system. Young musicians have already learnt European music notation. However, they don't know the international music language very well. First I taught them this. Then I had to work with them to feel the rhythms of different

styles of music. As we don't understand Asian music, they don't understand European music. I think the basic problem is the different rhythms of the languages. Chinese speech has a wave motion. The end of the wave is up. Here in Europe, speech is mostly in descending phrases and at the end of the sentence the melody of speech is down. The melody of Chinese speech is continuous. We have accents, which are very important in our spoken languages. In addition, our music is like our spoken language. Chinese music has wave motion, arches, continuous flow and the end is open. The European music has accents and its pulse is definitive. It is very difficult to feel these accents if you are not used to them, and your music is normally free and continuous. It needs longer than two and half months. The Chinese students understood most the old style of Hungarian folk music, because it is pentatonic, and its interpretation is parlando, rubato (free). Among interpretations of the classical styles the romantic was the closest to their music culture because of its free interpretation.

I also gave concerts in Beijing. Of all the concerts the most interesting for me was the concert with compositions by Bela Bartok (Hungarian composer). This concert was supported by the Hungarian Embassy in Beijing. The teachers and students of the China Conservatory took part in this concert. The cimbalom and yangqin had the biggest role. I played solo also, but playing together with the Chinese teachers and students gave me a big challenge and experience. With prof. Li Lingling, I played extracts from "For Children" and the "44 duos for two violins" by Bartók. First Li Lingling played on the yangqin and I played on the cimbalom. For the last piece we changed instruments.

With this device we demonstrated that the two instruments are from the same family. I arranged "Rumanian Dances" by Bartok for cimbalom and strings. The music education at the China Conservatory is for the Chinese national instruments. From September 2006 they opened facilities for international instruments. First, they opened the possibility to study string instruments (violin, violoncello, viola, double bass). In the next school year wind-instruments will be added. I taught the first year students to play Bartok's music. It wasn't easy to teach the students the difficult rhythms, because they had many technical problems on their instruments, too. In addition, we did not have as many rehearsals as we needed. But the students were very enthusiastic and enjoyed playing with me. The performance was very good. The audience was very content with this production at two concerts.

With the clarinet teacher from the college, professor Yi He, I played "Dances from Bihar" by Ferenc Farkas. This piece was written by the composer direct for the clarinet and cimbalom. Yi He lived in the USA for 16 years. He studied classical styles and then he played with different orchestras. He already played works by Bartok and Kodaly with the orchestras, so he learnt this piece very quickly, too. This example and the example of a 15 years old piano student, who also played in the concert, showed that we can learn every style if we work hard.

The last production of the concert was the program of the choir of the Conservatory. Professor Mrs Wu, the leader of the choir, was in Hungary some years ago to study the Kodaly Method. She teaches with this method now. She gets many invitations to join the jury of different international

choir competitions and festivals. She asked me to teach the Hungarian text for the members of the choir. Some of the students learnt the pronunciation very quickly. Other students had difficulties with the Hungarian text. We have some letters, which aren't in the Chinese language. These letters gave many problems. The Chinese people have a good ear for music and imitation. They like to learn by ear. I noticed this in the cimbalom lessons.

During my trip to China I visited the other Conservatory in Beijing (Central Conservatory of Music) and also the Conservatory of Music in Shanghai. Most Yangqin students are in the two Conservatories in Beijing. They have 4 teachers of the Yangqin and about 50-60 students in one conservatory.
In Shanghai they have 2 teachers and about 25 students.

Because I'm a cimbalom artist at the State Opera in Budapest, I was interested in the Chinese opera. It was a great experience! The auditorium has two parts. In the front there are tables and chairs and you can drink and eat cake, like in a cafe. The back part of the auditorium is like a normal theatre, but you can take your drink and food in with you. The ticket prices are very high for the Chinese. In the first part the ticket is about 100 USD. The cheapest ticket is about 50 USD. The auditorium was full of Chinese people. Only about 4 foreigners were with me and Johannes Fuchs, who was also in Beijing to take part in the International Yangqin week. The orchestra pit for the opera was very small. The instruments are traditional Chinese instruments. The performance was very interesting in spite of the fact that I didn't understand anything of the Chinese text. The reaction of the audience was different to my country.

Before returning back home we organized a final concert where my students showed what they learnt from me. Some students played excellently. In addition, I could see that it was a very short time to attain such a foreign style. It needs more time, maybe years. I teach at the Academy of Arts in Banska Bystrica, where I have students from different countries. They come with different habits, and with a different frame of mind. I'm used to it and I have experience of this. I knew when I agreed to teach in Beijing, it would not be easy. But I had a very big surprise and a learning experience, because the Chinese students were very open for everything. They didn't resist any of these new ideas. They did everything I asked them. They have a strong will-power to learn everything. They are persistent. These attitudes aren't present in European students. I think, with this mentality, the Chinese students will become more knowledgeable and as skilled as European students.

During my trip to Beijing I not only taught, but I learnt many things, which I can use in my work.

Képek / Pictures

Herencsár Viktória yangqinen és Li Lingling a cimbalmon játszik
Viktoria Herencsar plays the yangqin and Li Lingling plays the cimbalom.

Herencsár Viktória kínai kamarazenekarral
Viktoria Herencsar with a Chinese chamber orchestra

Klarinét-cimbalom duó / Clarinet-dulcimer duo

Tanítványokkal – középen Li Linglin és Herencsár Viktória

With students - Li Lingling and Viktoria Herencsar in the middle

Rácz Aladár
Laudáció a Magyar Örökség Díjhoz
Aladar Racz
Tribute for the Hungarian Heritage Award

Rácz Aladár, ha ezt a nevet halljuk, mindenkinek azonnal a cimbalom jut az eszébe. Neve annyira összefonódott a cimbalommal, mint test a lélekkel. Nehéz feladat olyan elismert művészről szólni, akit személyesen nem állt módomban megismerni és akit többek között olyan neves zenetörténészek és zenekritikusok méltattak, mint Kroó György, Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, vagy Horusitzky Zoltán, akik kortársak lévén hallhatták, sőt közelebbről ismerhették a XX. sz. közepének nemzetközi hírnevű legendás muzsikusát. Én, aki csak egy egyszerű cimbalomművész vagyok, ismerve hangszerem történetét, más szemszögből látom Rácz Aladár művészi jelentőségét, mint azt a korabeli muzsikusok, zeneszakértők egy bizonyos történelmi helyzetben, és a hangszer történetének hiányos ismerete mellett látták. A zseniális cimbalomvirtuóz abban a korban született 1886. február 28-án Jászapátiban cigány szülők gyermekeként, amikor Magyarországon a cimbalom szerepe a zenei életben egyre felfelé ívelt. A Közép-Ázsiából származó négyezer éves múltú hangszer, ami a népvándorlás során került Európába és a XV-XVI. századra Európa valamennyi országában használatos és népszerű volt, a XVIII. század végén és a XIX. század elején vált Magyarországon az úgynevezett cigányzenekarok közkedvelt és nélkülözhetetlen hangszerévé. Míg Nyugat-Európában az újfajta hangszerek (zongora, orgona) kiszorították a hangversenytermekből, templomokból az ősi hangszert, addig hazánkban a városi muzsikusok szerepét képviselő cigányzenekarokban a continuo szerepét átvéve egyre nőtt népszerűsége.

A különleges hangzású hangszerre felfigyeltek a kor jelentős zeneszerzői, muzsikusai, többek között Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Ábrányi Kornél, Mosonyi Mihály, Allaga Géza. Mivel az Európa többi országában egyre inkább feledésbe merülő hangszer jobbára csak Magyarországon használatos, a hangszer eredetét nem ismerve nemzeti hangszernek tekintik, mely a szabadságharc idején és leverése után nemzeti szimbólummá válik. Erkel Ferenc Bánk bán c. operájában kap először fontos szerepet az akkor még eredeti formájában használt kisméretű, asztalra helyezett, csengő-bongó instrumentum, melynek hatására Schunda Vencel József hangszerkészítő mester foglalkozik a hangszer továbbfejlesztésével. Így születik meg az a magyar cimbalomtípus, melynek hangterjedelme már 4 és fél oktáv és pedálszerkezet gátolja a hangok összezúgását. Allaga Géza teremti meg a hangszer irodalmát és oktatását, Liszt Ferenc pedig indítványozza a «magyar zongora» Zeneakadémián való képzését. Egyre többen tanulnak cimbalmozni és az egész ország területén, városokban és vidéken egyaránt, egyetlen cigányzenekarból sem hiányozhat ez a hangszer. Nem véletlen, hogy Rácz Aladár brácsás édesapja cigányzenekarában is zenélnek ezen a hangszeren és így a kis Aladárnak is módjában volt megismerni, megkedvelni a verőkkel ütögethető instrumentumot. Mindössze három éves, amikor cimbalmon kezd játszani és még csak 6 éves, amikor bekerül apja bandájába.

Sorsa úgy hozza, hogy 15 évesen Budapestre kerül, ahol már javában folyik a cimbalomoktatás: a Nemzeti Zenedében 1890-től Allaga Géza, a Zeneakadémián 1897-től Kun László kezei alatt. De nemcsak Budapesten, hanem Magyarország valamennyi kis- és nagyvárosában oktatják már képzett zenészek a nemzeti hangszert, amely olyan divatos volt, hogy még a zongorát is kiszorította vezető szerepéből.

A cigányzenekarok száma egyre növekszik, emiatt egyre nehezebb munkához jutniuk. Csak a legjobbak kapnak lehetőséget a zenélésre, akiket külföldön is szívesen foglalkoztatnak.
A tehetséges, fiatal Rácz Aladár cimbalomjátékával hamar kitűnik társai közül és elterjed a híre a cigányzenekarok körében. Bár zenei tanulmányokat nem folytat, népének ősi zenei kultúráját hordozva és azt kibontakoztatva nyűgözi le hallgatóságát. Ennek köszönheti, hogy külföldi meghívást kap. Franciaországban, majd Svájcban új környezettel, másfajta zenekultúrával találkozik, mely érzékeny lelkére mélyen hat. Olyan híres zeneszerzők csodálják meg a keleti kultúrát magában hordozó improvizációs képességét, szabad előadásstílusát, mint Debussy, Saint-Sans, Sztravinszkij és a neves karmester, Ansermet.

Ebben a korszakban született Rácz Aladár ihletésű művek Sztravinszkij „Rag time"-ja, „Renard"-ja, Debussy „La plus que lenete"-ja a mai napig a hangszer irodalmának fontos darabjai. Nélkülük most szegényebb lenne a cimbalom irodalma. A képzett muzsikusokkal való ismeretség, barátság gyökeresen megváltoztatja a cimbalomvirtuóz további életét, gondolkodásmódját. Felismeri szűk látóköre bővítésének fontosságát. Ez vezeti a barokk zene megismeréséhez. Ösztönösen megérezte, hogy a barokk zene és ezen belül a francia barokk zene mennyire alkalmas a cimbalmon való játékra. Ha visszatekintünk a XVII-XVIII. század cimbalomtörténetére, akkor láthatjuk, hogy ebből a korból maradt fenn a legtöbb cimbalomra írott mű, szonáták, variációk. Ez időtáj koncertezett korának híres cimbalomvirtuóza Hebenstreit Pantaleon is, aki hangszerén Telemannal, a német hegedűművész, zeneszerzővel még J.S. Bach hegedűre írt kettősversenyét is eljátszotta. Erről nem tudhatott Rácz Aladár, hiszen az ő idejében még nem volt feltárva a cimbalom története. A cigány zseni barokk zene iránti vonzódása arra vall, hogy érezte hangszeré-

nek karakterét, hovatartozását. Rácz Aladár lelkében a népének kultúrájából hozott szabad és rögtönző stílusa ötvöződik a kötöttségekkel, szabályokkal rendelkező európai kultúrával. Játéka ettől lett sajátságos, egyedi. Előadói stílusa felidézi a cimbalom történetének egyes korszakait. Fantasztikus improvizációs készsége az ősi indiai, perzsa cimbalmok, a santur hangulatát idézi, a barokk zene kezei alatt játszva pedig eszünkbe juttatja a hangszer történetének azt a korszakát, mikor a cimbalom nemcsak a népi használatban, hanem a templomokban, királyi udvarokban, hangversenytermekben is szerepet kapott, s amikor a zenét mindenki azon a hangszeren játszotta, amin tudott, s a díszítések, kíséretek is az előadók fantáziájára voltak bízva.

A játéktechnikában kifejlesztett és szerzett tapasztalatok vezették el odáig Rácz Aladárt, hogy tudásban eljuthasson olyan szintre, amit más az iskolákban, főiskolákon, egyetemeken szerezhet. Önfejlesztő képessége, tanulni akarása, a cigányság sorsából való szabadulási vágya, de nem megtagadása csodálatra méltó és példaértékű. „Engem mindig minden érdekelt. Soha nem vagyok semmivel se megelégedve. Mindig többet akarok. Kísérletezem, újat keresek. Lehet, hogy így lettem cimbalomművész." mondja magáról. Kevés ősi tehetséggel megáldott muzsikusnak van ilyen kitartása és önfejlesztő igénye. A legtöbbjük megelégszik csak a tehetséggel. A cimbalom mestere kísérleteihez, újításaihoz kitűnő és hűséges partnert talált Yvonne Barblan felesége személyében, aki nemcsak a zongorakísérő és az élettárs szerepét tölti be, hanem a pedagógusét is, hiszen zenei ízlésének fejlesztésében is igen nagy segítője, állandó kontrolja.

1935-ben Magyarországra való visszatérésekor más zenei kultúrát talál hazájában, mint elmenetelekor. A cimbalom népszerűsége az Első Világháború után hanyatlásnak indul.

Már nem olyan fontos a „nemzeti hangszer", előtérbe kerülnek a divatos nyugati hangszerek.

Ugyan Budapesten, a Zeneakadémián Fodor Janka, Allaga Géza volt növendéke oktatja a cimbalmot, s növendékei közül nem egy nemzetközileg is hírnévre tesz szert, mint például Tarjáni Tóth Ida, de a többi városban sorra szűnik meg a hangszer oktatása.

Kodály Zoltán és Bartók Béla népzenei gyűjtőmunkája fedi fel az igazi magyar népzenét, ahol inkább az énekes, mint a hangszeres zenélés dominál. Egy új stílusirányzatot hoznak létre, melynek alapja a népzene. Kodály és Bartók is látják a cimbalom jelentőségét a magyar népzenében, amit később Lajtha László hangszeres népzenei gyűjtése be is bizonyít. A hangszer klasszikus zenekarban való alkalmazásának fontosságát ugyanúgy látják, mint annak idején Erkel és Liszt. A szólisztikus és kamarazenei művekben a zongorát részesítették előnyben valószínű azért, mert azon játszani is tudtak, ismerték technikai lehetőségeit. Ennek ellenére mindkét zeneszerző kedvelte a sokszínű, változatos dinamikájú, egzotikus hangzású cimbalmot, s szívesen hozzájárultak más hangszerre írt műveik cimbalmon való játszásához. Nem csoda, hogy az ebbe a légkörbe hazaérkező Rácz Aladár nyugati zenekultúrával megfertőzött cimbalomjátéka nagy feltűnést keltett zeneértő körökben. 1938-ban kinevezték a Zeneakadémia cimbalom tanárává, ahol haláláig, 1958-ig tanított. Közben számos nagysikerű koncertet adott és a Magyar Rádió és hanglemezek örökítették meg cimbalomjátékát az utókor számára. A Második Világháború után kialakult rendszerben a cigány származású, alacsony sorból kikerülő, nagy karrierre szert tett művész sorra kapta a kitüntetéseket: Kossuth díj, a Magyar Népköztársaság érdemes, majd kiváló művész címe, a Munka Vörös Érdemrendje.

Kitűnő kritikák jelzik művészi tevékenységének elismerését. 1958-ban bekövetkezett halála után is dicsőítik példaértékű legendás alakját. Mindent megkapott az élettől, amire csak egy művész vágyhat: az elismerést és a halhatatlanságot.

Alakja a magyar zenetörténet és a cimbalomtörténet egy részévé vált. Munkásságával tovább vitte hangszerének elismerését, amelyért már korábban Erkel, Liszt Allaga, Schunda és még nagyon sok előadóművész, tanár küzdött. Művészi tevékenysége áthidalta hangszerének azt a válságos korszakát, ami után további művészek, tanárok folytathatták a cimbalom népszerűsítését, létének, kultúrájának megmentését, megőrzését, hogy ez által megvalósulhasson Gárdonyi Géza írónk jövendölése a hangszer örökkévalóságáról:
„.....ha valaha elpusztulnánk a föld színéről, az angyalok lejönnek a mennyek országából és az utolsó cimbalmot fölviszik oda magukkal."

Aladar Racz, when we hear this name, everyone immediately thinks of the cimbalom. His name is as intertwined with the cymbal as the body is with the soul. It is a difficult task to talk about a recognized artist whom I did not have the opportunity to meet personally and who was praised by renowned music historians and music critics such as Gyorgy Kroo, Bence Szabolcsi, Aladar Toth, or Zoltan Horusitzky. These were his contemporaries who could have heard and even known more closely this legendary musician of international fame, in the middle of the 20th century. I, who am just a simple cimbalom artist, knowing the history of my instrument, see the artistic significance of Aladar Racz from a different perspective than the musicians and music experts of the time saw in a

particular historical situation and with incomplete knowledge of the history of the instrument.

The brilliant dulcimer virtuoso was born — on February 28, 1886, in Jaszapati — as the child of gypsy parents, when the role of the cimbalom in Hungarian music was rising. The four-thousand-year-old instrument from Central Asia, which came to Europe during the migration of peoples and was used and popular in all European countries by the 15th and 16th centuries, in Hungary became the popular and indispensable instrument of so-called gypsy bands. While in Western Europe, new types of instruments (piano, organ) displaced the ancient instrument from concert halls and churches, in our country, it took over the role of the continuo in gypsy bands representing the role of urban musicians, and its popularity grew. The special-sounding instrument was noticed by important composers and musicians of the time, including Ferenc Erkel, Ferenc Liszt, Kornel Abranyi, Mihaly Mosonyi and Geza Allaga. Since the instrument, which is increasingly being forgotten in other European countries, is mostly only used in Hungary, the origin of the instrument is not known, and it is considered a national instrument, which became a national symbol during and after the war of independence. In Ferenc Erkel's opera Bank ban, the small, table-mounted, resonant-sounding instrument is used in its original form and plays an important role for the first time. This led master instrument maker Jozsef Vencel Schunda to develop the instrument further. This is how the Hungarian type of dulcimer was born, with a pitch range of 4 and a half octaves and a pedal structure that prevents the sounds from ringing together. Geza Allaga created the literature and education of the instrument, and Ferenc Liszt proposed the education of the "Hungarian piano" at the Academy of Music. More and more people learnt to play the dulcimer, and throughout the

country, both in cities and in the countryside, no gypsy band could be without this instrument. It is no coincidence that in the gypsy band of Aladar Racz's violist father this instrument is also played, and thus little Aladar had a chance to get to know and like this instrument that can be played with mallets.

He was only three years old when he started playing the dulcimer and only 6 years old when he joined his father's band. His fate brought him to Budapest at the age of 15, where dulcimer studies were already well established – from 1890 at the National Music School under the leadership of Geza Allaga, and from 1897 at the Academy of Music under the leadership of Laszlo Kun. Not only in Budapest, but in all small and large cities of Hungary, trained musicians taught the national instrument, which was so fashionable that it displaced even the piano from its leading role. The number of gypsy bands was increasing, which made it more and more difficult for them to find work. Only the best got the chance to play music, and they were also able to find employment abroad. The talented young Aladar Racz soon stood out among his peers with his dulcimer playing and his reputation spread among gypsy bands. Although he did not study music, he impressed his audience by carrying the ancient musical culture of his people and developing it. It is thanks to this that he received an invitation from abroad. In France and then in Switzerland, he encountered a new environment, a different kind of musical culture, which deeply affected his sensitive soul. Such famous composers as Debussy, Saint-Saëns, Stravinsky and the renowned conductor Ansermet admired his ability to improvise and his free performance style, which carried Eastern culture within him. Works inspired by Aladar Racz created in this era – Stravinsky's "Rag time" and "Renard", Debussy's "La plus que lenete" – are still important pieces of the

instrument's repertoire. Without them, the repertoire of the dulcimer would be poorer.

Acquaintance and friendship with trained musicians radically changed the future life and way of thinking of the dulcimer virtuoso. He recognized the importance of expanding his narrow horizons. This lead him to get to know Baroque music. He instinctively felt how baroque music, and within that French baroque music, was suitable for playing on the dulcimer. If we look back at the history of the dulcimer in the 17th and 18th centuries, we can see that most of the works, sonatas, and variations written for the dulcimer have survived from this period. Hebenstreit Pantaleon, the famous dulcimer virtuoso of his time, also performed concerts during this period, and he even played Johann Sebastian Bach's double violin concerto with Telemann, the German violinist-composer. Aladar Racz could not have known about this, since in his time the history of the dulcimer had not yet been researched. The gypsy genius's attraction to baroque music showed that he felt the character and roots of his instrument. In the soul of Aladar Racz, the free and improvisational style brought from the culture of his people is combined with the European culture with constraints and rules. This made his playing special and unique. His performance style recalls certain eras in the history of the dulcimer. His fantastic improvisation skills evoke the atmosphere of the ancient Indian and Persian dulcimer, the santur, while playing under the influence of baroque music reminds us of the era in the history of the instrument, when the dulcimer played a role not only in folk use, but also in churches, royal courts, and concert halls. In this era everyone played the music on whatever instrument they knew, and the decorations and accompaniments were also left to the imagination of the performers. The experiences developed and gained in playing

techniques led Aladar Racz to the point where he reached a level of knowledge that others only attain in schools, colleges, and universities. His ability to self-develop, his desire to learn, his desire to escape from the fate of gypsies, but not his refusal, are admirable and exemplary. "I've always been interested in everything. I'm never satisfied with anything. I always want more. I'm experimenting, I'm looking for something new. Maybe that's how I became a dulcimer artist," he says about himself. Few musicians blessed with natural talent have such persistence and need for self-development. Most of them are satisfied with talent alone.

The dulcimer master found an excellent and loyal partner for his experiments and innovations in the person of his wife Yvonne Barblan, who not only fulfilled the role of piano accompanist and life partner, but also that of a teacher, as she is also a great helper and constant control in the development of his musical taste. When he returned to Hungary in 1935, he found a different musical culture in his country than when he left. The popularity of the cimbalom began to decline after the First World War. The "national instrument" was no longer so important and fashionable-western instruments had come to the fore. Although in Budapest, at the Academy of Music, former student of Geza Allaga, Janka Fodor taught the cimbalom, and several of her students become internationally renowned, such as Ida Tarjani Toth, the teaching of the instrument was gradually being discontinued in other cities.

The folk music collection of Zoltan Kodaly and Bela Bartok reveals the real Hungarian folk music, where the singer rather than instrumental music dominates. They created a new stylistic trend, the basis of which is folk music. Both Kodaly and Bartok see the importance of the cimbalom in Hungarian folk music, which is later proven by Laszlo Lajtha's instrumental folk music

collection. They saw the importance of using the instrument in a classical orchestra in the same way as Erkel and Liszt did in their time. In solo and chamber music works, the piano was preferred, probably because they knew how to play it and knew its technical possibilities. Despite this, both composers liked the colourful, varied dynamics and exotic sound of the cimbalom, and they gladly contributed to the playing of their works written for other instruments on the cimbalom.

It is no wonder that the dulcimer playing of Aladar Racz, who came home to this atmosphere, infected with Western music culture, caused a great stir in music connoisseurs. In 1938, he was appointed cimbalom teacher at the Academy of Music, where he taught until his death in 1958. In the meantime, he gave many successful concerts and Hungarian Radio and audio recordings immortalized his dulcimer playing for posterity. In the system established after the Second World War, this artist of Gypsy origin, who came from a lowly background and achieved a great career, was awarded one after another: the Kossuth prize, the title of meritorious and then excellent artist of the Hungarian People's Republic, the Red Order of Merit of Work. Excellent reviews indicate recognition of his artistic activity. Even after his death in 1958, his exemplary legendary figure is glorified. He got everything from life that only an artist could wish for: recognition and immortality.

His figure has become a part of Hungarian music history and cimbalom history. With his work, he furthered the recognition of his instrument, which had already been fought for by Erkel, Liszt, Allaga, Schunda and many other performers and teachers. His artistic activity bridged a period of crisis for his instrument, after which other artists and teachers could continue to popularize the dulcimer, save and preserve its existence and culture, so that the prediction of our writer Geza

Gardonyi about the eternity of the instrument could come true: ".....if we ever perish from the face of the earth, the angels will come down from the kingdom of heaven and take the last cimbalom up there with them.

IRODALOMJEGYZÉK / BIBLIOGRAPHY:

GÁRDONYI Géza: A cimbalom meg a magyar nóta
(Magyar Hírlap 1895. június 20.)

KROÓ György: Rácz Aladár
(Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1979, ISBN:963-330-218-8)

HORUSITZKY Zoltán: Rácz Aladár élete és művészete
(Magyar Zene 4. évf. 2. sz. 146 -156 o.)

SZABOLCSI Bence: Rácz Aladár és a rögtönzés művészete
(Magyar Zene 4. évf. 2. sz. 143-145 o.)

MARKÓ Károly: Cigányzenészek albuma
(Budapest, 1896.)

A kantele nyomában
In the footsteps of the Kantele (2008)

November 2. és 4. között rendezték meg Finnországban a 6. Nemzetközi Balti Psalterium Konferenciát Kaustinen városában. A finnországi nemzeti hangszer, a kantele a cimbalom hangszercsalád egyik pengetős változata. Cimbalomművészként utazásaim során többször volt alkalmam hallani e hangszer zengő hangját, de igazán nem tudtam meg a hangszerről semmit. A cimbalom történetének kutatása közben kezdett kialakulni az a tézisem, hogy a világon használatos cimbalomfajtáknak kétféle technikával, a pengetéssel és verővel használatos módja csak játéktechnikai különbség, mely technikai mód az évszázadok során néha szétválva, néha együtt jelenik meg, de ettől még ezeknek a hangszereknek közös az eredete, és hasonló az évszázadokon keresztül vezető fennmaradásért való küzdelme, fejlődése.

A Cimbalom Világszövetség létrehozásával (1991) és annak elnöki tevékenysége közben egyre nyilvánvalóbbá vált a hangszer eredete, országonkénti fejlődése nemcsak számomra, de a Szövetség tagjai számára is. Ezáltal ma már nemzetközileg is elismerik, hogy egyre népszerűbb ez a hangszercsalád. Több ízben próbálkoztam kantelejátékosokkal felvenni a kapcsolatot, hogy ez a hiányzó láncszem is beilleszkedhessen hangszerem történetének teljes összképébe, de mind ez ideig nem sikerült. Az elmúlt hónapokban viszont olyan információkhoz jutottam, melyek által sikerült felvennem a kapcsolatot a kantele megszólaltatóival. Ez buzdított arra, hogy részt vegyek a Finn Kantele Szövetség, a Népzenei Főiskola, a Finn Etnomuzikológiai Szövet-

ség, a Global Music Center és a Central Ostrobothnia University of Applied Sciences Zene Tagozata által közösen szervezett 6. Nemzetközi Balti Psaltérium Konferencián. Sikerült a szervezőbizottsággal felvennem a kapcsolatot, így meghívtak a konferenciára előadást tartani a magyar cimbalom történetéről és irodalmáról. Ez számukra is fontos volt, mert a magyar típusú cimbalom még nem szerepelt konferenciáik programjában.

Utazásom költségeit támogatta az Előadóművészi Jogvédő Iroda, de sajnos hangszerem szállításához nem tudtam támogatást szerezni. Mivel az ott-tartózkodás költségeit (részvételi díj, szállás és étkezés) a résztvevőknek kellett fizetni, a hangszer szállításának költségeit már nem tudtam felvállalni. Ennek ellenére előadásommal sikerült új információkhoz juttatnom a hallgatóságot. Előadásom témája a magyar cimbalom története és a különböző típusú cimbalmok bemutatása, összehasonlítása volt, melyet fényképekkel és hangzó anyag bemutatásával támasztottam alá. Már megérkezésem meglepetést okozott a résztvevőknek, mert eddig nekik a cimbalom, mint már oly sokszor más országban is, roma hangszerként volt bemutatva, és csak roma cimbalmosokat hallottak játszani.

Helsinkiből Kaustinenbe, a konferencia helyszínére a résztvevők többsége együtt utazott egy külön busszal, és már az utazás alatt is nagy érdeklődés övezte a roma hangszernek hitt cimbalmot, amit egy szőke hajú, kék szemű hölgy fog bemutatni. Igazán sajnáltam, hogy a hangszerem nem lehetett velem és nem szólaltathattam meg élőben. Ezt az előadásom után a résztvevők is hiányolták, mert ők is szerették volna nem csak hallani, de kipróbálni is a cimbalmot. Jobb híján kénytelenek voltak beérni a CD-felvételekkel. Nem csak a magyar

hangszer bemutatása, de a hangszer története is új perspektívát adott a kantele népszerűsítőinek. Feltárult előttük, hogy a kantele milyen módon társul a cimbalomcsaládhoz.

A Cimbalom Világszövetség tevékenysége is felkeltette érdeklődésüket. Legfőképp azzal, hogy Szövetségünkben vannak olyan tagok, akik a hangszer pengetős változatán játszanak, mint például a qanunon vagy a salterion. A Cimbalom Világszövetség 10. Kongresszusa 2009-ben ráadásul olyan országban lesz, Mexikóban, ahol a hangszer pengetős változatát használják, a salteriot. Természetesen nemcsak én szolgáltattam új információkat, én is nagyon sok érdekes és fontos ismerettel gazdagodtam ezen a konferencián. Mivel az előadók különböző országokat képviseltek – Észtország, Litvánia, Lettország, Oroszország, USA, Anglia, Finnország – megismerhettem ezeknek az országoknak a kanteletípusait, irodalmát és oktatási helyzetét. Az én előadásomon kívül a következők hangzottak el: John Baily (Nagy-Britannnia) hangszertörténész az afganisztáni pengetős technikát mutatta be.
Risto Blomster (Finnország) egy új kantelekönyv terveiről beszélt. Ain Haas (USA) a psalterium eredeti játékstílusait ismertette. Pekka Jalkanen (Finnország) a kantele nemzeti szerepéről tartott előadást. Arja Kastinen (Finnország) a kéziratban fennmaradt 19. századi kantele zeneműveinek improvizációit szemléltette. Hannu Koistinen (Finnország) és Olga Shiskina (Oroszország) az orosz kromatikus guslit hasonlította össze a finn koncertkantelével. Ritva Koistinen (Finnország) a kantelejátékhoz szükséges helyes testtartást és mozgásokat mutatta be. Mirva Minkkinen (Finnország) ismertette Sibelius (híres finn zeneszerző) kapcsolatát a kantelével. Valdis Muktupavels (Litvánia) a különbö-

ző méretű koklesekről (kantele litván neve) mesélt. Rauno Nieminen (Suomi) a hangszerek felépítéséről tartott előadást. Irina Pchelovodova (Udmurt Republic, Oroszország) a múzeumi hangszereket ismertette. Andres Peekna (USA) a különböző kantelék húrjainak feszítőszilárdságáról és méretéről tartott prezentációt. Jyrki Pölkki (Finnország) a kantelét mint hangképző tárgyat mutatta be. Carl Rahkonen (USA) a baltik psaltériumról írott könyvekről, azoknak hiányosságairól és hibáiról beszélt.

Az előadások mellett koncerteken hallhattuk a különböző méretű kanteléket és az elektromos kantelét, valamint hangszerkészítők állították ki hangszereiket. Ezeket a hangszereket ki lehetett próbálni, a készítők ismertették a felépítésüket. A konferencia idején címeket, kottákat, CD-ket cseréltünk és vásároltunk.

Visszatérve Helsinkibe Ritva Koistinen, a Sibelius Akadémia kanteleprofesszora bemutatta az Akadémia kantele tanszakát, mesélt az oktatásról és a hangszer irodalmáról, az Akadémia kantelés programjairól. A Sibelius Akadémián mind a klasszikus zenei szakon, mind a népzenei szakon oktatják a hangszert. Egy-két éve pedig a mesteri diplomával rendelkező kantele művészek doktori diplomát is szerezhetnek. Az Akadémiának – annak ellenére, hogy a hallgatók saját hangszerrel rendelkeznek –, igen nagy a hangszerkészlete. A kantele minden változata megtalálható itt a legkisebbtől a legnagyobbig.

Már a konferencián felfigyeltem, hogy a fiatalok mekkora érdeklődést mutatnak e hangszer iránt. Főleg az elektromos kantele vált divattá, mely kitűnően alkalmazkodik a pop-rock zenei műfajokhoz. Már több évtizede nekem is eszembe jutott

az elektromos cimbalom ötlete, de eddig nem volt, aki megvalósítsa. Erről a konferencia idején a finn hangszerkészítőkkel is beszélgettem, akik új lehetőségeket láttak egy elektromos cimbalom megvalósítására. Elgondolkodtató a cimbalom ilyen jellegű változata, mely lehet, hogy nálunk is sokkal több fiatalt vonzana. Mindenesetre Finnországban ez bevált, és nagyon sok tanulója van a hangszernek nemcsak a Sibelius Akadémián, de az alap- és középfokú zenei oktatásban is.

Ritva Koistinen elvitt a Finn Kulturális Ismeretterjesztő Központba is, ahol kantelére írott kortárs művekkel ajándékoztak meg. Ezek között a művek között vannak szólók, kamarazenei művek és koncertek zenekarral. Sajnos nem tudtam minden nekem ajándékozott kottát elhozni a repülő által engedélyezett kilók miatt. Kiválogattam közülük párat, ami szerintem alkalmas a cimbalmon való játszásra is.

A konferenciához kapcsolódó Etnozenei Fesztivál koncertjei közül is párat meghallgattam. Ezeknek legfőbb érdekessége volt az elektronika és a fénytechnika felhasználása. Riitta Huttunen a Kanteleliitto (Finn Kantele Szövetség) titkára meghívott irodájába. Némi irigykedéssel tapasztaltam, hogy az évi 150 ezer euróból gazdálkodó Szövetségnek milyen kotta- és CD-tára van. A titkár is tisztességes fizetést kap. Ehhez képest a jó esetben évi 3000 euróból gazdálkodó Cimbalom Világszövetség, melynek nincs fizetett titkára és irodát sem tud fenntartani, szinte amatőrnek látszik, pedig négy világrész harminc országából vannak tagjai. Riittaval megbeszéltük a további együttműködés lehetőségeit.

A Kanteleliitto tervezi a Világszövetséghez való kapcsolódást és a vele való együttműködést. Ennek első lépéseként szeret-

nék képviseltetni magukat a Világszövetség 10. kongresszusán, Mexikóban.

Örülök, hogy részt tudtam venni a Kantele Konferencián és megismerhettem közelebbről a kantele múltját és jelenét. Nemcsak az új információk cseréje, de az oktatási és tudományos együttműködés kialakítása terén is eredményes volt finnországi utazásom. Nyitott vagyok minden lehetőségre, ami segítheti a cimbalom népszerűsítését, irodalmának bővítését, hozzájárul a Cimbalom Világszövetség céljainak megvalósításához. Finnországban szerzett tapasztalataimat feltétlenül felhasználom előadói és oktatási tevékenységemben, valamint a Cimbalom Világszövetségben végzett munkámban.

Between November 2 and 4, the 6th International Baltic Psaltery Conference was held in Kaustinen, Finland. The national instrument of Finland, the kantele, is a plucked version of the dulcimer family of instruments. During my travels as a dulcimer artist, I had several opportunities to hear the resounding sound of this instrument, but I really did not learn anything about it. While researching the history of the dulcimer, I began to develop the thesis that the dulcimer used in the world with two different techniques, plucking and beating, is only a difference in playing technique. This technique sometimes appears separately and sometimes together over the centuries, but this still makes these instruments have a common origin, and their development and struggle for survival over the centuries are similar. With the creation of the Cimbalom World Association (1991) and during my activities as president, the origin of the instrument and its country-by-country development became

more and more obvious not only to me, but also to the members of the Association. As a result, it is now recognized internationally that this family of instruments is becoming more and more popular. I tried several times to contact kantele players so that this missing link could also fit into the overall picture of the history of my instrument, but so far I have not succeeded. In recent months, however, I have obtained information that allowed me to contact players of the kantele. This encouraged me to participate in the 6th International Baltic Psaltery Conference jointly organized by the Finnish Kantele Association, the College of Folk Music, the Finnish Ethnomusicological Association, the Global Music Center and the Music Department of the Central Ostrobothnia University of Applied Sciences. I managed to get in touch with the organizing committee, so they invited me to the conference to give a lecture on the history and literature of the Hungarian dulcimer. This was also important for them, because the Hungarian-style dulcimer was not yet included in the program of their conferences.

The costs of my trip were supported by the Performers' Legal Protection Office in Hungary, but unfortunately I was unable to obtain support for the transport of my instrument. Since the costs of the stay (participation fee, accommodation and meals) had to be paid by the participants, I could not, in addition, bear the costs of transporting the instrument. Nevertheless, I managed to provide the audience with new information through my presentation. The topic of my presentation was the history of the Hungarian dulcimer and the presentation and comparison of different types of dulcimers, which I supported with photographs and the presentation of audio material.

My arrival already caused a surprise for the participants, because until now the dulcimer, as so many times in other countries, had been presented as a Gipsy instrument, and they had only heard Gipsy dulcimer players play.

From Helsinki to Kaustinen, the location of the conference, most of the participants travelled together in a separate bus, and already during the trip there was great interest in the cimbalom, believed to be a Gipsy instrument, which will be presented by a blonde-haired, blue-eyed lady. I was really sorry that my instrument could not be with me and I could not play it live. The participants also missed this after my presentation, because they also wanted to not only hear, but also try the cimbalom. For lack of a better option, they had to make do with CD recordings. Not only the presentation of the Hungarian instrument, but also the history of the instrument gave a new perspective to the promoters of the kantele. It was revealed to them how the kantele is associated with the dulcimer family. They were also interested in the activities of the Cimbalom World Association, especially with the fact that our Association has members who play the plucked version of the instrument, such as the qanun or the psaltery. In 2009, the 10th Congress of the Cimbalom World Association will also take place in Mexico, a country where the plucked version of the instrument, the salterio, is used. Of course, not only did I provide new information, I also gained a lot of interesting and important knowledge at this conference. Since the performers represented different countries - Estonia, Lithuania, Latvia, Russia, USA, England, Finland - I got to know the kantele types, literature and educational situation of these countries. In addition to my presentation, the

following presentations were given. Musical instrument historian John Baily (Great Britain) presented the plucking technique in Afghanistan. Risto Blomster (Finland) reported on plans for a new kantele book. Ain Haas (USA) presented the original playing styles of the psaltery. Pekka Jalkanen (Finland) gave a lecture on the national role of the kantele. Arja Kastinen (Finland) described the 19th-century kantele improvisations preserved in the manuscript. Hannu Koistinen (Finland) and Olga Shiskina (Russia) compared the Russian chromatic gusli with the Finnish concert kantele. Ritva Koistinen (Finland) demonstrated the correct posture and movements necessary for playing kantele. Mirva Minkkinen (Finland) explained Sibelius' (famous Finnish composer) relationship with the kantele. Valdis Muktupavels (Lithuania) presented kokles (Lithuanian name for kantele) in different sizes. Rauno Nieminen (Suomi) gave a lecture on the construction of musical instruments. Irina Pchelovodova (Udmurt Republic, Russia) introduced the museum instruments. Andres Peekna (USA) gave a lecture on the tensile strength and size of the strings of different kanteles. Jyrki Pölkki (Finland) presented the kantele as a sound-forming object. Carl Rahkonen (USA) described the books written about the Baltic psaltery, their deficiencies and errors. In addition to the performances, we could hear kanteles of various sizes and electric kanteles at concerts, and instrument makers exhibited their instruments. You could try out these instruments, and the makers explained their construction. During the conference, we exchanged or bought titles, sheet music, and CDs.

Back in Helsinki, Ritva Koistinen, professor of kantele at the Sibelius Academy, presented the Academy's kantele de-

partment, talked about education and the literature of the instrument, and the Academy's kantele programs. At the Sibelius Academy, the instrument is taught both in the classical music program and in the folk music program. A couple of years ago, kantele artists with a master's degree could also obtain a doctoral degree. Despite the fact that the students have their own instruments, the Academy has a very large set of instruments. All versions of the kantele can be found here, from the smallest to the largest.

Already at the conference, I noticed how much interest young people show in this instrument. The electric kantele, which is perfectly adapted to pop-rock music genres, has become especially fashionable. I have had the idea of an electric cimbalom for several decades, but until now there was no one to implement it. During the conference, I also talked about this with the Finnish instrument makers, who saw new possibilities for the realization of an electric dulcimer. This kind of version of the cimbalom is thought-provoking, and it might attract many more young people in my country. In any case, it has worked in Finland, and there are many students of the instrument not only at the Sibelius Academy, but also in primary and secondary music education. Ritva Koistinen also took me to the Finnish Cultural Information Center, where they presented me with contemporary works written for kantele. These works include solos, chamber works and concertos with orchestra. Unfortunately, I couldn't bring all the sheet music that was given to me home, because of the luggage allowance on the plane. I selected a few of them, which I think are also suitable for playing on the cimbalom.

I also listened to a couple of the concerts of the Ethnomusic Festival related to the conference. The main interest of these was the use of electronics and light technology. Riitta Huttunen, secretary of the Kanteleilitto (Finnish Kantele Association), invited me to her office. I was somewhat envious of the sheet music and CD library that the Association, which operates on 150,000 euros per year, has. The secretary also gets a fair salary. Compared to this, the Cimbalom World Association, which at best earns 3,000 euros a year, has no paid secretary and cannot even maintain an office, looks almost amateurish, even though it has members from thirty countries in four parts of the world.

We discussed the possibilities of further cooperation with Riitta. Kanteleliitto plans to join and cooperate with the Cimbalom World Association. As a first step, they would like to represent themselves at the 10th Congress of the World Association in Mexico.

I am glad that I was able to participate in the Kantele Conference and get to know more about the past and present of kantele. My trip to Finland was fruitful not only in the exchange of new information, but also in terms of establishing educational and scientific cooperation. I am open to all opportunities that can help popularize the dulcimer, expand its literature, and contribute to the realization of the goals of the Cimbalom World Association. I definitely use my experience in Finland in my performance and teaching activities, as well as in my work in the Cimbalom World Association.

Képek / Pictures

Ritva Koistinen és Herencsár Viktória
Ritva Koistinen and Viktoria Herencsar

Elektromos kantele / Electric kantele

Koncert kantele / Concert kantele

A cimbalom helyzete a 19. század első felében Magyarországon[1]

The situation of the dulcimer in the first half of the 19th century in Hungary (2008)[2]

Magyarországon nem volt zenei oktatás 1840-ig. Muzsikusképzés legközelebb csak Bécsben volt. A Bécsben való tanulásra keveseknek volt lehetőségük, emiatt a városi hangszeres zene kialakításában a cigányzenészeknek volt jelentős szerepük a 18. század végétől. Ők képviselték a magyar városi hangszeres zenét. A cigányzenészek országról országra vándorolva a falvakban, városokban hallott dallamokból kreáltak egy olyan sajátságos muzsikát, amiben megtalálhatók a népzene jellemző tulajdonságai: hallás után terjed, rögtönző, ösztönös az előadásmódja és zenekari felállása. Nemcsak a falvakban hallott zenét sajátították el, hanem megtanultak játszani a nép által használatos hangszereken is. Ezek között volt a cimbalom, mely csengő-bongó zajos hangja miatt hamarosan kedvelt hangszere lett a cigányzenekaroknak. Ez az instrumentum akkor még könnyen volt hordozható, hiszen terjedelme és súlya akkora volt, amit nyakba akasztva, térdre helyezve, vagy egy asztalra téve lehetett használni. Két és fél oktávos hangterjedelmével viszont sokféle dallamot lehetett játszani és alkalmas volt más hangszerek kíséretére is. Nyugat-Európában a 18. század közepéig még a városok klasszikus zenészei is ismerték

1 Szemináriumi munka a doktori tanulmányaim idején

2 Seminar work during my doctoral studies.

és többen játszottak rajta, melynek eredményeképp kompozíciók is születtek a hangszerre.

A 18. század második felében a „modern" hangszerek - zongora, orgona – kiszorították a városok hangversenyszínhelyeiről, templomokból a szólóhangszerként és continuoként alkalmazott trapéz alakú instrumentumot. A hangszer használata azonban megmaradt a nép körében. Főleg azok a falvak tudták megőrizni leginkább a hangszer kultúráját, melyek nehezen voltak megközelíthetők (pld. hegyvidéki falvak), és így nem „fertőzte" meg a városi kultúra a helyi kultúrát, meg tudták őrizni népi szokásaikat. Ezeknek a falvaknak a lakói nemigen mentek a messzi városokba, a városlakók sem mentek az ismeretlen falvakba. Így a népi hagyományok szinte változatlanul megmaradtak évszázadokon keresztül. A vándorzenészek viszont mind a falvakba, mind a városokba eljutottak, ahol elsajátították és továbbították a népek szokásait, hagyományait saját világukra átformálva, a különböző stílusokat ötvözve. Így jutott el Magyarország városaiba is a 18. században a cigányzenészek által formált zenei stílus, mely magában hordozta a népzene és a komponált zene jellemzőit. A cigányzenekarok összetétele országonként változó volt. Ez a szerint változott, hogy melyik népnél, milyen hangszereket ismertek meg a zenészek, melyik hangszerhez jutottak a legkönnyebben, melyiken való játékot tudták a leggyorsabban elsajátítani. A cigányzenekarok alapvető hangszere a hegedű, brácsa és nagybőgő volt, hiszen a legtöbb hangszerkészítő Európában ezeket a hangszereket gyártotta, és ezek a hangszerek voltak a legelterjedtebbek, melyek könnyen szállíthatók voltak. Ez az összeállítás bővült ki országonként más-más hangszerrel (gitár, fúvós hangszerek,

stb.) Magyarországon a legtöbb cigányzenekar használta az alapvető három hangszer mellett a cimbalmot, mely egy különleges hangzást közvetített a hallgatóság felé. Más országok cigányzenészei nemigen használták ezt az instrumentumot. Ezért a cimbalom adta a magyar cigányzene hangzásának jellemző sajátosságát. A vándorzenészek muzsikájukkal meghódították a magyar városok lakóit, ezek közül is Budapestet, mely mind a kereskedelem, mind a művelődés szempontjából központi szerepet játszott a 18. század végén, 19. század elején. A városlakók nem találkoztak a falvakban élő népek kultúrájával, így azt hitték, hogy a cigányzenészek muzsikája a népzene és a cimbalom a cigányok népi hangszere. Zenéjük így vált városi zenévé a 19. századra. A cigányzenekarok szaporodása és zenéjüknek a városban való elterjedése alakított ki egy városi zenélésre alkalmas muzsikus réteget. Ezt használták ki a 19. század első felében a Bécsben zenei tanulmányokat végzett és zenei szaktudást szerzett muzsikusok, akik betanították a cigányzenekaroknak saját, vagy kollégáik kompozícióit. A cigányzenészek nem tudtak kottát olvasni, és nehezen tanulták meg a kotta írását, olvasását. Viszont hallás után nagyszerűen tudtak játszani és a rögtönzés sem volt problémájuk. Az általuk játszott kompozíciók azt a stílust képviselték, ami a 19. századi Magyarország zenéjét világszerte népszerűvé tette. Ez volt az úgynevezett verbunkos zene, mely annyira népszerűvé vált, hogy még a mai napig is sokan elsősorban ezt a fajta zenét tartják magyar népzenének. Ez a stílus a 19. században Európa-szerte hódított. Gondoljunk csak Brahms Magyar Táncaira, vagy Berlioz Rákóczi Indulójára és még sorolhatnánk. A lassú, szabadon előadott, teli díszítésekkel megszólaló szívhez szóló

dallamokat követő pattogó, feszes ritmusú, technikai virtuozitást igénylő muzsika az ellentétes, bensőséges és energiával teli hangzásával a mai napig egy olyan stílust képvisel, mely a magyar zenét jelképezi. Ennek a hangvarázsnak a központi hangszere a cimbalom.

Így vált ez az Ázsiából eredő hangszer magyarrá a 19. század elején, és emiatt gondolják még manapság is sok helyen, hogy a cimbalom cigány hangszer, a cigányzene pedig egyenlő a magyar népzenével. Mindenesetre a cimbalom népszerűsége egyre nőtt. Felfigyeltek rá hazánk ismert korabeli zeneszerzői, mint például Liszt Ferenc és Erkel Ferenc. Liszt Ferenc maga is azt gondolta, hogy a cigányzenekarok magyar népzenét játszanak, ezért kompozícióiban több korabeli dallamot is felhasznált (például a Magyar Rapszódiáiban). A hangszereléseiben és kompozícióiban pedig hallhatók a cimbalomra jellemző technikai megoldások, mint például a repetálás, tremoló, vagy arpeggio. Később a Harmadik Zenekari Rapszódiájában cimbalom szólamot is írt.

A népszerűség hatására a cimbalom eredete, hazánkban való elterjedése többeket is foglalkoztatott. A „Hasznos mulatságok" című újság (Fővárosi Széchenyi Könyvtár, Budapest) 1821. II. fél esztendő 18-dik számában megjelent cikkéből megtudhatjuk, milyen elképzelések voltak a cimbalom nevének eredetéről:

„Miféle hangáts eszközöket nevezzenek most Hazánkban Czimbalomnak, azt kiki tudja. De régentens nevezetesen a Rómaiaknál nem húrokkal bévont kisebb, vagy nagyobb, rendetlen négyszögű (trapezium) eszköz volt, hanem öblös tányér, mely más hasonlóval öszve üttetvén, pengésével kellemetes

hangot adott. Hogy a cimbalomnak ürege volt, mind Alexandrian Kelemen szavaiból: «Czimbalomból ittam, dobból ettem», mind Ovidius ezen verséből: «cymbala progalis, pro scutis tymbana pulsant» [3] világosan kitetszik. Azért méltó volna azt nyomozgatni, honnan vehette a magyar Czimbalom szó eredetét, s miként vihették által Eleink azon együgyü sárga réz edényekről, a mostani sokféle húros eszközre, a czimbalom nevezetet."

A kutatások bizonyítják, hogy a görög kymbalom (cintányérféle hangszer) és a cimbalom között semmi rokonság nincs, a névátvétel valószínű az ütésmód azonossága miatt történt. A cimbalom trapéz formája pedig perzsa eredetű. A népvándorlás idején Ázsiából érkező emberek által került Európába. Perzsiában santur, Arábiában qanun volt a neve. Európában salterionak, vagy psalteriumnak nevezték ezeket a bélhúrokkal ellátott trapéz formájú hangszereket, aszerint, hogy verővel, vagy pengetve játszottak rajta. A verővel megszólaltatott hangszer volt a salterio, a pengetve megszólaltatott pedig a psalterium. Később a valamennyi európai országban elterjedt népi használatú hangszert más-más névvel látták el. A franciák tympanonnak, az angolok hammered dulcimernek, a németek Hackbrettnek, az olaszok salterio tedesconak hívták. S habár mindegyik fajtájú hangszeren főleg verővel játszottak, időnként pengetve is megszólaltatták. Ez a kétféle technika a mai napig világszerte megmaradt és használatos.

Hazánkban városi hangszer volt, művelőit a XV. század óta emlegetik. Még templomokban is megtűrték, felvette a versenyt a virginállal és a hegedűvel is. „Lantos, hegedős, cimbalmos, hárfás vernek táncnótákat", szól a feljegyzés 1635-ből.

3 Sisakok helyett cintányérokat, pajzsok helyett dobokat ütögetnek.

Zrínyi György egyik leveléből megtudhatjuk, hogy a 17. századi diákság közkedvelt hangszere volt, amivel éneküket kísérték a misén.[4] A levélben említett pécsi bég foglyul ejtett egyik zenésze ugyancsak cimbalmon játszott, csak nem verővel szólaltatta meg, amiből arra következtethetünk, hogy ez az Európában használatos psalteriummal volt megegyező. A hasonlóság miatt azonban a magyarok ezt is cimbalomnak nevezték. Így a cimbalom és a psalterium közt nem tettek különbséget nálunk és a későbbiekben is mindkét technikát felhasználták a cimbalomjátékban. Idézet a levélből: „...czimbalomja vagyon, olyan szabású, mint az kivel a diákok a misét éneklik, de nem fával veri, hanem mint a hárfát, csak az ujjaival kapdozza." Most már tudjuk, hogy ez a hangszer valójában a qanun volt, melyet Törökországban a mai napig is használnak és pengetve szólaltatnak meg.

A fennmaradt dokumentumok alapján arra következtethetünk, hogy a cimbalom két útvonalon érkezhetett Magyarországra:

1. Kelet felől:

– A magyarok vándorlásaik alkalmával találkozhattak ezzel a hangszerrel és már a honfoglaláskor velük volt.

– A tatárjárás, de legfőképp a török hadjárat idején hozták magukkal az idegenek.

2. Nyugat felől a tengeren keresztül először Spanyolország és Portugáliába érkező bevándorlók hozták magukkal, majd nyugatról a vándorló cigányzenészekkel érkezett hazánkba.

Mindenesetre a cigányok szélesebb körében a 18. században terjedt el a cimbalom. Ettől kezdve egyre több cigány-

4 Mindkét dokumentumról Tarjáni Tóth Ida (1918-2000) cimbalom művész és főiskolai tanár szakdolgozatában olvashatunk.

zenész játszott rajta. A 19. századra nagy népszerűségre szert tett zenéjükkel együtt hódított és a magyar hangulat egyik jelképévé vált. Nem véletlen, hogy az 1848-as szabadságharc leverése után még többen foglalkoztak a cimbalom sorsával. Költők, zeneszerzők munkálkodtak azon, hogy még népszerűbbé váljon ez a „nemzeti" hangszer. A „Napkelet" c. újság 1857. január 29.-i számában (Fővárosi Széchenyi Könyvtár, Budapest) jelent meg Losonczy „A vén cimbalmos" című verse, amit Szénfy Gusztáv meg is zenésített. Mosonyi Mihály e kor egyik elismert zeneszerzője a Zenészeti lapok 1860. november 7.-i számában (Fővárosi Széchenyi Könyvtár, Budapest) írt „Egy szó a cimbalom érdekében" című cikkével ösztönzi a zeneszerzőket, hogy műveikben használjanak cimbalmot is.

Részlet a cikkből: „...Minő alkalomszerű s hatásos dolog lenne, ha az illetők, a cimbalmot is fölhasználnák már egyszer a népszínműben. Meyerbeer, - ki minden új dalművében valami feltűnő, s még addig senki által nem használt újdonságokkal szokta meglepni a közönséget, tudtunkra már lépéseket tett a cimbalom s tárogatónak - e nemzeti hangszereinknek - általa leendő fölhasználása érdekében. Félek, hogy a cimbalommal is úgy találunk járni, mint a kanász kalapokkal, melyeket csak akkor kezdtünk általánosan hordani, midőn már Párizsban divatozott. Ugyanezért ne késlekedjünk. Még most a cimbalom kizárólag a mi sajátunk, igyekezzünk azt nemzeti színházunk zenekarában meghonosítani, mielőtt e részben, ama berlini francia zenedivat gyártó által megelőztessünk... Citera-mester már elég van Pesten. Nagyon örülnénk rajta, ha végre a cimbalom-mesterek is divatba kezdenének jönni."

There was no music education in Hungary until 1840. The nearest place for music education was Vienna. Few people had the opportunity to study in Vienna, which is why gypsy musicians played a significant role in the development of urban instrumental music from the end of the 18th century. They represented Hungarian urban instrumental music. The gypsy musicians, wandering from country to country, created a unique music from the tunes they heard in the villages and cities, which manifest the characteristic features of folk music: it is spread by ear, the performance is improvised and instinctive, and the instrumental line-up. They not only learned the music they heard in the villages, but they also learned to play the instruments used by the people. Among them was the dulcimer, which soon became a favorite instrument of gypsy bands due to its loud percussive ringing sound. At that time, this instrument was still easy to carry, as its size and weight were suitable for it to be played hung around the neck, resting on the knees, or placed on a table. With its two-and-a-half-octave range, however, it was possible to play a variety of melodies and was also suitable for accompanying other instruments. In Western Europe, until the middle of the 18th century, even the classical musicians of the cities knew the dulcimer and many people played it, as a result of which music was also written for the instrument. In the second half of the 18th century, the "modern" instruments - piano, organ - displaced the trapezoidal instrument, used as a solo instrument and as a continuo, from concert venues and churches in the cities. However, the use of the instrument remained among the people in villages. Villages that were difficult to reach (e.g. mountain villages) were able

to preserve the culture of this musical instrument the most, and thus the urban culture did not "infect" the local culture, they were able to preserve their folk customs. The inhabitants of these villages rarely went to the distant cities, nor did the city dwellers go to the remote villages. Thus, folk traditions remained almost unchanged for centuries. Wandering musicians, on the other hand, reached both villages and cities, where they learned and passed on the customs and traditions of the people, transforming them into their own world, and combining different styles. This is how the musical style developed by gypsy musicians reached the cities of Hungary in the 18th century, carrying both the characteristics of folk music and composed music. The composition of gypsy bands varied from country to country. This changed according to which nation, which instruments the musicians got to know, which instrument they had the easiest access to, and which instrument they could learn to play the fastest. The basic instruments of gypsy bands were violins, violas and double basses, since most instrument makers in Europe produced these instruments, and these instruments were the most common and easily transportable. This combination was expanded with different instruments for each country (guitar, wind instruments, etc.). In Hungary, most gypsy bands used the cimbalom in addition to the three basic instruments, which conveyed a special sound to the audience. Gypsy musicians from other countries did not use this instrument much. Therefore, the cimbalom gave the sound of Hungarian gypsy music its characteristic feature. Wandering musicians conquered the inhabitants of Hungarian cities with their music, including Budapest, which played a central role both

in terms of trade and culture at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. The city dwellers did not encounter the culture of the people living in the villages, so they believed that the music of the gypsy musicians was folk music and the cimbalom was the folk instrument of the gypsies. This is how their music became urban music in the 19th century. The proliferation of gypsy bands and the spread of their music in the city created a musical layer suitable for urban music. This was used in the first half of the 19th century by musicians who had studied music in Vienna and acquired specialized knowledge in music, who taught the gypsy bands their own compositions or those of their colleagues. Gypsy musicians could not read sheet music and had difficulty learning to write and read sheet music. However, after listening, they were able to play very well and improvisation was not a problem for them either. The compositions they played represented the style that made the music of 19th century Hungary popular worldwide. This was the so-called verbunk music, which became so popular that even today many people consider this type of music to be Hungarian folk music. This style conquered Europe in the 19th century. Just think of Brahms's Hungarian Dances or Berlioz's Rakoczi March, and we could go on and on. The bouncy, tight rhythm that follows slow, freely performed heart-felt melodies full of embellishments, music that requires technical virtuosity, with its contrasting passages, both intimate and full of energy, represents a style that represents Hungarian music to this day. The central instrument of this sound magic is the cimbalom.

This is how this instrument from Asia became Hungarian at the beginning of the 19th century, and for this reason, even

today, in many places, the dulcimer is thought to be a gypsy instrument, and gypsy music is equated to Hungarian folk music. In any case, the cimbalom grew in popularity. It was noticed by well-known contemporary composers of our country, such as Ferenc Liszt and Ferenc Erkel. Ferenc Liszt himself thought that gypsy bands played Hungarian folk music, so he used several contemporary melodies in his compositions (for example, in his Hungarian Rhapsodies). In his arrangements and compositions, you can hear the techniques typical of the cimbalom, such as repetition, tremolo, or arpeggio. Later, he also wrote a cimbalom part in the Third Orchestral Rhapsody. As a result of its popularity, the origin of the dulcimer and its spread in Hungary have also interested many people. From the article published in the 18th issue of the second half of 1821 in the newspaper "Hasznos mulatsagok" - in English "Useful entertainment" (Fovarosi Szechenyi Konyvtar/ Metropolitan Szechenyi Library, Budapest), we can find out what ideas there were about the origin of the name of the cimbalom:

"Everyone knows what kind of musical instruments are now called Cimbalom in our country. But in the past, in particular among the Romans, it was not a smaller or larger, irregular quadrangular (trapezium) instrument strung with strings, but a hollow plate, which, when struck together with another similar one, produced a pleasant sound with its rim. That the cymbal had a cavity is clear both from the words of Clement of Alexandria: "I drank from my cymbal, I ate from a drum" and from this poem by Ovid: «cymbala progalis, pro scutis tympana pulsant».[5] Therefore, it would be worthy to investigate

5 They beat cymbals instead of helmets, drums instead of shields.

where the Hungarian word cimbalom came from, and how our ancestors were able to carry the name cimbalom from those simple yellow copper vessels to the many stringed instruments of today." Research proves that there is no relation between the Greek kymbalom (a cymbal-like instrument) and the cimbalom, the name was probably adopted due to the similarity of the method of beating. The trapezoid shape of the dulcimer is of Persian origin. It was brought to Europe by people coming from Asia during the migration. In Europe, these trapezoidal instruments with gut strings were called salterio or psalteries, depending on whether they were played with a beater or plucked. The instrument played with a beater was the salterio, and that played by plucking was the psaltery. Later, this popular musical instrument was given a different name in each European country. The French called it a tympanon, the English a dulcimer, the Germans a Hackbrett, and the Italians a salterio tedesco. And although all kinds of instruments were mainly played with hammers, they were sometimes played by plucking. These two types of techniques have remained and are used worldwide to this day. In our country, it was an urban instrument, and its practitioners have been mentioned since the 15th century. It was tolerated even in churches, competing with the virginal and the violin. "The lute, violinist, dulcimer, and harpist are playing dance music," reads a note from 1635. In one of Gyorgy Zrinyi's letters, we can read that it was a popular instrument among students in the 17th century, with which they accompanied their singing at mass.[6] One of the captured

6 We can read about both documents in the thesis of Ida Tarjani Toth (1918-2000), a dulcimer artist and college teacher.

musicians of the Bey of Pecs was mentioned in this letter as also playing the dulcimer, but not with a beater, from which we can conclude that it was the same as the psaltery used in Europe. However, because of the similarity, the Hungarians also called it cimbalom. Thus, there was no difference between the dulcimer and the psaltery in our country, and later on both techniques were used on the dulcimer.

Quote from the letter: "...he has a cimbalom, it's shaped like the one with which the students sing Mass, but he doesn't beat it with a stick, but like a harp, he just picks it with his fingers."

We now know that this instrument was actually the qanun, which is still used in Turkey and played by plucking.

Based on the surviving documents, we can conclude that the dulcimer could have arrived in Hungary via two routes:

1. From the east:

– The Hungarians encountered this instrument during their migrations and it was already with them at the time of the conquest.

– Foreigners brought it with them during the Tatar invasion, but mainly during the Turkish campaign.

2. From the west it was first brought by immigrants to Spain and Portugal by sea, and then it came to our country from the west with wandering gypsy musicians.

In any case, the dulcimer spread to a wider circle of gypsies in the 18th century. From then on, more and more gypsy musicians played it. Together with their music, which gained great popularity in the 19th century, it conquered and became one of the symbols of the Hungarian atmosphere. It is no coincidence that after the defeat of the War of

Independence in 1848, even more people cotributed to the development of the cimbalom. Poets and composers worked to make this "national" instrument even more popular. In the January 29, 1857 issue of the newspaper "Napkelet" (Fovarosi Szechenyi Konyvtar, Budapest) Losonczy's poem "A ven cimbalmos" was published, which was also set to music by Gusztav Szenfy. Mihaly Mosonyi, one of the renowned composers of this era, encouraged composers to use cymbals in their works with his article entitled "A word for the sake of the dulcimer" in the November 7, 1860 issue of Zeneszeti lapok (Fovarosi Szechenyi Konyvtar, Budapest). Excerpt from the article: "...How appropriate and effective it would be if the people involved used the dulcimer in the folk play. Meyerbeer, who used to surprise the audience with something striking in each of his new compositions and novelties that had not been used by anyone before, has already taken steps as far as we know for the future use of the cimbalom and the tarogato - these national instruments – in his composition. I am afraid that we will find ourselves walking around with the dulcimer in the same way as with the swineherd hats, which we only began to wear generally when they were already fashionable in Paris. For the same reason, let's not delay. Even now, the dulcimer is exclusively our own, let's try to establish it in the orchestra of our national theatre, before we are overtaken in this part by the Berlin-French music fashion manufacturer ... There are enough zither masters in Pest. We would be very happy if dulcimer masters would finally become fashionable."

Irodalomjegyzék / Bibliography

A Magyar Muzsika könyve (szerkesztő: Dr. Molnár Imre)
Bp., 1936. Merkantil Nyomda
The Book of Hungarian Music (editor: Dr. Imre Molnár)
Budapest, 1936. Merkantil printing company

Bartalus István: Vázlatok a zene történelméből
Budapest, 1877. Tettey Ny.
Istvan Bartalus: Sketches of the history of music
Budapest, 1877. Tettey printing company

Koch Lajos: Allaga Géza – A Zene könyvtára 2. szám,
szerk.: Dr. Horusitzky Zoltán, Bp. 1941.
Lajos Koch: Geza Allaga - The Library of Music No. 2,
edited by Dr. Zoltan Horusitzky, Budapest. 1941.

Markó Károly: A régi mulató Magyarország – Budapest, 1927.
Karoly Marko: The old fun Hungary – Budapest. 1927.

Markó Károly: Cigányzenészek albuma – Budapest, 1896.
Karoly Marko: Album of gypsy musicians – Budapest, 1896.

P. Eckhardt Mária: Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán
Budapest, Liszt F. Zeneművészeti Főiskola 1986

Maria P. Eckhardt: The legacy of Ferenc Liszt at the Academy of Music in Budapest
Liszt F. Academy of Music in Budapest, 1986

Prahács Margit: A Zeneművészeti Főiskola Liszt hagyatéka - Bp. Akadémia kiadó 1959.
Margit Prahacs: The Liszt legacy of the Academy of Music Budapest, Academy publisher 1959.

Schunda V. József: A cimbalom története
Bp. Buschmann Ny. 1907.
Jozsef V. Schunda: The history of the cimbalom
Budapest, Buschmann printing company, 1907.

Stern Arnold: A cimbalomról – Zenevilág, 1906. X. 3.
Arnold Stern: About the cimbalom – Zenevilag, 1906. X. 3.

Szabolcsi Bence: A XIX. sz. magyar romantikus zenéje
Bp. Zeneműkiadó 1951.
Bence Szabolcsi: Hungarian romantic music in the 19th century
Budapest. Zenemukiadó 1951.

Van Der Meer: Hangszerek / Instruments
Zeneműkiadó Bp. 1988.

Korabeli újságok, folyóiratok a Fővárosi Széchenyi
Könyvtár Dokumentum tárából
Contemporary newspapers and periodicals from the Document collection of the Metropolitan Széchenyi Library

Tarjáni Tóth Ida szakdolgozata
The thesis of Ida Toth Tarjani

„Zeneterápia” cimbalommal
„Music Therapy” with dulcimer (2008)

Már sokszor tartottam cimbalomtörténeti előadásokat vidéken és a fővárosban, gyerekeknek iskolákban, művelődési házakban, de még mindig nem igazán eleget ahhoz, hogy elterjedjen, és a köztudatba bevonuljon e magyar hangszer eredete, fejlődése, nemzetközi mivolta. A mai napig aktualitása van tisztázni újra meg újra, hogy a cimbalom nem a köztudatban elterjedt éttermek hangszere, hanem ugyanolyan klasszikus és népzenei hagyományai vannak, mint akármelyik más hangszernek, mint például a hegedűnek vagy a klarinétnak. Úgy gondolom, hogy az ismeretterjesztést a gyermekek körében kell elkezdeni, akik még nem fertőződtek meg a téves híresztelésektől, nyitottak minden befogadására, ami számukra újdonság. Így rajtuk keresztül a szülőkhöz is eljuthatnak az információk.

A 17. kerületi Polgármesteri Hivatal Kulturális Bizottsága támogatásával tavaly indítottam el a cimbalomról szóló előadásokat a kerület iskoláiban. Az elmúlt évben két általános iskolában, az idei tanévben szintén két másik általános iskolában volt módom bemutatni a gyerekeknek e hangszert. Előadásomat mind a négy iskolában nagy érdeklődéssel fogadták, nem csak a gyerekek, de a pedagógusok is, akikről szintén kiderült, hogy ismeretük a cimbalomról csekély és nagymértékben téves.

Az idei évben először a kerületben működő mentálisan sérült gyerekeket befogadó Móra Ferenc Általános Iskolában tartottam előadást. A pedagógusok nagyon kedvesen fogadtak és meglepődtek, hogy egy ilyen feladatra vállalkoztam. Nekem ez új feladat volt, mert idáig csak látásban és mozgásban fogyatékos gyerekeknek volt módom a cimbalmot bemutatni. Viszont hiszek a zene pszichikai hatásában, emiatt nem féltem, hogy különösebb problémát jelentene a kommunikáció ezekkel a gyerekekkel. Azt viszont végképp nem tartanám etikusnak, hogy azért rekesszünk ki egy programból gyerekeket, mert egészségileg hátrányos helyzetűek. A pedagógusok, akik már nagyon várták ezt az eseményt, boldogok voltak, hogy minden gyerek részt vehet az előadáson. Nagyon megkapó volt a gyermekek bejövetele. Szeretet és érdeklődés sugárzott arcukon. A pedagógusok tiszteletreméltó hozzáértéssel és anyai gondoskodással terelgették a gyerekeket. Az előadás alatt olyan fegyelmezetten viselkedtek, amit – őszintén bevallva – nem is gondoltam. Minden elismerésem ezeké a tanároké, akik odaadóan, nagy türelemmel, saját gyerekükként bánnak szellemileg sérült tanítványaikkal. A gyerekek nagyon élvezték az együtt éneklést a hangszer kíséretével. Az előadás végén kipróbálhatták a hangszert, ki tanárának vezetésével, ki pedig elszakadva tanárától a segítségemmel jött a helyéről a hangszer mellé. Minden gyerekre sor került. Látszott, hogy a gyerekek boldogok, élvezik a hangszeren való játékot. Nagyon jó légkör uralkodott az iskolában, a szülők itt teljes biztonságban érezhetik gyermekeiket. A gyerekek az előadás után kérték, hogy máskor is jöjjek el hozzájuk. Ha tehetem, el fogok menni. Örülök, hogy itt tarthattam előadást.

Másnap a kerület egyik legelitebb iskolájában, a Gregor József Általános Iskolában mutattam be hangszerem, ahol zenetagozat működik. Ennek az iskolának sokkal több a tanulója, mint az előző iskolának volt. Az óriási, modern, szép aulában volt az előadásom helyszíne. Sajnáltam és egy kicsit elszomorított, hogy csak az alsó tagozatos gyerekeknek adtak lehetőséget, hogy részt vegyenek az előadáson. Hely lett volna bőven, és valószínű, hogy a felső tagozatos gyerekekre is ráfért volna ismeretük bővítése. Úgy éreztem, hogy a tanárok sem voltak úgy felkészülve a jövetelemre, mint azt az előtte való iskolákban tapasztaltam. Igaz, ez nagy létszámú iskola, sok tanárral, sok gyerekkel. Talán nem mindenkihez jutott el a hír, hogy jön valaki az iskolába előadást tartani? Mindenesetre azok a gyerekek, és a pár pedagógus, akik jelen voltak, élvezték a közös éneklést a hangszerkísérettel. Itt is a legnagyobb élményt a hangszer kipróbálása jelentette. Sikerült ebben az iskolában is nemcsak a diákoknak, hanem a pedagógusoknak is új információt nyújtanom a cimbalom terén. Ami viszont elgondolkodtató, hogy az itteni szellemileg érett gyerekek sokkal fegyelmezetlenebbül viselkedtek, mint az előző iskolában tanulók. Már a bejövetelükkor észrevehető volt, hogy a fegyelmezettség nem tartozik a legkedveltebb viselkedési formájuk közé. Lehet, hogy ez attól van, hogy egy tanárra sokkal több gyerek jut? Nem tudom. Mindenesetre időbe tellett, míg az igazgató helyettes asszony szavaira – aki bemutatott engem – odafigyeljenek. Talán éppen a fegyelmezetlenség miatt döntöttek úgy az iskola tanárai, hogy csak néhány osztály vegyen részt az ismeretterjesztő programban.

A „zeneterápia" viszont itt is hatásos volt. A zavargásra hajlamos gyerekek visszafogták magukat, remélve, hogy a cimbalomhoz ülhetnek és verőt kaphatnak a kezükbe. Talán érdemes lenne minél több zenés-kulturális programot bevinni az iskolákba. Lehet, hogy ezzel nagyobb eredményt lehetne elérni a fegyelmezés terén. Remélem, hogy jövőre újabb iskolákba látogathatok el nem csak a cimbalom kultúráját terjeszteni, hanem a zene érzelmi hatásával a gyermekek viselkedésének javítását elősegíteni, mert úgy érzem, mindkettőre szükség van.

I have already given dulcimer history lectures many times in the countryside and in the capital, for children in schools and cultural centres, but it is still not enough to spread the word and make the origin, development, and international nature of this Hungarian instrument known. To this day, it is still relevant to clarify again and again that the dulcimer is not just a popular restaurant instrument, but has the same classical and folk music traditions as any other instrument, such as the violin or the clarinet. I believe that the dissemination of knowledge should begin among children, who have not yet been infected by false rumours and are open to accepting everything that is new to them. In this way, information can also reach parents through them.

Last year, with the support of the Cultural Committee of the 17th District Mayor's Office, I started lectures on the dulcimer in the district's schools. In the past school year, I had the opportunity to introduce this instrument to the children in two primary schools, and in two other primary schools this school

year. My lecture was received with great interest in all four schools, not only by the children, but also by the teachers, who also turned out to have little and largely incorrect knowledge of the dulcimer.

This year, for the first time, I gave a presentation at Ferenc Mora Primary School, which accommodates mentally disabled children from the district. The teachers welcomed me very kindly and were surprised that I undertook such a task. This was a new task for me, because until now I had only been able to introduce dulcimer to visually and physically disabled children. However, I believe in the psychological effect of music, so I was not afraid that communication with these children would be a particular problem. On the other hand, I would not consider it at all ethical to exclude children from a program because they are medically disadvantaged. The teachers, who were looking forward to this event, were happy that all the children could participate in the performance. The arrival of the children was very impressive. Love and interest radiated from their faces. The teachers guided the children with professional competence and motherly care. During the performance, they behaved in such a disciplined manner that, to be honest, I was not expecting. All my credit goes to these teachers, who treat their mentally disabled students with devotion and patience as if they were their own children. The children really enjoyed singing along to the accompaniment of the instrument. At the end of the performance, they were able to try out the instrument, some led by their teacher, and some separated from their teacher with my help, came from their seats to the instrument. Each child took a turn. You could

see that the children were happy and enjoyed playing the instrument. There was a very good atmosphere in the school, parents can be sure their children are completely safe here. After the performance, the children asked me to come to them another time. I will go if I can. I am glad that I could give a lecture here.

The next day, I presented my instrument at one of the district's most elite schools, the Gregor Jozsef Primary School, where there is a music department. This school has many more students than the previous school. My presentation took place in the huge, modern, beautiful hall. I was sorry and a little saddened that only the lower school children were given the opportunity to participate in the performance. There would have been plenty of space, and it is likely that the upper school children would also have needed to expand their knowledge. I felt that the teachers were also not prepared for my arrival, unlike my experience in the previous schools. It is true that this is a large school, with many teachers and many children. Maybe the news that someone is coming to the school to give a lecture has not reached everyone? In any case, the children and the couple of teachers who were present enjoyed singing together with the musical accompaniment. Here, too, the biggest experience was trying out the instrument. In this school as well, I managed to provide new information not only to the students, but also to the teachers in the field of dulcimer. What is thought-provoking, however, is that the mentally mature children here behaved in a much less disciplined way than the students in the previous school. As soon as they arrived, it was noticeable that discipline was not one of their favorite

forms of behavior. Could this be because there are many more children per teacher? I don't know. In any case, it took time for them to pay attention to the words of the deputy director, who introduced me. Perhaps it was precisely because of indiscipline that the school's teachers decided that only a few classes would participate in the educational program.

However, the "music therapy" was still effective. The riotous children restrained themselves, hoping to sit at the dulcimer and get a beater in their hands. Perhaps it would be worthwhile to introduce as many musical and cultural programs as possible into schools. It may be that a greater result could be achieved in terms of discipline. I hope that next year I will be able to visit more schools not only to spread the culture of the dulcimer, but also to promote the improvement of children's behavior through the emotional impact of music. Because I feel both are needed.

Képek / Pictures

Cimbalomvírus Mexikóban
Cimbalom virus in Mexico (2009)

Amikor 2008 februárjában eldőlt a jubileumi kongresszusunk helyszíne és időpontja, még nem tudtuk, hogy nem csak utazási és vízumproblémákkal kell megküzdenie a négy világrészből jönni szándékozó tagjainknak, hanem az új influenzajárvánnyal is. A kongresszus helyszínének és időpontjának kihirdetésekor mindenki örömmel elfogadta és megszavazta az indítványt, hiszen egy olyan helyszínt találtunk találkozásunkhoz, ahol az ottani cimbalom, a salterio kultúrája csak részben és hiányosan ismert, és a mexikói közönség sem kapott eddig még átfogó ismertetést a cimbalom nemzetközi kultúrájáról. Nem csoda, hogy mind Mexikó, mind pedig tagjaink óriási érdeklődéssel jelentkeztek a kongresszuson való részvételre. 2008. december végéig betelt valamennyi előre betervezett szállláslehetőség, és újakat kellett keresnünk. Tagságon kívüliek is szép számmal jelentkeztek az unikumnak számító eseményre. Áprilisban az új járvány bejelentése majdnem tönkretette másfél éves szervezőmunkánkat. Hogy ez még sem következett be, az a kitartó házigazdáknak és a fanatikus tagjainknak volt köszönhető. Sajnos mégsem tudott eljönni valamennyi jelentkező, mivel voltak országok, ahol lezárták a határokat. Ezek főleg ázsiai és dél-amerikai országok voltak. Természetesen voltak, akik féltek a fertőzés veszélyétől, ezért lemondtak a részvételről. Még két héttel a kongresszus kezdése előtt sem voltunk biztosak abban, hogy ilyen helyzetben érdemes-e megtartanunk.

Végülis a mexikóiak kemény ragaszkodása a már teljesen megszervezett eseményhez, valamint a megvásárolt repülőjegyek árának vissza nem térítése döntött. Lesz kongresszus!

Én, mint a Szövetség elnöke és Horváth István titkár jóval korábban érkeztünk a helyszínre, hogy a szervezésben segíteni tudjunk. Jelen esetben volt is mit, hiszen az eredetileg 22 országból érkező közel 200 résztvevőre szerkesztett öt napos eseményt 9 ország alig 60 résztvevőjére kellett átterveznünk.
A házigazdák szívüket-lelküket kitették, hogy a lelkes kis csapat jól érezze magát, és az előzményeket, megváltozott helyzetet feledtessék. Az influenzából semmit sem láttunk, és szerencsére nem is találkoztunk semmilyen vírussal, csak a cimbalomkultúrával megfertőzött, lelkes mexikói közönséggel, akik óriási érdeklődéssel, több ezres létszámmal követték a kongresszus és egyben fesztivál eseményeit. A TV és rádió által közvetített nyitókoncert és minden egyes programunk után egyre többen jöttek el megismerni hangszerünket. Az öt nap programjai között voltak előadások a különböző típusú cimbalmokról, ismeretterjesztő előadások gyerekeknek, felnőtteknek, koncertek, kirakodó vásár hangszerekből, kottákból, CD-kből. Mint minden kongresszusnak, ennek is nagy volt a jelentősége a cimbalomszakma fejlődésének szempontjából. Most hallhattunk először mexikói zeneszerzők salteriora írott műveit, találkozhattunk salterion játszó diákokkal, akik nagy érdeklődéssel ismerkedtek a rokon hangszerekkel, közelről megismerhettük a mexikói cimbalom technikáját, irodalmát, oktatását. A mexikói közönség pedig sok információt kapott a világ cimbalmos irodalmából, a cimbalomcsalád hangszereiről. Megfertőztük a hallgatóságot – zenészeket és laikusokat – a cimbalom kultúrájával.

Minden cimbalmos eseménynek nagy sikere volt, de talán a legnagyobb a zenekari estnek, ahol a salterio, a hackbrett és a cimbalom szólalt meg szimfonikus zenekarral, mexikói, osztrák és magyar zeneszerzők műveivel. Ezek közül is Kodály Zoltán Háry János szvitjének bemutatása aratta a legnagyobb érdeklődést és sikert, hiszen először hallhatta ezt az ismert művet a mexikói közönség cimbalom közreműködésével.

A kongresszus idején tartja a Cimbalom Világszövetség a közgyűlését is, melyen a vezetőség beszámol az előző kongresszus óta történt eseményekről, a Szövetség pénzügyi helyzetéről, döntés születik szervezeti kérdésekben, a következő kongresszusig tervezett programokról, a következő kongresszus helyszínéről, időpontjáról. Ez utóbbi döntés igencsak közelről érinti a magyar tagságot, mert 2011 őszén, Magyarországon szervezzük 11. kongresszusunkat, melyen ünnepeljük szövetségünk alapításának és működésének 20. évfordulóját. Reméljük, hogy nálunk is olyan összefogással fog történni a szervezés, mint ahogy azt láttuk Mexikóban, ahol nemcsak a salterion játszók, hanem zeneszerzők, zenei szervezetek, az ország kulturális vezetői, városi vezetők is hozzájárultak a rendezvény sikeréhez.

A kongresszus résztvevői közül senki sem bánta meg, hogy Mexikóba utazott. Szép és tanulságos élményekkel tért haza mindenki. Szeretném, hogy majd a 11-ik kongresszus után a résztvevők Magyarországot elhagyva ugyanígy érezzenek. Végezetül szeretném megköszönni az Előadói Jogvédő Irodának és a Nemzeti Kulturális Alapnak a támogatását a kongresszuson való részvételemhez.

When the location and date of our bi-ennial congress was decided in February 2008, we did not know that our members intending to come from four parts of the world would not only have to deal with travel and visa problems, but also with the new influenza epidemic. When the venue and time of the congress were proposed, everyone gladly accepted and voted for the motion, since we found a place for our meeting where the culture of the dulcimer, the salterio, is only partially and incompletely known, and the Mexican public has not yet received a comprehensive introduction to the international culture of the dulcimer. It is no wonder that both Mexico and our members showed great interest in participating in the congress. By the end of December 2008, all pre-planned accommodation options were full, and we had to look for new ones. A large number of non-members also signed up for the unique event. In April, the announcement of the new epidemic almost destroyed our year and a half of organizing work.
The fact that this did not happen is thanks to the persistent hosts and our fanatical members. Unfortunately, not all applicants could come, as there were countries where the borders were closed.

These were mainly Asian and South American countries. Of course, there were those who were afraid of the risk of infection, so they refused to participate. Even two weeks before the start of the congress, we weren't sure whether it was worth holding it in such a situation. In the end, the stubborn insistence of the Mexicans on the already fully organized event, as well as the non-reimbursement of the price of the purchased plane tickets, made the decision. There will be a congress!

I, as the president of the Association and Istvan Horvath, secretary, arrived at the site much earlier to help with the organization. In this case, there was work to be done, as we had to reschedule the five-day event, which was originally planned for nearly 200 participants from 22 countries, down to just 60 participants from 9 countries. The hosts gave their hearts and souls to make the enthusiastic little team feel good and forget the past and the changed situation. We didn't see anything of the flu, and fortunately we didn't encounter any viruses, only an enthusiastic Mexican audience infected with cimbalom culture, who followed the events of the congress and festival with great interest, numbered in the thousands. After the opening concert broadcast on TV and radio and after each of our programs, more and more people came to get to know our instrument. Among the programs over the five days were lectures on different types of dulcimer, educational lectures for children and adults, concerts, a fair of musical instruments, sheet music, and CDs. Like all congresses, this one was very important for the development of the dulcimer profession. For the first time we were able to hear the works of Mexican composers written for the salterio (Mexican dulcimer), we were able to meet students playing the salterio, who were very interested in learning about the related instruments, and we got to know the technique, literature, and education of the Mexican dulcimer up close. And the Mexican audience received a lot of information about the world's dulcimer repertoire, and about the instruments of the dulcimer family. We infected the audience – musicians and laymen – with the culture of the dulcimer. All dulcimer events were a great

success, but perhaps the greatest was the orchestra evening, where the salterio, hackbrett and cimbalom were played with a symphony orchestra, with works by Mexican, Austrian and Hungarian composers. Among these, Zoltan Kodaly's composition of the Hary Janos suite garnered the greatest interest and success, as the Mexican audience could hear this well-known work for the first time with the participation of cimbalom.

During the congress, the Cimbalom World Association also holds its general assembly, where the management reports on the events that have taken place since the previous congress, the financial situation of the Association, decisions are made on organizational issues, the programs planned until the next congress, and the location and time of the next congress. This last decision affects the Hungarian membership very closely, because in the autumn of 2011, in Hungary, we will organize our 11th congress, where we will celebrate the 20th anniversary of the foundation and operation of our association. We hope that the organization will be carried out with the same cooperation as we saw in Mexico, where not only the salterio players, but also composers, music organizations, the country's cultural leaders, and city leaders contributed to the success of the event.

None of the congress participants regretted traveling to Mexico. Everyone returned home with beautiful and educational experiences. I would like the participants to feel the same after leaving Hungary after the 11th congress. Finally, I would like to thank the Performers' Rights Office and the National Cultural Fund for their support for my participation in the congress.

Képek / Pictures

Szlovák-magyar baráti hangulat a zene hatására
Slovak-Hungarian friendly atmosphere under the influence of music (2009)

A Magyar Állami Operaház Zenekara meghívást kapott a Pozsonyi Operaház Zenekarával való közös fellépésre Trencsénbe, a repülőtéren szervezett háromnapos fesztiválra, mely jellegében megegyezik a mi Sziget Fesztiválunkkal. A szlovák szervezőknek az volt a célja, hogy példát szolgáltassanak a szlovák-magyar baráti együttműködésre, a két nép közötti pozitív kommunikáció lehetőségére. A koncertre július 19-én délben került sor, melyen szlovák és magyar szimfonikus művek, népszerű operaáriák és kompozíciók szólaltak meg. Mivel magyar részről a műsorban Kodály Zoltán Háry János szvitjéből az Intermezzo is szerepelt, mint az Operaház zenekarának cimbalomművésze, én is utaztam velük.

Egy nappal korábban érkeztünk először Pozsonyba, ahol tartottuk az összpróbát. A zenekar fele-fele arányban állt a pozsonyi és a budapesti zenekarból. Az ültetés is úgy volt megoldva, hogy egy szlovák mellé egy magyar kerüljön. Két karmester is vezényelt, egy szlovák és egy magyar. Már a próba nagyon hangulatos volt. Kollégáim előzetes félelme alaptalannak bizonyult, mert csak segítőkész és barátságos szlovák kollégák vettek minket körül. Mivel én Szlovákiában, Besztercebányán tanítok, előre tudtam, hogy ez így lesz, mert nekem még soha nem volt problémám azzal Szlovákiában, hogy magyar vagyok és magyarul beszélek. Magyar kollégáim félelme a média által viszont csak akkor oszlott el, mikor maguk is ugyanezt tapasztalták.

Szállásunk Trencsén közelében volt. Pozsonyi kollégáinkkal csak másnap, az előadás előtt találkoztunk újból. Mivel nekem csupán az Intermezzóban lett volna dolgom, az Operaház zenekari igazgatója megkért, hogy előtte játszak egy szólót is. Ezt örömmel vállaltam. A fesztivál hatalmas pódiumán készülve a koncertre, látva az érkező nézők tömegét (állítólag 30 ezren voltak) megfordult a fejemben, hogy mi lesz itt a szóló alatt? Egy szólóhangszerrel nem lehet ennyi ember zaján felülkerekedni! Mit fog szólni a klasszikus produkciónkhoz ez a közönség, aki a popzene hangözönéhez, dübörgéséhez van hozzászokva? Ugyan a hangosítás kitűnőnek bizonyult a próba alatt, de a zenekari számok között egy szóló? Mind ezek után nagyon kellemes élményben volt részem. A tömeg a népszerű klasszikus műveket (Brahms Magyar táncai, Dvorák Szláv táncai, Verdi-operák híres áriái stb.) fegyelmezetten és óriási ovációval fogadta ugyanúgy, mintha popzenekar játszott volna a színpadon. A kivetítő nemcsak a szereplőket mutatta, hanem a közönség reagálását is. És akkor következtem én. Magyar Rapszódia című saját kompozíciómat választottam az előadásra, mely egy magyar népdalra készült variációkból áll. A közönség fegyelmezetten hallgatta, közbe-közbe tapsolva egy-egy bravúros rész után, mint az a jazz hangversenyeken szokásos. A végén viharos üdvrivalgással köszönték meg produkciómat. És ez az üdvrivalgás volt jellemző végig az egész koncerten. A moderátor szinte minden alkalommal elmondta, hogy ez a zenekar a budapesti és a pozsonyi Operaházak tagjaiból áll, melyet a hallgatóság ugyancsak nagy tetszéssel fogadott. A magyar karmestert éppúgy éljenezték, mint a szlovákot.

A színpadon mindenki boldog volt, hogy a közönség élvezi produkciónkat, tetszik műsorunk, táncolnak, mozognak a melódiákra, ritmikus részeknél tapsolnak, és szűnni nem akaró tapssal dotálják az egyes műveket. Semmi negatív megnyilvánulás, csak pozitív! Mindegyikünk úgy érezte, hogy érdemes volt ide eljönni, együtt játszani, példát adni, hogy lehet nemzetiségtől függetlenül békésen, egymás mellett, együttműködve összedolgozni. A koncert végén – ami majdnem két órára nyúlt az egy óra helyett a sok taps miatt – a szlovák és magyar zenészek kézszorítással, öleléssel köszönték meg egymásnak az együttműködést, melyet a nézők igencsak értékeltek.

A koncert után a pozsonyiak és mi is hazaindultunk. Voltak, akik névjegykártyát cseréltek, hogy tovább tudják a kapcsolatot tartani. Arról beszéltünk, hogy talán Magyarországon is szervezhetnének hasonló koncertet, hogy itt is érezhessék és tapasztalhassák az emberek a népek összefogó erejét. A Pozsonyi Operaház Zenekara ebben partner lenne. Eszembe jutottak az általam szervezett Nemzetközi Cimbalom Hangversenyek, ami szintén a nemzetek együttműködésére és összefogására ad példát. Ha erre gondolok, nem tartom valószínűtlennek, hogy a többezres tömegeket vonzó fesztiválok keretében hasonló kooprodukció szülessen. Ehhez viszont kellenének olyan szervezők, mint a Trencséni Fesztiválé, akik úgy érzik, hogy nemes célokra is fel lehet használni az emberekhez szólni akaró, tömegeket megmozdító programokat. És talán a tömegek is lesznek annyira intelligensek és fegyelmezettek, mint ahogy azt Trencsénben tapasztaltuk. Én mindenesetre várom ezt az eseményt!

The Orchestra of the Hungarian State Opera House was invited to perform together with the Orchestra of the Bratislava Opera House in Trencin (Slovakia), during a three-day festival organized at the airport, which is similar in nature to our Sziget (Island) Festival. The aim of the Slovakian organizers was to provide an example of friendly Slovak-Hungarian cooperation between the two nations, showing the possibilities of positive communication. The concert took place at noon on July 19, and featured Slovak and Hungarian symphonic works, popular opera arias and compositions. Since the Hungarian part of the program included the Intermezzo from Zoltan Kodaly's Hary Janos suite, and as I am the cimbalom artist of the Opera House orchestra, I also travelled with them.

We first arrived in Bratislava a day earlier, when we held the general rehearsal. The orchestra consisted of half of the Bratislava and Budapest orchestras. The layout was also arranged in such a way that a Hungarian was placed next to a Slovak. Two conductors also conducted, one Slovak and one Hungarian. The rehearsal itself was very atmospheric. The initial fear of my colleagues turned out to be groundless, because we were surrounded only by helpful and friendly Slovak colleagues. Since I teach in Slovakia, in Banska Bystrica, I knew in advance that this would be the case, because I have never had a problem in Slovakia with the fact that I am Hungarian and speak Hungarian. The fear of my Hungarian colleagues caused by the media only dissipated when they experienced the same thing themselves.

Our accommodation was near Trencin. We did not meet our colleagues from Bratislava again until the next day,

before the performance. Since I was only supposed to do the Intermezzo, the orchestra director of the Opera House asked me to play a solo before the piece. I gladly accepted this. Preparing for the concert on the huge podium of the festival, seeing the crowd of spectators arriving (allegedly there were 30 thousand), I wondered what would happen here during the solo? You can't overcome the noise of so many people with a solo instrument! What will this audience, who are used to the sound and rumble of pop music, say to our classical production? Although the sound system proved to be excellent during the rehearsal, but a solo among the orchestral numbers? After all this, I had a very pleasant experience. The crowd received the popular classical works (Brahms' Hungarian dances, Dvorak's Slavic dances, famous arias from Verdi operas, etc.) with discipline and a huge ovation just as if a pop band was playing on stage. The projector showed not only the performers, but also the reaction of the audience. And then I followed. I chose my own composition, Hungarian Rhapsody, for the performance, which consists of variations on a Hungarian folk song. The audience listened attentively, applauding in between after a bravura part, as is customary at jazz concerts. At the end, they applauded my performance with loud cheers. And this cheering was characteristic throughout the entire concert. The master of ceremonies said almost every time that this orchestra consists of members of the Budapest and Bratislava Opera Houses, which was also well received by the audience. The Hungarian conductor was cheered just as much as the Slovak one. Everyone on stage was happy that the audience enjoyed our performance, liked our show, danced, moved to

the tunes, clapped during the rhythmic parts, and gave the individual pieces non-stop applause. Nothing negative, only positive! All of us felt that it was worthwhile to come here, to play together, to set an example of how it is possible to work together peacefully, side by side, and cooperatively, regardless of nationality.

At the end of the concert – which lasted almost two hours instead of one hour due to the amount of applause – the Slovak and Hungarian musicians thanked each other for their cooperation with handshakes and hugs, which the spectators appreciated very much.

After the concert, the people from Bratislava and we went home. There were people who exchanged business cards to keep in touch. We talked about the possibility of organizing a similar concert in Hungary, so that people here could feel and experience the unifying power of the peoples.

The Bratislava Opera House Orchestra would be a partner in this. I was reminded of the International Cimbalom Concerts that I organized, which also provide an example of the cooperation and unity of nations. When I think about this, I do not consider it improbable that a similar co-production will be born in the framework of festivals that attract crowds of thousands.

This would require organizers like the Trencin Festival, who feel that programs that want to speak to people and move the masses can be used for noble purposes. And maybe the masses will be as intelligent and disciplined as we experienced in Trencin. Anyway, I'm looking forward to such an event!

Sound of Eurasia – Burjátország cimbalom kultúrája
Sound of Eurasia - Dulcimer Culture of Buryatia
(2011)

Burjátország fővárosában, Ulan Ude-ben szerveztek fesztivált a citera- és cimbalomféle hangszerek számára 2011. szeptember 13. és 18. között. Erre a rendezvényre azért kaptam meghívást, hogy bemutassam a magyar cimbalom kultúráját. Az esemény helyszíne az Ulan Ude Művészeti Akadémiája volt. A technikailag jól felszerelt intézmény osztálytermeiben zajlottak az előadások, a 800 férőhelyes koncerttermében pedig a koncertek. A programsorozat szeptember 13-án kezdődött a vendégek fogadásával, majd a helyi művészek koncertet adtak pengetős nemzeti hangszerükön, a yatagán, és a cimbalom-féle yochinon. A yataga a kínai guchen és a japán koto megfelelője. A yochin nem más, mint a kínai cimbalom, a yangqin. Burjátország lakossága burjátokból, kínaiakból, mongolokból, és oroszokból áll. Zenéjükben is ez a keveredés érződik. Hallhattunk zenéket a kínai zenére jellemző hajlításokkal, pentaton dallamokat, a dorombénekre jellemző effektusokat, az orosz népdalok felépítését tükröző komponált dalokat. A fogadó ország nyitókoncertjét az osztrák Wilfried Scharf stájercitera műsora követte. Programján osztrák népzenét, klasszikus zenét hallhattunk. Az ázsiai hangzásokhoz szokott közönség nagy lelkesedéssel fogadta a hangulatos dallamokat.

A következő napon orosz, észt és kínai professzorok tartottak előadást a pengetős hangszerek, a gusli, a kannel és a guchen technikájáról, repertoárjáról. Ezzel párhuzamosan zajlottak az ütős hangszerek előadásai. Én a magyar cimbalom történetét, technikáját, irodalmát mutattam be, melyet kí-

nai kollégám yangqin előadása követett. Sajnáltam, hogy az előadások párhuzamosan zajlottak, mert kíváncsi lettem volna a pengetős hangszerek ismertetésére is, hiszen a cimbalmokon is használjuk a pengetős technikát, mely által ezen rokon hangszerek irodalmát is repertoárunkra tűzhetjük.
14-én este a finn Minna Raskinen kantalén, a kínai Mo Han Zhu, Dan Tian és Xiao Li Ha guchenen, az észt Kristie Muhling kannelen adtak koncertet hazájuk klasszikus, népzenei, és populáris irodalmából.
A következő nap délelőttjén a kínai Ya Zhuk és az osztrák Wilfried Scharf hasonlították össze a guchen és a stájercitera technikai lehetőségeit, a burját Elvira Nomshoevna Dorzhieva bemutatta a yatagát, a finn Minna Raskinen pedig a kantalén való improvizációt tanította az érdeklődőknek. Délután a koreai résztvevő, Nam-Soon Kim ismertette meg hazája pengetős hangszerét, a gayageumot. Az aznapi esti koncertet én adtam, majd a kínai előadóművészek.
A magyar programban bemutattam hazánk cimbalmos irodalmát. A reneszánsz korból magyar ihletésű táncokat, Liszt Ferenc születésének 200. évfordulója alkalmából a zeneszerző „A Magyarok Istene" c. művét, Rózsavölgyi Márk „Köszöntő Liszt Ferenchez" c. kompozícióját, Allaga Géza két koncertetűdjét, a kortársszerzőink közül Farkas Ferenc, Kocsár Miklós, Szokolay Sándor egy-egy művét, és három saját kompozíciómat, mely a népzenén alapszik. A műsoromat nagy érdeklődéssel fogadták, és a szűnni nem akaró taps hatására ráadásként egy burját népdalra készült improvizációmat adtam elő, mely óriási sikert aratott.

Szeptember 16-án délelőtt a burját résztvevők előadását hallhattuk a népzenei oktatás jelenlegi helyzetéről, a koreai résztvevő a népi hangszerekre írt művek fontosságáról, az észt résztvevő a népi hangszerek irodalmának modernizálásáról

beszélt. Az esti koncertet a koreai Busan Gayageum Zenekar és az orosz gusli együttes, a „Kupina" adták. Szeptember 17-én, a záró esten valamennyi résztvevő fellépett. A műsort a szervező választotta ki. Tőlem az Erdélyi hangulatok c. kompozíciómat, és a burját népdal improvizációt kérték.

Burjátországban először láttak és hallottak magyar cimbalmot. Így nem csoda, hogy nagy érdeklődéssel fogadták. A Cimbalom Világszövetség elnökeként meséltem a szövetség nemzetközi munkájáról, és az októberben Budapesten szervezett kongresszusról. Ennek hatására a fesztivál szervezője Viktor Kitov, akinek a hangszere a harmonika, rábeszélte a burját zenészeket, hogy alkossanak szövetséget, és lépjenek be a Cimbalom Világszövetségbe. Úgy döntöttek, hogy létrehoznak egy helyi csoportot, és ez a csoport csatlakozik a CWA-hoz. Első lépéseként Viktor Kitov eljött Budapestre a kongresszusunkra, melyen nagy meglepetéssel tapasztalta, hogy szervezetünk milyen kiterjedt, és összefogja a cimbalomban érintett nemzeteket. A burját fesztiválon való részvételemnek eredménye így nem csak az volt, hogy megismerhettem egy ismeretlen zenei kultúrát, hanem új tagokat is meghódítottam a magyarországi székhelyű Cimbalom Világszövetség számára. A fesztiválról burját zeneszerzők kompozícióit is hazahoztam, mely növeli hangszerünk nemzetközi irodalmát. Ulan Ude Akadémiájának a Cimbalom Világszövetség két kötetes kiadványát adományoztam, melyben magyar zeneszerzők cimbalmos művei találhatók, valamint legutolsó CD kiadványomat, melyen a 18.-19. századi szerzőink verbunkos stílusban komponált, általam cimbalomra és vonósnégyesre feldolgozott művei hallhatók.

A festival for the instrument family of the zither and cimbalom was organized in the capital of Buryatia, Ulan Ude from 13. to 18. September 2011. I was invited to this event to show the culture of the Hungarian cimbalom. The venue of the festival was the Academy of Arts in Ulan Ude. The lectures were in classrooms and the concerts were in the 800 seater concert hall of the Academy. The event began on 13th September with a meeting between the participants and the leaders of the organizing committee. (cultural minister of the state, mayor of the town Ulan Ude, president of the Academy, etc.) The local artists gave a concert at the opening ceremony, playing on their national instruments, yataga and yochin. The yataga is a similar instrument to the Chinese guzheng or Japanese koto. The yochin is like the Chinese yangqin.

Citizens of the Buryatia consist of Buryatian, Chinese, Mongolian and Russian people. Their music consists of the music culture of these nations. We can hear music whose character is like Chinese music (pentatonic, with many inflections), melodies with the effect of Mongolian throat singing, Russian style melodies, etc.

After the national program of the opening ceremony there was a concert of Wilfried Scharf from Austria, who played on the Styrian zither. He played Austrian folk melodies and classical music. The audience, accustomed to Asian sounds, welcomed the atmospheric melodies with great enthusiasm. The next day were the lectures of the Russian, Estonian and Chinese professors about the gusli, kannel and guzheng. In parallel with this program were the lectures about the cimbalom and yangqin. I presented the history, technique, and literature of the Hungarian dulcimer, which was followed by the lecture of my Chinese colleague on the yangqin. I was sad, that I

couldn't hear the lectures about the plucked instruments, because I was wondering about these techniques, because I also often pluck on the cimbalom. But on the evening of the 14th, I could hear the concert of the Finnish Minna Raskinen playing on the kantele, the Chenese Mo Han Zhu, Dan Tian and Xiao Li Ha playing on the guzheng, and the Estonian Kristie Muhling playing on the kannel. They played, folk classical and popular music from their own countries.

The next morning there were lectures by the Chinese Ya Zhuk and the Austrian Wilfried Scharf, who showed the techniques of playing on the guzheng and the Styrian zither. The Buryatian Elvira Nomshoevna Dorzhieva showed the yataga. The Finnish Minna Raskinen showed improvisation on the kantele. In the afternoon the Korean participant, Nam-Soon Kim showed the plucked instrument from Korea, gayageum. At the evening concert I showed the Hungarian cimbalom repertoire and after me was a concert of the Chinese artists. I played Hungarian dances from the renaissance, compositions by Ferenc Liszt, Mark Rozsavolgyi, Geza Allaga, Ferenc Farkas, Miklos Kocsár, Sandor Szokolay and three of my own compositions. My program was a big success; as a result I played an encore, which was my improvisation of a Buryatian folk melody, which was a huge success.

The Buryatian participants gave a lecture on the morning of the 16th about the education of folk instruments in Buryatia. The Korean participant spoke about the pieces which are written for the folk instruments. The Estonian participant spoke about the possibility of using folk instruments in modern music.
In the evening there were the concerts of the Korean Busan Gayageum Ensemble and the Russian Kupina Gusli Ensemble. The closing concert was on the evening of the 17th, where every participant played. The program was selected by the

organizer. They asked me for my composition Transylvanian moods and the improvisation of the Buryatian folk song, whose title is The Swan. The hungarian cimbalom was seen and heard for the first time in Buryatia. So it is no wonder that it was received with great interest.

During my visit to Buryatia I spoke about the activity of the CWA. The Buryatian participants were very interested in the aims and the programs of the CWA. As a result, the organizer of the festival, Viktor Kitov, whose instrument is the accordion, persuaded the Buryatian musicians to form an alliance and join the Cimbalom World Association. They decided that they will make a local group and this group will join to the CWA. As a result Mr Victor Kitov attended the CWA congress in Budapest in October. He was surprised when he saw the many participants at the congress and the high level and friendly atmosphere of this event.

The result of my participation in the Buryatian Festival was not only that I got to know a new musical culture, but also that I recruited new members for the Cimbalom World Association based in Hungary. I also brought home compositions by Buryatian composers from the festival, which increased the international literature of our instrument. I donated to Ulan Ude Academy the two-volume publication of the Cimbalom World Association, which contains dulcimer works by Hungarian composers, as well as my latest CD publication, on which you can hear the works of our composers of the 18th and 19th centuries, composed in verbunk style, arranged by me for cimbalom and string quartet.

Képek a fesztiválról / Pictures from the festival

Kortárs zenei stílusok a cimbalom magyar és szlovák irodalmában. Válogatás CD felvételekből Contemporary musical styles in the Hungarian and Slovak literature of the dulcimer. Selection from CD recordings (2011)[1]

Bevezetés

A kortárs zene napjaink gyakran kísérleti, új zenéje. Nem zárja le a műfaji és stílus határokat, támogatja a sokszínűséget, a változatos anyag, média, és formák használatát. Keresi a modernség és a tradíció kapcsolatait, előtérbe kerül a szubjektivitás és a személyi autonómia. Számtalan esetben felszámolja a megosztottságot a művészet, a populáris kultúra és a média között. A zeneszerzők teljes szabadsága jellemzi. Az aleatorikus módszerek, és az új előadási technikák újfajta zenei lejegyzési módot igényelnek, melyek zeneszerzőnként eltérhetnek. Mindenegyes szerzőre saját törvényei érvényesek. A következő darabokkal néhány példát szeretnék bemutatni a cimbalom kortárs irodalmának stílusaiból:

1. Romantikus stílus modern megfogalmazásban.
2. A barokk korszak zenéjének felidézése a kortárszenében.
3. A népzene hatása a kortárszenére.
4. Ázsia zenei hangzásának felhasználása a kortárszene előadásában.
5. Az elektroakusztikus zene.
6. Zenekari kortárszene populáris stílusban.
7. Crossover kompozíciók.

A darabokat úgy válogattam össze, hogy sokszínű legyen, és kedvet teremtsenek a kortárs zeneművek meghallgatásához.

1. Kocsár Miklós[2] Ballada 1995-ben készült, melyet a szerző nekem ajánlott.

Kocsár Miklós cimbalomjátékomat a Magyar Rádió népzenei rovatának vezetőjeként ismerte meg. Számos cimbalomra írott művének bemutatója nevemhez fűződik. A Ballada című művet, mely 1995-ben készült, és a szerző nekem ajánlott, a Cimbalom Világszövetség 3. kongresszusán Pozsonyban mutattam be. A címnek megfelelően ez a kompozíció drámai feszültségű, szaggatott menetű. Három részre tagolódik. Az első rész tempója con moto. Parlandó-recitatívó karaktere, meg-megszakított dallama a népi hagyományok siratójára emlékeztet. Ez a rész patetikus bevezetővel indul, majd egy hosszan kitartott elhaló hangtömeg után kezdődik az a kupolás szerkezetű dallam, melyet meg-megtör egy tizenhatodokból álló felfelé épülő futam. A dallam felfelé ívelésével a tempó is gyorsul.

A csúcsot elérve újból megjelenik a bevezető téma, mely egyre lassulva és halkulva, a dallam-témát felidézve zárja le az első részt. Szinte meglepetésszerűen robban be a következő mozgalmas gyors szakasz. A töredezett futamok közötti levegők egyre rövidülnek, és egy ritmikus dallamba csapnak át.

Ez nem tart sokáig, mert újból megjelennek a megszakított futamok, amit egy kadenciaszerű motívum zár és vezet vissza egy határozott, hangsúlyos deklaráló dallamba, melyben az előző tizenhatod futamok most nyolcad formájában jelennek meg. Egyre lassulva éri el az első rész lassú tempóját. A záró rész a visszatérés, melyben újra hallhatjuk az első rész motívumait. Befejezésként az egyre lassuló és halkuló repetáló hangok valaminek az elmúlását, távozását sugallják. Ez az epikus hatású

darab szabadságot ad tempóban és időben az előadónak, amire a kottaírás módja is utal. Nincs metrum jelzés, ütemmutató, a hangok hozzávetőleges hosszát csak a ritmusképek jelzik. A motívumok összetartozására a zeneszerző kötőíveket használ. A motívumok közötti levegőjelek mennyiségéből, illetve a koronákból következtethetünk a szünetek hosszára.

2. Szokolay Sándor[3]: Sonatina da Chiesa (Templomi szonatina)

Míg Kocsár Miklós zenéjét a romantikus-rapszodikus stílus jellemzi modern formába öntve, addig Szokolay ebben a művében a barokk korszakot idézi elénk. Mondhatjuk rá, hogy ez egy modern zene neobarokk stílusban. A barokk műfaj négy tételének jellegzetességei egy tételbe sűrítve követhetők nyomon. Az a-moll hangnemű, formáját tekintve bécsi szonátaformájú, mérsékelt gyorsaságú szólómű a barokk szólószonáták zenei anyagából merít. Az első részt indító mozgalmas tizenhatodokat arpeggios nyolcadmozgás követi. Ez váltakozik egészen az ismétlőjelig. Az ismétlés után egy nyugodtabb szakaszhoz érünk, majd a táncos hangulatú triolás rész után a szerző felidézi a tizenhatodos mozgású alapmotívumot, melyet már nem szakítanak meg a nyolcadok. Ez készíti elő a visszatérést lehalkulva és lelassulva. Az „a tempó"–nál visszatér az első rész kissé variálva. A művet egy patetikus kódával, Á-dúr zárással fejezi be a zeneszerző. A darab érdekessége, hogy hangterjedelme a kis g-től a kétvonalas d"-ig terjed. Erre én kértem a szerzőt a mű megírásakor, hogy valamennyi, a világban megtalálható cimbalom fajtán el lehessen játszani. A barokk cimbalmok hangterjedelme ez, melyet egészen a 19. század második feléig Magyarország

területén is használtak. Valószínű ez adta az ötletet a szerzőnek, hogy a barokk zenéből és a klasszikus formából merítsen. Írásmódja hagyományos, hangzásvilága tonális. Valóságos kis ékszere ez a mai modern klasszikus zenének.

3. Hollós Máté[4]: Zene bármilyen fajta cimbalomra

Amint arról a cím is árulkodik, ennek a szólódarabnak a hangterjedelme megegyezik az előző kompozíció hangterjedelmével, vagyis a kis g-től a kétvonalas d''-ig terjed. Ennek a célja szintén az volt, hogy valamennyi típusú cimbalmon el lehessen játszani. A kéttételes mű a népzene stílusából merít.

A 20. századi folklórizmus gyökerei visszavezethetők az előző korok népzenei ihletésű kompozícióira. Gondoljunk csak a barokk tánc tételekre, vagy a 19. század népies elemeket felhasználó romantikus műveire. A 20. században Magyarországon Kodály Zoltán és Bartók Béla zeneszerzők indították el a népzene gyűjtését, amit klasszikus formába öntve pódiumra helyeztek. Az ő zenéjük hatott nem csak a magyar zeneszerzők későbbi nemzedékére, de más országok zeneszerzőire is. Nem csoda, hogy a sokszínű kortárs zenében is megtalálhatjuk a népzenére épülő kompozíciókat. Hollós Máté műve címének egyszerűsége megmutatkozik a zenei anyagban is.

Az első tétel recitativo jellegű meditációs hatású, melynek tremolói, díszítő elemként ható szeksztolái, a meg-megszakított dallama a népi siratóra, illetve Ázsia meditációs zenéjére emlékeztet. A meditációs hatást fokozza a hullámzó dinamika a pianissimótól a fortéig. Hangrendszere érdekessége, hogy a kromatikus skála mind a 12 hangját felhasználja, ezzel a dodekafónia stílust érintve, ugyanakkor helyenként a pentatónia dominál.

A második tétel, mely rondó formájú, giusto, kupolásszerkezetű, kvintváltós népdalt használ fel. A két közjáték lassabb tempójú többszólamú zenei anyag jazzes hatással. A kétszer visszatérő téma egyre vastagabban hangszerelve fokozza a hangulatot, majd egy csattanóval zárul.

4. Farkas Ferenc[5]: Meditation

A 90-es években Farkas Ferenc zeneszerző azzal a kéréssel fordult hozzám, hogy a „24 Exercitium tonale" című gitárra írott etűdökből és közjátékokból álló sorozatából válogassak darabokat, melyek alkalmasak a cimbalmon való előadásra. 15 darabot válogattam ki, és értelmeztem hangszeremre.
A szerző címeket adott a rövid kis karakter daraboknak, hogy ezek önállóan, vagy különböző sorrend szerint egymáshoz fűzve a cimbalomirodalom részévé váljanak. A „Meditation", mint ahogy az a címből is kiderül, nyugtató hatású, szabadon előadott lassú zene. Moll-os dallamvilága arra késztetett, hogy az előadásban felhasználjam az indiai, perzsa játékmódot, így a gitáron egyszerű dallamnak ható kompozíció a tremolók és díszítések felhasználásával improvizatív jellegűvé vált.
A misztikus, ősi hatást még jobban fokozza a bekötés nélküli, úgynevezett faverővel való játék és a pengetés váltakozása, mely szintén az én ötletem volt.

5. Pongrácz Zoltán[6]: Cimbalomverseny elektronikával

Az eddigi művekben láthattunk példát a kortárs zene sokszínűségére, mely hol a régi zenéből, hol a népzenéből merít, vagy éppen a jazz hangzásvilágát, ritmusait ötvözi sajátságos stílusban, de ezek mind akusztikus zenék, kihasználva a hangszer által adott lehetőségeket.

1948-ban azonban új zenei műfaj született Párizsban, amikor Pierre Schaeffer bemutatta természeti zajokból, hangzásokból készített kompozícióját. Ez volt az a pillanat, amikor a muzsika számára is kitárult az elektrotechnika. Fantasztikus módon bővült a muzsika eszköztára. Természetesen Magyarországot sem hagyta érintetlenül ez a folyamatos kibontakozásban lévő műfaj. Bár a Magyar Rádió, a világon elsőként alkalmazott színuszhangokból készített szünetjelet a XX. század 20-as éveiben, de a folytatás elmaradt. Csak jóval később, a 60-as években Pongrácz Zoltán – a hajdani Kodály-növendék – zeneszerző révén indult el újra az elektronika felhasználása a zenében. Pongrácz meg akart ismerkedni az új technikával és esztétikával, ezért 1964-ben először Németországba, Darmstadtba utazott tanulmányútra, ahol Henry Pousseur belga zeneszerző szemináriumán vett részt, majd Münchenben, a Siemens stúdióban Joseph Anton Riedl kurzusát hallgatta.
1965-ben egy évet töltött Gottfried Michael Koenig tanítványaként a hollandiai Utrechtben, hogy elsajátítsa a műfaj alapjait. Itt születik meg első elektronikus műve, a Phonotese 1965-ben. 1972-ben Pongrácz a pozsonyi Experimental stúdióban elkészíti Mariphonia című művét, mellyel 1974-ben, a Bourges-i Nemzetközi Elektroakusztikus Zeneszerzői Versenyen első díjat nyer. A díj egyszerre felhívja a figyelmet a magyar komponisták ebben a műfajban alkotott darabjaira. Még ugyanabban az évben, az immár két éve működő MAFILM Stúdióban Pongrácz realizálja Zoofónia c. darabját, melynek alapanyaga, amint címe is utal rá, különböző állathangok gyűjteménye. 1975 őszén pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola beindítja az elektroakusztikus zene oktatását

Pongrácz Zoltán irányításával. A tanítás és az egyéb kompozíciói mellett sorra születnek az elektroakusztikus művei.

1988-ban, egyik koncertem után határozta el, hogy az elektronikát összehozza az akusztikus hangzással, mégpedig a cimbalommal. Felkért, hogy segítsek neki a cimbalom játéklehetőségeinek megismerésében, és vállaljam el a mű bemutatását. Ez számomra is kihívás volt, mert akkor még el sem tudtam képzelni, hogyan fog összejönni a nem temperált hangokból felépített és előre rögzített gépi zene a temperált hangolású élő zenével. Hónapokig tartó kísérletezés után 1989-ben elkészült a mű, és rajtam volt a sor annak interpretálására. Több napi próbálkozás után jöttem arra rá, hogy úgy kell felfognom ezt a művet, mintha a zenekari szólam rögzítve lenne, és playback-re kellene rá játszanom. Ma már ez természetesen hangzik, de akkor még nem volt annyira elterjedve a rögzített zenékkel való együtt játék, még a popzenében sem. Zavaróan hatott a kottába írt percek és másodpercek, melyeket egy óra segítségével kellett volna figyelnem. Kottát figyelni, órát nézni, az alap zenét hallgatni, és arra játszani! Úgy éreztem, más megoldást kell keresnem az együttjátszáshoz. Így jutottam el arra a következtetésre, hogy az elektronikus alap zene hangzására jegyezzem meg a belépéseket, így tovább nem volt szükségem az idő nézésére. A mű felépítése megfelel egy klasszikus versenymű felépítésével, csak a tételek nem válnak el egymástól, egy kompozíciót alkotnak. Az első rész, a moderato elektronikus hangeffektussal kezdődik, melynek dinamikája a pianissimótól a fortissimóig terjed. Ez a bevezetés 1 perc 50 másodpercig tart, majd éles hangzással, melyet a bekötetlen verők adnak, szinte berobban a cimbalom egy ritmikus témával.

A 2. percben az elektronikus zene eddig összefolyó hangzása is átvált a ritmikára, így harmonizálva az élő zenével folytatják az együtt játszást. Az első rész a cimbalmon megszólaló lírikus dallammal fejeződik be, melyet az elektronika hangtömeg zúgása kísér. A második rész – Allegro –, mely variációs tétel, attacca csatlakozik az előző részhez. Ez az egész kompozíció legritmikusabb szakasza, melyet a gépzene és az élő zene összhangja jellemez. Két ütem bevezetéssel az elektronika adja meg a tempót, erre lép be a cimbalom. Az első variációban a cimbalom a nagy B hangon indít, és a dallam a mély regiszterben zajlik. Ezután minden variációs részben a dallam egy kvinttel feljebb kezdődik (kis F, egyvonalas C, egyvonalas G), és az annak megfelelő regiszterben hallhatjuk a téma változatait. Kivéve az utolsó variáció, ami a cimbalom legmélyebb hangjáról indul, a nagy C-ről, és kihasználja a hangszer egész hangterjedelmét. Ezt a tételt egy kadencia zárja, melyet nem komponált meg a zeneszerző. Az improvizációt az előadóra bízza, csak instrukciókat ad annak eljátszásához, melyek a következők:

– körülbelül 70-75 másodperc legyen
– be kell mutatni a cimbalom játéktechnika lehetőségeit
– skálát, vagy harmonikus arpeggiot tilos játszani
– a darab stílusában kell improvizálni
– kapcsolódnia kell a kadencia megkomponált végéhez.

Mivel a kadencia kezdetén ki kell kapcsolni a lejátszót, majd a végén bekapcsolni, mindenképpen szükség van egy technikusra, aki ezt elvégzi.

A koncert befejező szakasza három részre tagolható: Andante, Allegretto, és egy coda-szerű utójáték. A 3/4-es ütemű lírikus Andante párbeszéd az élő hangszer és a gépzene között. Majd

az elektronika átvált hang effektusokra, ami fölött a cimbalom egy aszimmetrikus, allegretto tempójú forte dallammal az alsó regiszterből indulva jut el a legfelső regiszterbe. A kompozíciót a két zenehordozó lírikus párbeszéde zárja, melyet együtt fejeznek meg. De mivel az elektronika kicsengése véges, az akusztikus cimbalom tovább zeng, ami azt az érzést váltja ki belőlünk, hogy ebben a versenyben az élő zene a győztes.
A művet sok országban bemutattam. Mindenhol óriási érdeklődéssel fogadták, és nagy sikert aratott.

6. Vojtech Didi[7]: V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou[8] Composizione per salterio e 15 strumenti d'archi

Kortárs cimbalom művek nem csak szóló hangszerre íródtak, születtek és születnek legkülönbözőbb hangszer-összeállítású kamarazenei kompozíciók, a cimbalmot zenekari hangszerként használó zenekari művek és versenyművek vonószenekarral, nagyzenekarral.

Vojtech Didi zeneszerző a „V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou" c. művében a cimbalom szóló szerepet játszik, melyet 15 tagú vonószenekar kísér. Az egy tételben megkomponált mű a vonós hangszerek uniszónójával indul.
A „poco adagio" tempójú első részben a cimbalom a negyedik ütemben lép be. A szerző kihasználja a hangszer tremoló és glisszandó játéklehetőségeit. Az attacca folytatódó gyors részt is a vonósok indítják, hasonlóan az első részhez uniszónóban, mely a harmadik ütemben nyílik szét. A cimbalom virtuóz szólója a hangszer egész hangterjedelmére kiterjed. Újból lassú rész következik, melyben a vonósok szabadon repetáló improvicációs kísérete felett a szóló hangszer akkordokra épülő

lírikus dallama emelkedik ki. A következő gyors rész szokásos uniszónó bekezdése után a cimbalom scherzo jellegű szólója egy lassú kadenciába torkollik, melynek végén a zenekar is bekapcsolódik az ismételgető improvizációs szabad kíséretével. Most a cselló szólója emelkedik ki ebből a hangzsongásból, ami után újból visszatér a gyors tétel kis változtatással, melynek végén egy virtuóz coda zárja a művet. A jazz műfajára jellemző ritmusok, improvizációs megoldások könnyeddé, a zenét nem értő emberek számára is befogadóvá teszik a darabot.
Az előadók számára a mű lehetőséget ad saját gondolataik, fantáziájuk kibontakozására.

Vojtech Didi ezt a művét 2001-ben írta nekem ajánlva, és ez volt az első cimbalomra és zenekarra írott műve, melyet én mutattam be a Žilinai Kamarazenekarral. A mellékelt felvételen is az ő kíséretükkel játszom.[9]

7. Herencsár Viktória [10]: „Erdélyi hangulatok“

Az „Erdélyi hangulatok", példa a stílusok keveredésére, melyet ma „crossover" –nek (kereszteződés) nevez a zenész társadalom.

Sokszor szembesülnünk kell azzal a problémával, hogy a kortárs zenei hangversenyek látogatottsága igen alacsony. Legtöbbször csak a szakma, a kollégák hallgatják meg az újonnan született zenei műveket. Az emberek többsége elzárkózik jelen korunk klasszikus zenei kompozícióinak meghallgatásától mondván: „mi nem értjük ezt a zenét". Ez a probléma nem új keletű, hiszen már az elmúlt századokban is voltak hasonló problémák, a kísérletező zeneszerzőket nem értették meg, az újításokat nem fogadták el. Gondoljunk csak J. S. Bach

„Wohltemperiertes Klavier"-jára, Beethoven utolsó műveire, vagy Wagner muzsikájára, és még sorolhatnám. Mégis az elmúlt korok zeneszerzőinek könnyebb volt a helyzetük, mint a mostaniakénak. Manapság olyan mértékű zenelehetőség áramlik az emberekhez a régi korok zenéjétől a mai zenéig, tömegeket ostromló kommersz zenei áradat vesz minket körül, hogy nem csoda, hogy a szórakozni, kikapcsolódni vágyó hallgatóság a könnyen érthető, vagy a primitív kompozíciókat választja.
A mai profit-orientált világban az olcsón előállított, tömegeknek jól eladható, hasznot hozó műfajok kedveltek a koncertet szervezők körében. Ez utóbbi a klasszikus zene előadóművészeire is hatással van, hiszen kevesebb munkalehetőséghez jut az, aki nem tartja a lépést az új helyzettel. Jómagam is többször kerültem olyan helyzetbe, amikor a koncertszervező határozott kérése volt, hogy olyan darabokat játsszak, melyek populárisak, és ne legyen benne kortárs komolyzenei mű. A komolyzenei koncertjeimen is mindig bele kell raknom valami divatos zenét, ha azt akarom, hogy legyen közönség. Kétségtelen, hogy a klasszikus műfajok egyre jobban háttérbe szorulnak, és a kommersz zene válik uralkodóvá világszerte. Az „életéért küszködő" kortárs klasszikus zene rákényszerül arra, hogy megújuljon, és igénybe vegye a könnyű műfajok stílusjegyeit, ezzel népszerűbbé téve önmagát. Új zenei stílusok születnek. Ezek közül talán a legdivatosabb manapság az úgynevezett crossover, melynek lényege a műfaj stílusok, technikák, zenei nyelvezetek, vagy akár művészeti ágak keveredése.

„Az Erdélyi Hangulatok" című kompozíció stílusát tekintve mondható crossover zenének, hiszen ebben a népzene és a jazzes improvizáció, a popzenére jellemző hangszerelés és a

klasszikus technikai megoldások együtt vannak jelen.
A kompozíció két tételből áll, melynek alapja két különböző karakterű magyar népdal. Az első egy lassú, rubatós, meditáló lírai dallam, mely lehetőséget ad variációs részek kialakításához, improvizációs megoldásokhoz. Cimbalomszólóval kezdődik a darab, mely bemutatja az alapdallamot. Ez a dallam különféle variációkban, a dob, az elektromos-, majd basszus gitár bekapcsolódása által egyre teltebb hangzással jut el a csúcspontig, ahonnan visszaépül a dinamika, és a cimbalom szólójának intim hangzása zárja le a lírikus részt. Ebből a melankólikus hangzásból robban be a dinamikus, pattogó ritmusú, vidám karakterű dallam, melyhez kitűnően illik az elektronikus hangszerek és a dobszerkezet hangzásvilága. Ez a rész is variációkra épül, és váltogatva a tömör és ritkább hangszerelésű dallamváltozatokat, hatásos befejezéssel zárul. Az eredeti dalok az elektronikus hangszerek kísérete mellett megtartják népzenei jellegüket, ugyanakkor a cimbalom játéktechnikája mindenféleképpen klasszikus technikát igényel. Mindezek kíséretéül a popzene világára jellemző hangszerek és ritmusok szolgálnak.

Partnereim a felvételen:
Horváth András Ádám – elektromos gitár
Huszár Mihály – basszusgitár
Gassama Omar – dobszerelés.[11]

Összefoglalás

Jelen összeállítással megpróbáltam bemutatni a cimbalom kortárs irodalmának néhány stílusát. Természetesen ezeken kívül még nagyon sok egyéb stílusirányzat is létezik, melyekre a cimbalom irodalmában is vannak példák. Célom nem is az volt, hogy az összes lehetőséget bemutassam, hanem, hogy ízelítőt adjak a sokszínű kortárszenei kompozíciókból, mellyel a fiatalokat is rá lehet csábítani a kortárs zenei koncertek meghallgatására. Meggyőződésem, és tapasztalatom, hogy a közönség megfelelő környezetben és tálalásban nem tartja elutasítónak a mai klasszikus modern zenét. Koncertjeim programjainak válogatásánál, ha tehetem, mindig arra törekszem, hogy minél több műfaj képviseltesse magát. Így, aki az egyik műfaj meghallgatásáért jön el a koncertre, akarva-akaratlanul kénytelen meghallgatni az általa addig elutasított műfajt, mely nem egyszer arra vezet, hogy azt elfogadja, talán meg is szeresse.

Introduction

Contemporary music is often the experimental, new music of our days. It does not restrict itself to boundaries of genre and style, it supports diversity; the use of diverse materials, media and forms. It looks for the connections between modernity and tradition; subjectivity and personal autonomy come to the fore. In countless cases, it bridges the divide between art, popular culture, and media. It is characterized by the complete freedom of composers. Aleatoric methods and new performance techniques require a new way of writing music, which may differ from composer to composer. Each composer is subject to his/her own rules. With the following pieces, I would like to present a few examples of the styles of contemporary dulcimer literature:

1. Romantic style in a modern formulation.
2. The evocation of the music of the baroque period within contemporary music.
3. The influence of folk music on contemporary music.
4. Using the musical sound of Asia in the performance of contemporary music.
5. Electroacoustic music.
6. Contemporary orchestral music in a popular style.
7. Crossover compositions.

I have selected the pieces in such a way that they are diverse and encourage people to listen to contemporary music.

1. Ballad by Miklos Kocsar[12] was written in 1995 and recommended to me by the composer.

Miklos Kocsar got to know my cimbalom playing as the head of the folk music section of the Hungarian Radio. I have performed many of his works written for cimbalom. I premiered the work entitled Ballad, which was written in 1995 and was recom-

mended to me by the composer, at the 3rd congress of the Cimbalom World Association in Bratislava. As the title suggests, this composition has dramatic tension, and broken movement. It is divided into three parts. The pace of the first part is con moto. Its recitative character and interrupted melody are reminiscent of the laments of folk traditions. This part starts with a pathetique style introduction, then after a long sustained mass of dying sounds, the dome-structured melody begins, which is broken by an upward run of sixteenths. As the melody rises, the tempo also accelerates. Upon reaching the peak, the introductory theme appears again, which, becoming slower and quieter, closes the first part, recalling the melody theme. The next busy fast section explodes almost as a surprise. The airs between the fragmented runs become shorter and shorter and turn into a rhythmic melody. This does not last long, because the interrupted runs appear again, which is closed by a cadence-like motif and leads back to a definite, emphatic declarative melody, in which the previous sixteen runs now appear in eighth form. It gradually reaches the slow tempo of the first part. The final part is the return, in which we can hear the motifs of the first part again. As a conclusion, the ever-slowing and fading repeating sounds suggest the passing and departure of something. This piece with an epic effect gives the performer freedom in tempo and time, which is indicated by the way the score is written. There is no time signature or bar indicator, the approximate length of the notes is indicated only by the rhythm images. The composer uses connecting arcs to connect the motifs. The length of the pauses can be deduced from the amount of air signs between the motifs and from the crowns.

2. Sándor Szokolay[13] : Sonatina da Chiesa (Church Sonatina)

While Miklós Kocsár's music is characterized by a romantic-rhapsodic style cast in a modern form, Szokolay evokes the Baroque era in this work. We can say that this is modern music in a neo-baroque style. The characteristics of the four movements of the baroque genre can be identified condensed into one movement. This moderate speed solo work in the form of a Viennese sonata is in the key of A minor, and draws on the musical material of the Baroque solo sonatas. The busy sixteenths that start the first movement are followed by an eighth note arpeggio movement. This alternates all the way to the repeat mark. After the repetition, we reach a calmer section, and after the dance-like trio section, the author recalls the sixteenth-note movement, which is no longer interrupted by eighth notes. This prepares for the return by fading and slowing down. At "a tempo" the first part returns, slightly varied. The composer ends the work with a pathetique-style coda, closing in A major. The interesting thing about the piece is that its pitch ranges from low g to two-line d". I asked the author for this when writing the piece, so that it could be played on all types of dulcimers found in the world. This is the sound range of baroque dulcimers, which were used in Hungary until the second half of the 19th century, too. It is likely that this gave the author the idea to draw from baroque music and the classical form. His style of writing is traditional, his sound is tonal. This is a real little jewel of today's modern classical music.

3. Mate Hollos[14]: Music for any kind of cimbalom

As the title suggests, the pitch range of this solo piece is the same as that of the previous composition, i.e. it ranges from low g to two-line d". The purpose of this was also to be able to play it on all types of dulcimer. The two-movement work draws

on the style of folk music. The roots of 20th-century folklorism can be traced back to the folk music-inspired compositions of previous eras. Just think of the baroque dance movements or the romantic works of the 19th century that use folk elements. In Hungary in the 20th centurycomposers Zoltan Kodáay and Bela Bartok started collecting folk music, which they showcased in classical form. Their music influenced not only the later generation of Hungarian composers, but also composers from other countries. It is no wonder that compositions based on folk music can also be found in diverse contemporary music.

The simplicity of the title of Máté Hollós' work is also reflected in the musical material. The first movement has a meditative effect of a recitative type, with its tremolos and sextolas acting as decorative elements, and its interrupted melody reminiscent of a folk lament and the meditation music of Asia. The meditative effect is enhanced by the undulating dynamics from pianissimo to forte. The interesting thing about his soundscape is that he uses all 12 notes of the chromatic scale, thus touching on the 12-tone style, but at the same time pentatonicity dominates in some places. The second movement uses a giusto, dome-shaped folk song in rondo form with motifs of changing fifths. The two interludes are slower-paced polyphonic musical material with a jazzy influence. The twice-recurring theme increases the atmosphere with increasingly thick orchestration, and then ends with a snap.

4. Ferenc Farkas[15]: Meditation

In the 1990s, the composer Ferenc Farkas asked me to select pieces from his series of etudes and interludes written for the guitar called "24 Exercitium tonale" suitable for performance on the dulcimer. I selected 15 pieces and interpreted them for my instrument. The author gave titles to the short character

pieces so that they could become part of the dulcimer literature either independently or in different sequence. "Meditation", as the title suggests, is soothing, freely performed slow music. Its melodic world in the minor key prompted me to use the Indian and Persian playing styles in the performance, so the composition, which seemed like a simple melody on the guitar, became improvisational with the use of tremolos and decorations. The mystical, ancient effect is enhanced even more by playing with a wooden mallet without head binding and by alternating plucking, which was also my idea.

5. Zoltán Pongracz[16]: Cimbalom concerto with electronics

In the works so far, we have seen an example of the diversity of contemporary music, which sometimes draws from old music, sometimes from folk music, or even combines the sound world and rhythms of jazz in a unique style, but all of them are acoustic music, making use of the possibilities provided by the instrument. However, in 1948, a new musical genre was born in Paris, when Pierre Schaeffer presented his composition made of natural noises. This was the moment when electrotechnology opened up for music as well. The toolbox of music has been expanded in a fantastic way. Of course, Hungary was not left untouched by this continuously developing genre. Although Magyar Rádió, the first in the world to use stage sounds, created a pause signal made of sine tones in the 1920s, it was not continued. It was only much later, in the 1960s, that the use of electronics in music started again thanks to the composer Zoltan Pongracz - the former Kodaly student. Pongracz wanted to familiarize himself with the new technique and aesthetics, so in 1964 he first traveled to Darmstadt, Germany, on a study trip, where he attended the seminar of the Belgian composer Henry Pousseur, and then attended the course of Joseph

Anton Riedl at the Siemens studio in Munich. In 1965, he spent a year as a student of Gottfried Michael Koenig in Utrecht, the Netherlands, to learn the basics of the genre. His first electronic work, Phonotese, was created here in 1965. In 1972, Pongrácz created his work Mariphonia in the Experimental studio in Bratislava, with which he won first prize at the International Electroacoustic Composer's Competition in Bourges in 1974. The award also draws attention to the works of Hungarian composers in this genre. In the same year, in the MAFILM Studio, which had then been operating for two years, Pongrácz realizes his piece Zoofónia, the material of which, as the title suggests, is a collection of different animal sounds. And in the autumn of 1975, the Liszt Ferenc Academy of Music started teaching electroacoustic music under the direction of Zoltán Pongrácz. In addition to his teaching and other compositions, his electroacoustic works were being produced one after another. In 1988, after one of my concerts, he decided to combine electronics with acoustic sound, namely with the cimbalom. He asked me to help him learn about the playing possibilities of the dulcimer and to undertake the performance of the piece. This was also a challenge for me, because at that time I could not even imagine how machine music built from untempered sounds and pre-recorded would come together with live music with tempered tuning. After months of experimentation, the work was completed in 1989, and it was my turn to interpret it. After several days of trying, I realized that I should understand this work as if the orchestra part were recorded and I should play it on playback. Today it sounds natural, but back then playing along with recorded music was not that common, not even in pop music. The minutes and seconds written in the sheet music, which I should have watched with the help of a clock, had a disturbing effect. Listening to sheet music, looking

at the clock, listening to the basic music, and playing to it! I felt I had to find another way to play together. That's how I came to the conclusion of noting when to enter to the sound of electronic background music, so I no longer needed to look at the time.

The first part, moderato, begins with an electronic sound effect, the dynamics of which range from pianissimo to fortissimo. This introduction lasts for 1 minute and 50 seconds, then with a sharp sound given by the wooden hammers, the cimbalom almost explodes with a rhythmic theme. In the 2nd minute, the previously flowing sound of the electronic music also changes to a rhythmic one, so they continue to play together, harmonizing with the live music. The first part ends with a lyrical melody played on the cimbalom, accompanied by the roar of the electronics. The second part – Allegro – which is a variation movement, attacca joins the previous part. This is the most rhythmic section of the entire composition, characterized by the harmony of machine music and live music. With a two-bar introduction, the electronics set the tempo, and the dulcimer enters. In the first variation, the dulcimer starts on the deep B note and the melody takes place in the low register. Then, in each variation section, the melody begins a fifth higher (F natural, single-line C, single-line G), and we hear variations of the theme in the corresponding register. Except for the last variation, which starts from the deepest note of the dulcimer, the deepest C, and uses the entire tonal range of the instrument. This movement ends with a cadenza, which was not written out by the composer.

He leaves the improvisation to the performer, only giving instructions for playing it, which are as follows:

– should be about 70-75 seconds

– the possibilities of the dulcimer playing technique must be demonstrated

– it is forbidden to play scales or harmonic arpeggios

– you have to improvise in the style of the piece

– it must be connected to the composed end of the cadence

Since you have to turn off the player at the beginning of the cadenza and turn it on at the end, you definitely need a technician to do this.

The final section of the concerto can be divided into three parts: Andante, Allegretto, and a coda-like afterplay. The lyrical Andante in 3/4 time is a dialogue between the live instrument and machine music. Then the electronics change to sound effects, above which the dulcimer reaches the top register with an asymmetrical forte melody at an allegretto tempo. The composition ends with a lyrical dialogue between the two music interpreters, which they finish together. But since the decay of electronics is finite, the acoustic dulcimer continues to resonate, giving us the feeling that live music is the winner in this competition.

I presented the work in many countries. It was received with great interest everywhere and was a great success.

6. Vojtech Didi[17]: V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou[18] Composizione per salterio e 15 strumenti d'archi

Contemporary dulcimer works were not only written for solo instruments; chamber music compositions with a wide variety of instruments were created and are being created, orchestral works using the dulcimer as an orchestral instrument, and concertos with string orchestra and large orchestra. In the work „V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou" by composer Vojtech Didi,, the dulcimer plays a solo role, accompanied by a 15-member string orchestra.

The work, written in one movement, begins with the unison of the stringed instruments. In the first part, with a „poco adagio" tempo, the dulcimer enters in the fourth bar. The author takes advantage of the tremolo and glissando playing possibilities of the instrument. The continuing fast part of the attacca is also started by the strings, similar to the first part in unison, which opens in the third measure. The dulcimer's virtuoso solo covers the entire sound range of the instrument. Another slow section follows, in which the lyrical melody of the solo instrument based on chords stands out above the freely repeating improvisational accompaniment of the strings. After the usual unison paragraph of the next fast part, the scherzo-like solo of the cimbalom ends in a slow cadenza, at the end of which the orchestra also joins in with the repeating improvisational free accompaniment. Now the solo of the cello emerges from this sound, after which the fast movement returns with a small change, at the end of which a virtuoso coda closes the work. The rhythms and improvisational methods characteristic of the jazz genre make the piece easy and accessible even for people who do not understand music. For the performers, the work gives them the opportunity to develop their own ideas and imagination.

Didi Vojtech wrote this piece dedicated to me in 2001, and it was his first piece for dulcimer and orchestra, which I performed with the Žilina Chamber Orchestra. I also play with their accompaniment in the attached recording[19].

7. Viktória Herencsár[20]: „Transylvanian atmospheres"

„Transylvanian atmospheres „ is an example of the mixing of styles, which is now called „crossover" by the musical community.

We often have to face the problem that attendance at

contemporary music concerts is very low. Most of the time, only professionals and colleagues listen to newly created musical works. Most people shy away from listening to classical music compositions of our time, saying „we don't understand this music". This problem is not new, since there were similar problems already in the past centuries, experimental composers were not understood, innovations were not accepted. Just think of J.S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier", Beethoven's last works, or Wagner's music, and I could list more. Yet composers of past ages had an easier situation than those of today. Nowadays, people have such a wide range of musical options, from the music of old times to the music of today, we are surrounded by a flood of commercial music that besieges the masses, that it is no wonder that the listeners who want to have fun and relax choose the easy-to-understand or primitive compositions.

In today's profit-oriented world, cheaply produced genres that sell well to the masses and bring profit are popular among concert organizers. The latter also affects classical music performers, as those who do not keep up with the new situation have fewer job opportunities. I myself have been in a situation several times when the concert organizer had a firm request that I play pieces that are popular and not include contemporary classical music. At my classical music concerts, I always have to include some trendy music if I want to have an audience. There is no doubt that classical genres are increasingly being pushed into the background, and commercial music is becoming dominant worldwide. Contemporary classical music, which is „struggling for its life", is forced to renew itself and use the stylistic features of light genres, thereby making itself more popular. New musical styles are born. Perhaps the most fashionable of these nowadays is the so-called crossover, the essence of which is the mixing of genre styles,

techniques, musical languages, or even art branches. The style of the composition „Transylvanian atmospheres" can be said to be crossover music, as it combines folk music and jazz improvisation, orchestration characteristic of pop music and classical technical solutions. The composition consists of two movements, based on two Hungarian folk songs of different characters. The first is a slow, rubato, meditative lyrical melody, which gives the opportunity to create variation parts and improvisational solutions. The piece begins with a dulcimer solo, which introduces the basic melody. Over several variations, this melody reaches its climax with an increasingly full sound due to the involvement of the drum, the electric guitar, and then the bass guitar, from where the dynamics are restored, and the intimate sound of the dulcimer solo closes the lyrical part. From this melancholic sound, the dynamic, bouncy rhythm of a cheerful melody explodes, to which the soundscape of the electric instruments and the drum structure fits perfectly. This part is also based on variations and ends with an effectively, alternating between concise and rarer orchestrated melodic variations.

Along with the accompaniment of the electric instruments, the original melodies retain their folk music character, but the playing of the dulcimer requires classical technique in every way. All this is accompanied by instruments and rhythms characteristic of the world of pop music.

My partners on the recording:
Adam Andras Horvath – electric guitar
Mihaly Huszar – bass guitar
Gassama Omar – drumming.[21]

Summary

With this compilation, I tried to present some of the styles of contemporary dulcimer literature. Of course, in addition to these, there are also many other stylistic trends, examples of which are also found in dulcimer literature. My goal was not to present all the possibilities, but rather to give a taste of diverse contemporary music compositions, with which young people can be enticed to listen to contemporary music concerts. It is my conviction and experience that the audience does not find today's classical modern music objectionable with the right environment and presentation. When choosing the programs for my concerts, I always try to represent as many genres as possible. Thus, those who come to the concert to listen to one of the genres, are, whether they like it or not, forced to listen to the genre that they had rejected until then, which more than once leads them to accept it, maybe even love it.

Irodalomjegyzék / Bibliography

Internet:

http://www.artisjus.hu/hollosmate/index.html

http://www.mmakademia.hu/database/membersform.php?ID=109

http://hu.wikipedia.org/wiki/Farkas_Ferenc_%28zeneszerz%C5%91%29

http://www.vojtechdidi.sk/slovac/curriculum_sk.htm

http://www.hzo.hu/szalon/index.php?mit=120&zeneszalon_id=38&kezd=30

http://portal.debrecen.hu/kultura/zene/zeneszerzok/pongraczzoltan_zeneszerzok.html

http://beszelo.c3.hu/cikkek/komolyzenei-latlelet-i

CD felvételek / CD recordings:

"Hungarian Electro-Acoustic Music" (2001 Hungaroton Records Ltd, HCD 31985)

New music for cimbalom dedicated to Viktoria Herencsar (2006 Hungaroton Classic)

Cimbalomix (szerzői kiadás, 2008, VH 01)

Vojtech Didi – Vraciam sa k Tebe, koliska moja (Music master)

Kották / Scores:

Magyar Cimbalomzene I. - Hungarian Cimbalom Music I. (Cimbalom Világszövetség /Cimbalom World Association, Budapest, 1995. 11-13. oldal / page)

Magyar Cimbalomzene II. - Hungarian Cimbalom Music II. (Cimbalom Világszövetség / Cimbalom World Association, Budapest, 1998. 4-7. Oldal /page, 12-14. Oldal / page)

FARKAS Ferenc: Exercitium Tonale (24 Preludes, Angelo Gilardino, E.9446 B. 13.o.)

PONGRÁCZ Zoltán: Cimbalomverseny elektronikával / Cimbalom concert with electronics

Vojtech DIDI : V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou
Composizione per salterio e 15 strumenti d'archi

Jegyzetek / Notes

1 Docensi dolgozat / associate professor's thesis)

2 Kocsár Miklós 1933. december 21-én született Debrecenben. Gyermekkorában kezdett zongorázni, de rendszeres zenei tanulmányokat csak később, a Debreceni Konzervatóriumban folytatott Szabó Emil növendékeként. 1954-59-ig Farkas Ferenctől tanult zeneszerzést a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. Pályája a kamarazenéből s elsősorban a fúvós zenéből indult ki. Dalokat, kantátákat, misét, oratóriumot, zenekari darabokat, versenyműveket, hangszeres szólódarabokat egyaránt írt. Munkásságának nagyon jelentős része kórus művei. Ezeket világszerte éneklik. Ünnepelt kórusszerző, kórusversenyek díszvendége. A kórusok jelentős részét magyar költők verseire írta. 1963-tól rövid ideig a Zeneműkiadó szerkesztője, majd az év őszétől 1972-ig a Madách Színház zenei vezetője, karmestere lett. 1972-től zeneszerzést tanít a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában. 1974-től 1983-ig a Magyar Rádió népzenei rovatának vezetője, majd 1995-ig a Zenei Főosztály helyettes vezetője. Zeneszerzői munkásságának elismeréseként 1973-ban és1980-ban Erkel-díjat, 1987-ben Érdemes Művész címet, 1992-ben Bartók Béla-Pásztory Ditta-díjat, 1999-ben Magyar Művészetért Díjat, 2000-ben Kossuth-díjat, 2004-ben KÓTA-díjat, 2005-ben Kölcsey-emlékplakettet kapott.

3 Szokolay Sándor 1931. március 30-án született Kunágotán. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Szabó Ferenctől és Farkas Ferenctől tanult zeneszerzést 1950-57 között. Tanulmányaival párhuzamosan szolfézst tanított a Fővárosi Zeneiskola Szervezet keretében. 1955-61-ig a Magyar Rádió zenei szerkesztőjeként dolgozott, ezt követően néhány évig független művészként próbált megélni. 1966-tól 1994-es nyugdíjba vonulásáig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés-, ellenpont- és prozódiatanára volt. 1977 és 1988 között a Magyar Televízió zenei lektori tisztét is betöltötte. Az 1980-as évek végén aktív közéleti szerepet is vállalt, húsznál több társadalmi szervezet, társaság, alapítvány választotta elnökének, illetve vezetőségi tagjának, köztük a Magyar Kodály Társaság, a Magyar Zenei Kamara, a Nemzeti Alapítvány, a Fészek Művészklub és a Magyar Rádió Alapítvány. Három ízben nyert VIT-díjat (1955, 1957, 1959), 1956-ban a varsói Wieniawski-versenyen ért el első helyezést. Művészetének elismeréseként már 35 évesen, 1966-ban Kossuth-díjat kapott, de jutalmazták Erkel-díjjal kétszer (1960, 1965), az érdemes művész (1976) és a kiváló művész (1986) elismerésekkel, Bartók-Pásztory-díjjal (1987), a Magyar Művészetért Díjjal (1993), a Magyar Örökség-díjjal (1998), Kodály-díjjal (1999) és Télvégi tavaszváró című művéért Artisjus-díjjal (2011).

4 Hollós Máté írók, költők családjában született 1954-ben Budapesten. Szülei: Hollós Korvin Lajos (1905-1971), Tóth Eszter (1920-2001), Tóth Árpád (1886-1928) unokája. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán 1980-ban fejezte be tanulmányait. Kompozíciói többsége kamarazene, de írt oratóriumot, szimfonikus és vonószenekari darabokat, kórusműveket is. Műveit Európa- és Észak-Amerika-szerte számos városban játsszák. Az Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM) 1986-ban portréfilmet készített róla. 1992-ben a Magyar Rádió éves seregszemléjén a Közönség Díját nyerte el, 1997-ben Erkel-díjjal, 1998-ban Bartók Béla-Pásztory Ditta-díjjal, 2004-ben Lajtha László-díjjal, 2006-ban Juhász Frigyes-díjjal tüntették ki. 1980-tól 89-ig az ARTISJUS Ügynökségen a magyar zene nemzetközi megismertetésével foglalkozott, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán pedig külföldi növendékeket tanított. 1989-ben megalapította az állami monopólium utáni első magán zeneműkiadót (Akkord Zenei Kiadó). 1990-ben meghívták a Hungaroton Magyar Hanglemezgyártó Vállalat klasszikus és népzenei főszerkesztőjének, később a vállalat művészeti vezérigazgató-helyettese lett. 1993-as megalapításától a Hungaroton Classic Komolyzenei és Irodalmi Kiadó Kft-t, majd ennek folytatásaként a Hungaroton Records Kft ügyvezető igazgatója, 2006 óta a Hungaroton Music Zrt. vezérigazgatója. 1996-ban megválasztották, majd 1999-ben, 2003-ban, 2006-ban és 2009-ben újraválasztották a Magyar Zeneszerzők Egyesülete elnökévé. Tagja az Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület vezetőségének, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete Zenei Tagozata vezetőségének, az Ifjú Zenebarátok Szervezete Országos Vezetőségének, alapítása óta elnöke a Szegeden működő Vántus István Társaságnak. Rendszeresen publikál a zenei sajtókban, műsorokat készít a Magyar Rádióban.

5 Farkas Ferenc (1905. Nagykanizsa – 2000. Budapest) kétszeres Kossuth-díjas, Liszt Ferenc-díjas és Erkel Ferenc-díjas magyar zeneszerző. A Magyar Köztársaság Érdemes Művésze és Kiváló Művésze. Zenei tanulmányait 1922–27 között a Nemzeti Zenedében, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Weiner Leónál, illetve Siklós Albertnél és Fejér Ferencnél. 1929–31 között a római Santa Cecilia Akadémián Ottorino Respighitől tanulhatott ösztöndíjasként. Hosszabb időt töltött külföldi színházaknál, például Párizsban. Később Bécsben és Koppenhágában is, ahol filmzenéket komponált Fejős Pál filmjeihez. 1927–29 között a Városi Színház (mai nevén Erkel Színház) korrepetitora és karmestere volt. Külföldről hazaérkezve 1935-41-ig a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolában tanított. Ezt követően 1943-ig a Kolozsvári Állami Zenekonzervatórium zeneszerzéstanára, majd igazgatója is volt, közben a Kolozsvári Nemzeti Színháznál a karigazgatói feladatokat is ellátta. 1945-46-ban a Budapesti Operaház karigazgató-helyette-

seként dolgozott, majd az általa alapított Székesfehérvári Zeneiskola igazgatója lett. 1949-től 1975-ig a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának vezetőjeként és tanáraként a ma ismert magyar zeneszerzők többségét tanította, mint például Ligeti Györgyöt, Papp Lajost, Kurtág Györgyöt, Durkó Zsoltot, Bozay Attilát, Szokolay Sándort, Petrovics Emilt, Vujicsics Tihamért. A zeneszerzői pályáját meghatározó hatások között ott találjuk a magyar népzenei elemeket, a klasszikus hagyományt, az olasz és általában a mediterrán dallamosságot, valamint a tizenkétfokú technikát egyaránt. A zenei élet legkülönbözőbb területein végzett munkáinak köszönhetően egyedülállóan biztos, szuverén kompozíciós technikára tett szert valamennyi műfajban. Tudása, stílusismerete, gazdag invenciója, széles körű műveltsége és humanizmusa a nemzetközileg elismert, jelentős zeneszerzők sorába emelte. Művészete nemcsak a 20. század magyar zenéjében volt meghatározó jellegű, de új perspektívákkal gazdagította azt. Nevét ma több zeneiskola viseli az országban.

6 Pongrácz Zoltán zeneszerző, karnagy 1912. február 5-én született Diószegen, a mai Szlovákia területén. 1930-35 között a Zeneművészeti Főiskolán tanult zeneszerzést Kodály Zoltán tanítványaként, majd a berlini Humboldt egyetemen folytatott összehasonlító zenetudományi tanulmányokat. Karvezetés szakot végez Rudolf Niliusnál, Bécsben, majd Clemens Kraussnál Salzburgban. A negyvenes években korrepetitor a Magyar Királyi Operaházban, majd karnagy a Budapesti Rádiónál. 1946-49 között a Debreceni MÁV Filharmonikusok karnagya. 1954-től 1964-ig a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola tanára. 1965-66 Utrechti Egyetem szonológiai tanszékén folytat elektronikus zenei tanulmányokat Gottfried Michael Könignél. 1975-től 1995-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés szakán elektroakusztikus zenét oktat. Az International Confederation of Electroacoustic Music (székhelye Bourges) egyik alapító tagja, majd alelnöke, később a nemzetközi igazgatóság tagja. 1992-től a Magyar Művészeti Akadémia tagja, 1996-2000 alelnöke. Zeneszerzői munkássága műfajok széles körét öleli fel. Komponált operát, kantátát, szimfonikus és kamaraműveket és elektroakusztikus zenét. Már korai darabjaiban is megmutatkozott a specifikus hangzások, színek iránti érdeklődése. Vendégkarnagyként több ízben is vezényelte a Debreceni Máv Filharmonikus Zenekart, műsorán, Beethoven, Liszt , Bartók, Kodály művei szerepeltek. Pongrácz Zoltán a Kossuth Lajos Tudományegyetemen a zeneirodalom és zenetörténet meghívott előadója volt. A Hajdú-Bihar megyei Napló zenei rovatának rovatvezetője. Ismeretterjesztő előadásokat tartott a Fazekas Mihály Szabadegyetemen, és sok más helyeken is. A debreceni Nyári Egyetemen, magyar és német nyelvű előadásokat tartott. A Cimbalomverseny elektroniká-

val kompozícióját Herencsár Viktória cimbalomjátéka ihlette. Díjak, elismerések: Ferenc József-díj (1939), mesteri fokozat GMEB-UNESCO (1988), a francia Euphonies d'or (1992), Érdemes Művész (1992), Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztje (1992), Erkel Ferenc-díj (1996), Vox electronica (Magyar Rádió, 2000).

7 Doc. PaedDr. Vojtech Didi Dr. art. tiszteletbeli professzor (sz. 1940 Trencsénben). A Brnói Konzervatórium (zeneszerzés, karmester) elvégzése után 1980-1985 között a brünni Janáček Zeneművészeti Akadémia zeneszerzés szakán folytatta zenei tanulmányait, ahol Mgr.art (Master of Arts) akadémiai címet kapott. 1987-ben elvállalta a Besztercebányai Állami Operaház igazgatói posztját. 1988-ban pedagógia doktori címet kapott a közismereti tantárgyak tanítása, a zenei nevelés tanításának elmélete szakon. 1997-ben karmesteri és zeneszerzői docensi művészet-pedagógiai címet kapott. 1997-2000 között a Besztercebányai Művészeti Akadémia Zeneművészeti Karának dékánjaként dolgozott. 2000 óta a Besztercebányai Művészeti Akadémia rektori posztjára nevezték ki. Jelenleg ismét az Akadémia Zeneművészeti tagozatának dékáni posztját tölti be Banska Bystricában. 58 művet (opuszt) komponált. Kompozícióiról és karmesteri tevékenységéről 9 CD és 3 DVD készült. Kompozícióit neves zenekarok és kórusok adták elő. Zenéje számos országban megszólalt. Felkérésre komponálta Canzonetta című darabot a Besztercebányai „Eurotalent 2000" Nemzetközi Cimbalomversenyre, valamint a „Concertuno" harmonikára készült darabot a Poprádi Nemzetközi Harmonikaversenyre 2003-ban Az Inspiracione című kompozícióját a ljubljanai ISCM World Music Days fő gálaműsorában adták elő Szlovéniában 2003-ban a harmadik évezred kompozíciójaként. Ugyancsak 2003-ban jelentős szlovák személyiségként szerepelt a svájci Hubners Blawes Who is Who enciklopédiájában. 1990-től a Canzona Neosolium vegyeskórust vezette. 2003 októberében a Besztercebányai Művészeti Akadémia kórusa koncertező énekegyüttesévé alakult. A kórus számos hazai fellépés mellett Európa több országában is sikeresen koncertezett. 2005-ben komponálta a „Hommage a Banská Bystrica" című kompozíciót egy nagy szimfonikus zenekar számára a városalapítás 750. évfordulója tiszteletére. 2006-ban egyfelvonásos zenés drámai történetet komponált az ókorból, Niobé Anya címmel PhDr. Maria Glocková, PhD. librettójára. Az alkotás Ivan Gašparovič szlovák köztársasági elnök égisze alatt, a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériumának anyagi támogatásával valósult meg, és része volt a Besztercebányai Művészeti Akadémia fennállásának 10. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségnek. A zeneileg drámai történetet DVD-n rögzítették. A pozsonyi Szlovák Rektori Konferencia felkérésére megalkotta a Szlovák Rektori Konferencia himnuszát 2007

Ph.Dr. Maria Glocková, PhD. költeményére. A korál (bariton, vegyeskar és vonósnégyes) DVD-n került rögzítésre. A 2009-es Poprádi Nemzetközi Harmonikaversenyre kötelező darabjaként a „Soirée" kompozíciót komponálta. 2010-ben elkészült egy zenés-drámai ballada a kisúci (Turzovka) származású Rudolf Jašík azonos című regénye alapján. A librettót PhDr Maria Glocková, PhD írta. Kompozíciós munkájának technikája a 20. és 21. századi zenei irányzatokra épül, de mindig figyelembe veszi az értelmezés hangzási lehetőségeit.

8 Az almáskertben, ahová a szépségért járok.

9 Ennek a publikációnak mellékleteként CD-re rögzített hangfelvételen szólaltak meg az írásban említett zeneművek.

10 Herencsár Viktória, ArtD nemzetközileg is elismert cimbalomvirtuóz. Budapesten született, három és fél évesen kezdett cimbalmozni, Már akkor annyira elbűvölte játékával Kodály Zoltán zeneszerzőt (1882-1967), hogy haláláig közelről követte művészi fejlődését. Herencsár Viktória gimnáziumi tanulmányai alatt a Kodály Zoltán Kórus tagja volt, 1974-ben kitüntetéssel diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, ahol Tárjani Tóth Ida osztályába járt. 1973-tól a Magyar Rádió szólistája, 1975-től a Magyar Állami Operaház zenekarának tagja. Nemcsak a klasszikus, hanem a népzene tolmácsolása iránt is elkötelezett. A világ számos országában fellépett szólistaként, zenekari tagként (Stockholm Radio Orchestra, State Concert Orchestra of Spain, Madrid Chamber Orchestra, Rome Radio Orchestra, Lisszaboni Filharmonikusok, Stuttgart Chamber Orchestra, Singapore Chinese Orchestra stb.), vagy kamaraegyüttes partnereként. Számos híres karmesterrel és művésszel dolgozott együtt. Televízió és rádió társaság készítettek vele felvételeket és riportokat. Zeneszerzők szóló- és kamaraműveket írtak neki ajánlva (Farkas F., Kocsár M., Hollós M., Szokolay S., Dubrovay L., Györe Z., Pongrácz Z., Legány D., F. Voegelin, V. Didi stb. .), melyeknek premierjei az ő nevéhez fűződik. Saját zeneműveket is komponál. Gyakori vendége a Magyar Köztársaság képviseletei által szervezett rendezvényeknek. Nevéhez fűződik számtalan nemzetközi kiállítás és verseny zsűrijében végzett munka. A koncerttevékenység mellett német, angol, szlovák és magyar nyelven hangszertörténeti előadásokat tart, szemináriumokat szervez külföldön és Magyarországon. Tanítványai már számos nemzetközi versenyt nyertek. 1991-ben szervezője és házigazdája volt az első Cimbalom Világkongresszusnak, ahol megalakult a Cimbalom Világszövetség, és ennek a szervezetnek az elnökévé választották. Ezt a posztot a mai napig betölti. Hangfelvételek őrzik játékát.

11 Ez a kompozíció nem csak ebben a formátumban szólal meg koncertjeimen, hanem szólóban is.

12 Miklos Kocsar was born on December 21, 1933 in Debrecen. He started playing the piano as a child, but he only pursued regular music studies later, as a student of Emil Szabo at the Debrecen Conservatory. From 1954 to 1959, he studied composition with Ferenc Farkas at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. His career started in chamber music and mainly wind music. He wrote songs, cantatas, masses, oratorios, orchestral pieces, concertos, and solo instrumental pieces. A very significant part of his work are his choral works. They are sung all over the world. He was a celebrated choral composer and guest of honor at choral competitions. He wrote most of the choral works to the poems of Hungarian poets. From 1963, he became the editor of Zenemukiado (Music Publisher) for a short time, and then from the fall of that year until 1972, he became the music director and conductor of the Madach Theater. From 1972, he taught composition at the Bela Bartok Music Conservatory in Budapest. From 1974 to 1983, he was the head of the Hungarian Radio's folk music section, and then, up to 1995, the deputy head of the Music Department. In recognition of his work as a composer, he received the Erkel Prize in 1973 and 1980, the title of Merited Artist in 1987, the Bartok Bela-Pasztory Ditta Prize in 1992, the Hungarian Art Prize in 1999, the Kossuth Prize in 2000, the KOTA prize, and in 2005 he received a Kolcsey memorial plaque.

13 Sandor Szokolay was born on March 30, 1931 in Kunagota. He studied composition at the Liszt Ferenc Academy of Music with Ferenc Szabo and Ferenc Farkas between 1950-57. In parallel with his studies, he taught solfèggio within the framework of the Metropolitan Music School. From 1955 to 1961, he worked as the music editor of Hungarian Radio, after which he tried to make a living as an independent artist for a few years. From 1966 until his retirement in 1994, he was a professor of composition, counterpoint and prosody at the Liszt Ferenc Academy of Music. Between 1977 and 1988, he also held the position of music reviewer for Hungarian Television. At the end of the 1980s, he took on an active role in public life, being elected president or board member of more than twenty social organizations, companies and foundations, including the Hungarian Kodaly Society, the Hungarian Chamber of Music, the National Foundation, the Feszek Muveszklub (Feszek Art Club) and the Hungarian Radio Foundation. He won the VIT prize three times (1955, 1957, 1959), and in 1956 he won first place at the Wieniawski competition in Warsaw. In recognition of his art, he received the Kossuth Prize in 1966 at the age of 35, with the Hungarian Art Award (1993), the Hungarian Heritage Award (1998),

the Kodaly Award (1999) and the Artisjus Award (2011) for his work "Telvegi tavaszvaro" ("Waiting for spring at the end of winter").

14 Mate Hollos was born into a family of writers and poets in 1954 in Budapest. Parents: Lajos Korvin Hollos (1905-1971), Eszter Toth (1920-2001), granddaughter of Arpad Toth (1886-1928). He completed his studies at the Liszt Ferenc Academy of Music in 1980, majoring in composition. Most of his compositions are chamber music, but he also wrote oratorios, symphonic and string orchestra pieces, and choral works. His works are performed in many cities throughout Europe and North America. In 1986, the International Society of New Music (ISCM) made a portrait film about him. In 1992, he won the Audience Award at the Hungarian Radio's annual military parade, in 1997 he was awarded the Erkel Award, in 1998 the Bartok Bela-Pasztory Ditta Award, in 2004 the Laszlo Lajtha Award, and in 2006 the Frigyes Juhasz Award. From 1980 to 1989, he was involved in the international promotion of Hungarian music at the ARTISJUS Agency, and taught foreign students at the Liszt Ferenc Academy of Music. In 1989, he founded the first private music publisher after the state monopoly (Akkord Zenei Kiado). In 1990, he was invited as the classical and folk music editor of Hungaroton Hungarian Record Production Company, and later became the company's deputy artistic director. Since its founding in 1993, he has been the managing director of Hungaroton Classic Serious Music and Literature Publisher Kft., then as a continuation of this, Hungaroton Records Kft., and since 2006 he has been the general manager of Hungaroton Music Zrt. He was elected in 1996 and re-elected in 1999, 2003, 2006 and 2009 as the president of the Hungarian Composers' Association. He is a member of the management of the Artisjus Hungarian Authors' Protection Office Association, the management of the Music Section of the National Association of Hungarian Artists, the National Management of the Young Musicians Organization, and since its foundation, he has been the president of the Vantus Istvan Society operating in Szeged. He regularly publishes in the music press and produces programs on Hungarian Radio.

15 Ferenc Farkas (Nagykanizsa 1905 – Budapest 2000) is a two-time Kossuth Prize winner, Ferenc Liszt Prize winner and Ferenc Erkel Prize winner Hungarian composer and Merited Artist and Outstanding Artist of the Republic of Hungary. He studied music between 1922-27 at the National Music School, then at the Ferenc Liszt Academy of Music with Leo Weiner, Albert Siklos and Ferenc Fejer. Between 1929-31, he was able to study with Ottorino Respighi at the Santa Cecilia Academy in Rome as a scholarship holder. He spent more time at foreign theaters, for example in Paris, and later in Vienna and

Copenhagen, where he composed soundtracks for the films of Pal Fejos. Between 1927 and 1929, he was tutor and conductor of the City Theater (now known as the Erkel Theatre). After returning from abroad, he taught at the Szekesfovaros Higher Music School from 1935-41. After that, he was a composition teacher and then director of the Cluj-Napoca State Music Conservatory until 1943, while he also performed the duties of faculty director at the Cluj-Napoca National Theater. In 1945-46, he worked as the deputy director of the Budapest Opera House, then became the director of the Szekesfehervar Music School, which he founded. From 1949 to 1975, as head of the composition department of the Academy of Music and as a teacher, he taught most of the Hungarian composers known today, such as Gyorgy Ligeti, Lajos Papp, Gyorgy Kurtag, Zsolt Durko, Attilá Bozay, Sandor Szokolay, Emil Petrovics and Tihamer Vujicsics. Among the influences that determined his career as a composer, we find elements of Hungarian folk music, the classical tradition, Italian and generally Mediterranean melodiousness, as well as the twelve-tone (dodecaphony) technique. Thanks to his work in the most diverse areas of musical life, he has acquired a uniquely sure and sovereign compositional technique in all genres. His knowledge, stylistic knowledge, rich invention, wide-ranging education and humanism elevated him to the ranks of internationally recognized, important composers. His art was not only decisive in Hungarian music of the 20th century, but enriched it with new perspectives. Today, several music schools in the country bear his name.

16 Zoltan Pongracz, composer and conductor, was born on February 5, 1912 in Dioszeg, in today's Slovakia. From 1930-35 he studied composition at the Academy of Music as a student of Zoltan Kodaly, then he studied comparative musicology at the Humboldt University in Berlin. He majored in Faculty Management with Rudolf Nilius in Vienna and then with Clemens Krauss in Salzburg. In the 1940s, he was a tutor at the Royal Hungarian Opera House, then a conductor at Budapest Radio. Between 1946-49, he conducted the Debrecen MAV Philharmonic Orchestra. From 1954 to 1964, he was a teacher at the Zoltán Kodály School of Music in Debrecen. In 1965-66 he studied electronic music with Gottfried Michael König at the Sonology Department of Utrecht University. From 1975 to 1995 he taught electroacoustic music in the composition department of the Liszt Ferenc Academy of Music. He is one of the founding members of the International Confederation of Electroacoustic Music (based in Bourges), then vice-president, and later a member of the international board. He was a member of the Hungarian Academy of Arts from 1992, and vice-president from 1996-2000. His work as a

composer covers a wide range of genres. He composed opera, cantata, symphonic and chamber works and electroacoustic music. Even in his early pieces, his interest in specific sounds and colors was evident. As a guest conductor, he conducted the MAV Philharmonic Orchestra of Debrecen several times, his program included works by Beethoven, Liszt, Bartok and Kodaly. Zoltan Pongracz was an invited lecturer on music literature and music history at Lajos Kossuth University. He is the columnist of the music section of Naplo in Hajdu-Bihar County. He gave lectures at Mihaly Fazekas Free University and in many other places. He gave lectures in Hungarian and German at the Debrecen Summer University. The composition of the Cimbalom concerto with electronics was inspired by Viktoria Herencsar's cimbalom playing. Awards and recognitions: Ferenc Jozsef Award (1939), master's degree GMEB-UNESCO (1988), French Euphonies d'or (1992), Merited Artist (1992), Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungarian Republic (1992), Ferenc Erkel Award (1996), Vox electronica (Hungarian Radio, 2000).

17 Doc. PaedDr. Vojtech Didi Dr. art. honorary professor (b. 1940 in Trencin, Slovakia). After graduating from the Brno Conservatory (composition, conductor), between 1980 and 1985 he continued his musical studies at the composition department of the Janacek Academy of Music in Brno, where he received the Mgr.art (Master of Arts) academic title. In 1987, he assumed the position of director of the State Opera House in Banska Bystrica. In 1988, he received a doctorate in pedagogy, majoring in the teaching of general knowledge subjects and the theory of teaching music education. In 1997, he received the title of associate professor of art and pedagogy in conducting and composing. Between 1997-2000, he worked as the dean of the Faculty of Music of the Academy of Arts in Banska Bystrica. Since 2000, he has been appointed to the position of rector of the Academy of Arts in Banska Bystrica. Currently, he once again holds the position of dean of the Academy's Department of Music in Banska Bystrica. He composed 58 works (opuses). 9 CDs and 3 DVDs have been made of his compositions and conducting activities. His compositions were performed by famous orchestras and choirs. His music has been heard in many countries. Upon request, he composed the piece Canzonetta for the "Eurotalent 2000" International Cimbalom Competition in Banska Bystrica, as well as the accordion piece "Concertuno" for the Poprad International Accordion Competition in 2003. His composition Inspiracione was performed in the main gala program of the ISCM World Music Days in Ljubljana in Slovenia in 2003, as a composition of the third millennium. Also, in 2003, he was listed as a significant Slovak personality in the

Swiss Hubners Blawes Who's Who encyclopedia. From 1990, he led the mixed choir Canzona Neosolium. In October 2003, the choir of the Academy of Arts in Banska Bystrica was transformed into a concert singing group. In addition to numerous domestic performances, the choir gave successful concerts in several European countries. In 2005, he wrote the composition "Hommage a Banska Bystrica" for a large symphony orchestra in honor of the 750th anniversary of the founding of the city. In 2006, he composed a one-act musical dramatic story from antiquity, entitled Mother Niobe, to the libretto of Dr. Maria Glockova, PhD. The work was realized under the auspices of the President of the Slovak Republic, Ivan Gasparovic, with the financial support of the Ministry of Culture of the Slovak Republic, and was part of the celebration organized on the occasion of the 10th anniversary of the Academy of Arts in Banska Bystrica. The musically dramatic story was recorded on DVD. At the request of the Slovak Rectors' Conference in Bratislava, he created the anthem of the Slovak Rectors' Conference 2007 to the poem by Ph.Dr. Maria Glockova, PhD. The chorale (baritone, mixed choir and string quartet) was recorded on DVD. He composed the composition "Soirée" as a mandatory piece for the 2009 Poprad International Accordion Competition. In 2010, a musical-dramatic ballad was completed based on the novel of the same name by Rudolf Jasik from Turzovka. The libretto was written by Ph.Dr. Maria Glockova, PhD. The technique of his composition work is based on the musical trends of the 20th and 21st centuries, but he always takes into account the sound possibilities of the interpretation.

18 In the apple garden, where I go for beauty.

19 As an appendix to this publication, the musical works mentioned in the article were recorded on a CD.

20 Prof. Viktoria Herencsar, ArtD, is an internationally recognized cimbalom virtuoso. Born in Budapest, she started playing the cimbalom at the age of three and a half. Even then, she fascinated the composer Zoltan Kodaly (1882-1967) with her playing so much that he followed her artistic development closely until his death. During her high school studies, Viktoria Herencsar was a member of the Zoltan Kodaly Choir. In 1974, she graduated with honors from the Ferenc Liszt Academy of Music, where she attended the class of Ida Toth Tarjani. Since 1973, she has been a soloist of Hungarian Radio, and since 1975 she has been a member of the orchestra of the Hungarian State Opera House. She is committed to interpreting not only classical but also folk music. She has performed in many countries around the world as a soloist, orchestra member (Stockholm Radio Orchestra, State Concert Orchestra of Spain, Madrid Chamber Orchestra, Rome

Radio Orchestra, Lisbon Philharmonic, Stuttgart Chamber Orchestra, Singapore Chinese Orchestra, etc.) or as a partner in a chamber ensemble. She worked with many famous conductors and artists. Television and radio companies made recordings and reports with her. Composers wrote solo and chamber works dedicated to her (Farkas F., Kocsar M., Hollos M., Szokolay S., Dubrovay L., Gyore Z., Pongracz Z., Legany D.F. Voegelin, V. Didi, etc.), for which premieres are attributed to her. She also composes her own music. She is a frequent guest at events organized by the representations of the Republic of Hungary. She has served on the jury of countless international exhibitions and competitions. In addition to her concert activities, she gives musical instrument history lectures in German, English, Slovak and Hungarian, and organizes seminars abroad and in Hungary. His students have already won many international competitions. In 1991, she was the organizer and host of the first Cimbalom World Congress, where the Cimbalom World Association was founded, and she was elected president of this organization. She holds this post to this day. Audio recordings preserve her playing.

21 This composition is played not only in this format at my concerts, but also solo.

Cimbalom típusok a világban
Types of dulcimer in the world
(2012)*

A Közép-Ázsiából származó 4000 éves tradícióval rendelkező trapéz formájú cimbalom a nagy népvándorlás során terjedt el Ázsia és Európa országaiban. Később pedig a gyarmatosítás, és a földrészek felfedezése révén jutott el a világ többi országaiba. A cimbalom manapság világszerte használatos hangszer, mely országonként és az évszázadok során különböző fejlődésen esett keresztül. Fennmaradása azoknak a területeknek köszönhető, melyek a földrajzi fekvésük miatt elzárva a külvilágtól megtartották hagyományaikat, kultúrájukat, nem érték külső behatások, melyek megváltoztathatták volna ezeket. Ilyen területek voltak a hegyvidéki és a nehezen megközelíthető települések. A vándorzenészek által és a közlekedés fejlődésével jutott el a cimbalom odáig, hogy szabad teret kapott az elterjedéshez, és a megismeréshez. Ahhoz, hogy megértsük, miért van annyiféle típusú cimbalom a világban, meg kell ismerkednünk a történetével is.

A Közép-Ázsiában használatos cimbalom, a santur, mely legjobban megtartotta eredeti formáját, és hangolását. Bár már ezek között a hangszerek között is vannak különbségek például a hangterjedelemben, a hangolásban, és a húrok elrendezésében. Irán, Izrael, Irak területein használatos cimbalmok tartották meg legjobban az ősi hagyományokat. A rezonátor tetőn 9-9, vagy 12-12 húrláb tagolja három részre a 4 húrból álló húrcsoportokat, vagyis 27, vagy 36 hang áll rendelkezésére az előadónak. Mindhárom rész hangolása

* Docensi előadás / associate professor's thesis

egyforma egy oktáv különbséggel. A hangsoruk viszont eltérő az európai hangsoroktól, mivel negyed hangokat is használnak. Az iraki hangsor a „makam", az iráni a dastgah. A hangsorok változtatását a húrlábak odébb tolásával végzik. A rezonátor tetőn két rozetta formájú hangnyílás látható, melyen keresztül jön ki a hang a hangszertestből. Némely esetben még ilyen nyílás van a hangszer első, vagy hátsó oldalán. Az indiai santurnak már modernizált változata is van. Ennek jobboldalán 15, a baloldalán 14 húrlábon helyezkednek el a 4 húrból álló húrcsoportok, de csak két részre osztja a hangterjedelmet. Tehát a jobb oldalon és a baloldalon lehet játszani a két húrlábsor közötti területen. A hangolása az előzőekéhez hasonlóan modális. Hangnyílások a hangszer első és hátsó oldalán vannak. A rezonátor tetőn nincs nyílás. Mindegyik santur esetében a húrtartó és a hangoló szögek a hangszer jobb és bal oldalsó részén vannak, nem a tetején. A játékos a hangszert a földre, térdére, asztalra, vagy állványra helyezi, és szantálfából, vagy speciális ázsiai fából készített verővel szólaltatja meg.

A Közép-Ázsiából Kelet-Ázsiába vándorolt santur „kim" néven ismeretes Thaiföld, Vietnám, Korea területén. A trapézforma „lepke" alakot ölt. A hármas húrcsoportokból álló hangterjedelmét kétszer hét húrláb osztja meg hasonlóan az iráni santurhoz háromfelé, mely diatonikusan hangolódik, fríg hangsorú, de más rendszer szerint követik a hangok egymást, mint azt a santurnál láttuk. A húrláb mennyisége itt is változó, vannak kisebb és nagyobb hangterjedelmű kimek is. A három rész nem oktávonként vált, és az ötödik hangnak megtalálható a leszállított hangja is, így egy lokriszi hangsort is kapunk a fríg mellett. A rezonátor tetőn ugyanúgy megtalálhatjuk a két rozettanyílást. A húrtartó, és hangoló szög viszont már felkerült a felső oldalra. A hangszert főleg a földre helyezik játék közben. A verő itt már bambuszból készült.

Ez a típus jutott el Kína területeire, ahol a cimbalom neve a „Yangqin". Kezdetben még ilyen formában használták, ezért ezt a típust „butterfly", azaz pillangó névvel illették, de az évek során tovább fejlesztették. Jelenleg sokféle yangqin ismeretes, melyeknek különbözőségét a hangterjedelme adja. Tovább osztották a húrcsoportokat, így van olyan yangqin is, melynek hangterjedelme eléri az öt és fél oktávot annak ellenére, hogy nagysága nem a legnagyobb a mai használatos cimbalom típusok között. A hangszer teste megnövekedett a pillangó típushoz képest, így egy keretre helyezik. A Cimbalom Világszövetség hatására pedig már pedálos yangqinek a legmodernebb típusok, melyek egyre jobban terjednek Kína és a környező országok (Tajvan, Szingapúr, Malajzia, Mongólia, Burjátország, stb.) területein. Nagysága miatt már lábakat is kapott, hasonlóan a magyar típusú cimbaloméhoz. A kínai yangqin hangolása a kezdeti diatóniáról átváltott a kromatikus hangolásra, így bármilyen európai zene eljátszására is alkalmas. A mai yangqinek érdekessége, hogy a hangoló szögek mellett finom hangoló is van, mely fél hanggal tudja elhangolni az eredeti hangot. A hangszert bambusz verővel szólaltatják meg, de pengetve is sokszor használják a verő nyelének használatával. A verő nyelén nincs a mutató ujjnak külön helye, így a nagyujjat kivéve valamennyi ujj a verő alsó felén helyezkedik el.

Az iráni típusú cimbalom került Európába a nagy népvándorlás idején. A 15. 16. századra valamennyi országban elterjedt. Minden országban másképp nevezték. Olasz, spanyol nyelvterületeken salterio, psalterium volt a neve, német nyelvterületeken Hackbrettnek, angol területeken hammered dulcimernek nevezték. A 18. századi Franciaország tympanonnak hívta. Kelet-Európában a cimbalom, és annak változatai – cimbal, cimbalki, tambal – az ismeretes. A név eredetével

kapcsolatban a világban többféle elmélet létezik. Az egyik az ütéshez kapcsolódik. Ilyen a cimbalom szó, melynek eredete a görög kymbal szó, ami cintányérszerű ütős hangszer volt, de csengésében hasonlított a cimbaloméhoz. Ez az ütés kifejezés származott át az európai területekre (hackbrett, hackebroat, hammered dulcimer, stb.), de Ázsiába is, ahol a szó jelentése szintén ütéssel, csengéssel kapcsolatos, vagy idegen húros hangszerre utal. A másik az édes hangzás, a „dulce melos", melyet az angol nyelvterületek használnak, bár ők hozzáteszik az ütés szót is (hammered). A salterio és psalterium kifejezések, melyek zsoltároskönyvet jelentenek, a hangszer templomban való használatára utalnak.

Az Európába bejövő cimbalom országonként sok fejlődésen esett át az évszázadok során. Az eredetileg másfél oktávos hangszer hangterjedelme megnövekedett, és már a 18. században két és fél- három oktávos hangszereket említenek a dokumentumok. Ezek a típusok ma is megtalálhatók Németország, Svájc, Ausztria, Anglia egyes területein. Ma már azonban találkozhatunk fejlettebb típusokkal is.

Svájcban és Németországban – főleg Bajorországban – a mai napig megmaradt a barokk típusú változat, mely a két és fél oktávosból három és fél oktávosra bővült, és Hackbrettnek nevezik. Ezeket a hangszereket a húrlábak szintén három részre tagolják, mint azt az ősi iráni cimbalomnál láttuk.
Kezdetben ezek is diatonikusak voltak, de a 17-18. században már kromatikus hangszereket készítettek, amire a fennmaradt irodalmából, és a hangszerek ábrázolásából következtethetünk. A rezonátor tetőn jól láthatók a rozettanyílások. A húrtartó és hangoló szögek a hangszer tetején vannak. Ugyanígy néz ki az angol hammered dulcimer is. Németországban modernizálták a hackbrettet, melyet kromatikus hackbrettnek neveznek. Itt két részre osztja a húrláb a hangterjedelmet, és a hangok

kromatikusan követik egymást ellentétben a barokk hackbrettel, ahol bizonyos szisztéma szerint következnek diatonikusan a hangok, melyek között beékelődnek a félhangok. Kifejlesztettek pedálos hackbretteket is a Cimbalom Világszövetség működésének hatására. Ezeknek a hangterjedelme eléri a négy és fél oktávot. A kicsi hangszereken székre ülve, asztalra, vagy speciális tartóra helyezve játszanak. A nagyobb hangszereken, melyeket tenor hackbrettnek is neveznek, állva játszanak, és speciális lábszerkezet tartja a hangszereket. Valamennyi hackbretten faverővel játszanak, melyet az utóbbi időben filccel is bevonnak a puha hangzás elérése érdekében.
Természetesen használatos a pengetési mód is, mely speciális hangszínt ad valamennyi cimbalom típusnak. A barokk típusú hackbrett található még Franciaországban, melynek neve tympanon. Itt azonban nincsenek olyan hagyományai, mint azt a többi európai országokban tapasztaljuk. A hackbrett típus került Angliába is, és az emigrációval Észak-Amerikába, valamint Ausztráliába. Ez utóbbi két területen még az irodalma is hasonló, főleg country zenét, és az angolok által összegyűjtött népdalokat hallhatunk rajta, de most már a hackbrett irodalmából is átvesznek zeneműveket, dallamokat. Ezekben az országokban, ugyanúgy, ahogy azt a hackbrettnél tapasztalhattuk, sokféle nagyságú és hangterjedelmű hangszerekkel találkozhatunk, melyeken széken ülve, vagy állva, állványokra, vagy asztalra helyezve játszanak.

Európában még a mai napig ilyen kistípusú hangszeren játszanak Belorussziába, melynek neve cimbalki. Hangolásban különbözik a nyugati barokk hackbrettektől, mert itt a középső területen nem diatonikusan, hanem kromatikusan követik egymást a hangok. Ami nagyban különbözik a többi európai cimbalmokhoz képest, az a verő. A világon ez a legrövidebb használatos cimbalomverő, melynek nyele is rövid. Ez arra szolgál,

hogy a kezet pedálként lehessen használni. Sokkal vastagabb is, mint a többi verő, és a fejét az utolsó évtizedekben úgy alakították ki, hogy mindkét oldalán lehessen használni, aszerint, hogy kemény, vagy lágy hangzást kívánunk megszólaltatni. A húr puha megütését a verő fején elhelyezett filc adja.

Görögországban sandourinak nevezik a cimbalmot, mely a barokk hackbrettnek egyik változata. Görögországban speciális helyzete révén többféle cimbalom típus is megtalálható: déli területeke az iráni santur, középen a sandouri, északon a magyar típusú cimbalom, keleten pedig a Törökországból átvett pengetős változat, a qanun.

Európában a 17. és 18. században használatos kis cimbalmokból – amilyen típusokon még manapság is játszanak Nyugat-Európában –, a 19. századmásodik felében Schunda Vencel József hangszergyáros Budapesten fejlesztette ki azt a típusú cimbalmot, mely a mai napig kisebb-nagyobb változtatással meghonosodott Közép-Európában. Schunda megnövelte a hangszer hangterjedelmét, négy lábra helyezte és pedálszerkezettel látta el, mely arra szolgált, hogy megszüntesse a hangok rezonálását. Az első pedálos cimbalomnak, melyet 1874-ben mutattak be, a nagy D-től a háromvonalas e-ig terjedt a hangterjedelme, de a nagy Disz még hiányzott róla. Pedálszerkezete sem volt megfelelő, mert az alaphelyzet a nyitott pedál volt, a pedál nyelv lenyomásával záródott a zengés. Ez zavaró volt főleg azoknak, akik zongorán is játszottak, hiszen ez ott pont fordítva volt. A pedál mechanikája sem hasonlított a zongoráéhoz, mert a két pedál nyelv külön-külön működtetésével záródott, vagy nyílt a felső pedál rész. Emiatt a problémák miatt Schunda hamarosan megváltoztatta a pedál működését. Egy pedál nyelv lenyomása és felengedése működteti egyszerre a felső jobb és bal pedálrészt, melynek alaphelyzete zárt, és a pedál nyelv lenyomásával nyílik ki.

Ez a pedálszerkezet a mai napig így működik. Schunda által fejlesztett hangszeren némi változtatást végzett a 20. század elején Bohák Lajos hangszerkészítő mester, aki az alsó regiszterben a nagy C-től kromatikusan építette fel a cimbalom hangterjedelmét először a háromvonalas e-ig, majd később a háromvonalas á-ig. A belső feszítő faszerkezet helyett, pedig vasszerkezetet épített, ami jobban bírja a húrok feszítését. Ennek a típusú cimbalomnak a neve Bohák rendszerű cimbalom, más néven magyar típusú cimbalom, melyet a mai cimbalomkészítő mesterek Magyarországon, Szlovákiában, Csehországban, Romániában és Ukrajnában készítenek.
Schunda a rezonátor tetőre rozetta alakú hangréseket tett, amit Bohák a hangszer két oldalán egy-egy egyenes nyílással helyettesített. Az évtizedek alatt sokan próbálták tovább modernizálni a hangszert. Így került kis hangfogószerkezet a felső hangokra, és van olyan, ahol a hangterjedelem a kontra A-ig is lemegy. A mai hangszerkészítők pedig sokféle nagyságú, hangterjedelmű cimbalmokat készítenek, melyeknek alapja a Bohák szisztéma. Ilyen például Pavel Všianský, cseh cimbalomkészítő könnyű cimbalma, mely 30 kg-mal kevesebb, mint az eredeti cimbalmok, de hangterjedelme megegyezik. Ez a típus az én ötletem alapján és segítségemmel készült. A ránézésre már másképp kinéző cimbalom fő eltérése, hogy nincs rámája, vasszerkezete könnyű fémből készült. A rámanélküli magyar cimbalom feltalálója Frey Gábor volt, aki készítette az én hangszeremet. Ez azonban még nem olyan könnyű, mint a Všianský hangszere. Frey Gábor halála után pedig Magyarországon nem akadt követője, aki kísérletezett volna egy könnyű hangszer megoldáson, ami nagyon fontos azoknak az utazó művészeknek, akik mindig kénytelenek magukkal vinni cimbalmukat. Pavel Všianský könnyű cimbalmának elkészítése után újabb kísérletek születtek a magyar típusú cimbalom könnyebbé

tételére. Erre példa a Nagy Ákos által készített cimbalom, mely nagyságát és súlyát tekintve még kisebb, mint a Všianský által készített könnyű cimbalom. A magyar típusú cimbalomfajta a legfejlettebb cimbalom típus, mely a legalkalmasabb valamennyi zenei műfaj és stílus megszólaltatására. Cimbalom verővel és pengetve egyaránt megszólaltatható, mégis a verővel való használata a jellemző. Főleg dió és cseresznyefából készült verőket használnak, melyet a 19. század végétől filccel, vattával kötöttek be az érces hangzás elkerülése végett.
Ma már sokféle verőbekötést ismerünk: lehet bőrrel, dróttal, csak cérnával, műanyaggal és ezeknek kombinált használatával bekötni aszerint, hogy milyen hangszínt szeretnénk elérni.

A cimbalmoknak a világban vannak pengetős változatai is. Ilyen Ázsiában például a qanun, melyet Törökországban, Libanonban, Görögország keleti részén használnak. A trapézforma itt is megmaradt. A hangszert lábra vagy asztalra helyezik. A kezdetben ujjakkal, majd később csont pengetővel használt hangszert manapság már fémből készült pengető-gyűrűvel szólaltatják meg. A hangoló szög mellett a mai yangqinhoz hasonlóan finomhangoló is csatlakozik, mely szintén fél hanggal képes elhangolni a húrt.

Ezen kívül még a következő országokban használják a cimbalom pengetős változatát: Finnország, ahol a neve kantele, Oroszország, ahol guslinak nevezik, Mexico, Brazília, ahol saltério a neve. Délamerikába a gyarmatosítás során spanyolok, portugálok vitték be a hangszert, ezért a neve megtartotta spanyol nevét, salterio. Az ujjukra helyezett pengetős gyűrű teknősbéka páncélból készül.

A pengetős változatokhoz lehet sorolni még a Kínában használatos guchent, a japán kotot a mongol yochint.
Mindhárom név egy ugyanazon hangszernek a neve, melyek között vannak különböző nagyságú változatok.

A pengetős hangszereket újjakkal, vagy spektrummal illetve az ujjakra helyezett fém-, vagy csont gyűrűkkel szólaltatják meg.

Sokan úgy vélik, hogy ezek a pengetős hangszerek a citerafélék családjába tartoznak. Tapasztalataim alapján úgy vélem, hogy ezek a cimbalom és a citerafélék őseinek tekinthetők. Erre abból lehet következtetni, hogy a cimbalomféléknél mindenegyes hangot külön húr, vagy húrcsoport szólaltat meg. Míg a citeraféléknél egy húron, vagy húrcsoporton az egyik kéz ujjainak lefogásával képezik a hangokat. A fent említett pengetős hangszereknél a cimbalomnak megfelelően minden hanghoz tartozik egy húr, vagy húrcsoport. Valószínűnek tartom, hogy a pengetős ősi hangszereket később verővel is megszólaltatták, míg egyes helyeken ezt tovább fejlesztve létrehozták azokat a hangszereket, amelyeknél egy húron lehet több hangot is játszani, és ezek lettek a citerafélék. A hangszertörténészeknek érdemes lenne ezen elgondolkozni. Manapság a verővel használatos cimbalmokat is használjuk pengetve, és már próbálkoznak azzal is, hogy a pengetős változatokon verővel játszanak.

A Cimbalom Világszövetség működésének hatására globalizálódott a játéktechnika. A különböző verőtípusokat bármelyik cimbalom típuson lehet használni.

A hangszer fejlesztésére is vannak törekvések. A kis típusú hangszereket szeretnék megnagyobbítani, a nagyokat lekicsinyíteni. A pedálszerkezet népszerűvé vált és világszerte elterjedt. A modern hangszerek és hangzások hatására kísérletek folynak a cimbalom elektronizálására. Majd meglátjuk, mit hoz a jövő!

The trapezoid-shaped dulcimer, with a 4,000-year-old tradition from Central Asia, spread throughout the countries of Asia and Europe during the Great (European) Migration. Later, it reached other countries of the world through colonization and the discovery of continents. Today, the dulcimer is an instrument used worldwide, which has undergone different developments in each country and over the centuries. Its survival is due to those areas which, due to their geographical location, kept their traditions and culture, and were not affected by external influences that could have changed them. Such areas were mountainous and hard-to-reach settlements. Thanks to traveling musicians and the development of transportation, the dulcimer reached the point where it was given free space to spread and be known. In order to understand why there are so many different types of dulcimer in the world, we need to learn about its history.

The dulcimer used in Central Asia, the santur, has best kept its original shape and tuning. Although there are already differences between these instruments, for example, in the pitch range, tuning, and the arrangement of the strings. The dulcimer types used in Iran, Israel, and Iraq kept the ancient traditions the best. On the sound board, 9-9 or 12-12 strings divide the string courses, consisting of 4 strings, into three areas, i.e. 27 or 36 notes are available to the performer. The tuning of all three areas is the same separated by an octave. However, their scales are different from European scales, as they also use quarter tones. The Iraqi scale system is called "makam", the Iranian one is called "dastgah". Changing the pitch is done by moving the string bridges away. There are two rosette-shaped sound holes on the sound board, through which the sound comes out of the instrument body. In some cases, there is also

such an opening on the front or back side of the instrument. There is also a modernized version of the Indian santur.
The string courses, consisting of 4 strings, are located on 15 string bridges to the right and 14 bridges to the left, but it only divides the pitch range into two areas. So you can play on the right and on the left in the area between the two groups of string bridges. Its tuning is modal, like the previous ones. Sound holes are on the front and back of the instrument. There is no opening on the sound board. For each type of santur, the hitch pins and tuning pegs are on the right and left sides of the instrument, not on top. The player places the instrument on the ground, on his knees, on a table, or on a stand, and plays it with the hammers made of sandalwood or special Asian wood.

The santur, which migrated from Central Asia to East Asia, is known as "kim" in Thailand, Vietnam, and Korea. The trapezoid shape takes the shape of a "butterfly". The pitch range of the string courses, consisting of three strings, is divided twice by seven bridges, similar to the Iranian santur, which is tuned diatonically, has a Phrygian scale, but the notes follow each other according to a different system than we saw with the santur. The number of bridges varies here as well, there are some kims with smaller and larger pitch ranges. The three parts do not change every octave, and the fifth note also has its lowered note, so we also get a Locrian scale in addition to the Phrygian. The two rosette openings can also be found on the sound board. The hitch pins and tuning pegs have already been placed on the upper side. The instrument is mainly placed on the floor while playing. The hammers here are made of bamboo.

This type reached the areas of China, where the name of the dulcimer is "Yangqin". In the beginning, it was still used in this form, which is why this type was given the name "butterfly",

but it was further developed over the years. There are currently many types of yangqin known, each of which is distinguished by its pitch range. The string courses were further divided, so there are also yangqin whose pitch range reaches five and a half octaves, despite the fact that its size is not the largest among the types of dulcimers in use today. The body of the instrument is enlarged compared to the butterfly type, so it is placed on a stand. Due to the influence of the Cimbalom World Association, pedal yangqins are now the most modern types, which are spreading more and more in the areas of China and the surrounding countries (Taiwan, Singapore, Malaysia, Mongolia, Buryatia, etc.). Due to its size, it has already got legs, similar to the Hungarian type dulcimer. The tuning of the Chinese yangqin has changed from the initial diatonic to chromatic tuning, making it suitable for playing any European music. The interesting thing about today's yangqin is that, in addition to the tuning pegs, there is also a fine tuner, which can adjust the original pitch by half a tone. The instrument is played with bamboo hammers, but it is often also plucked using the handle of the hammer. There is no separate place for the index finger on the handle of the hammer, so all fingers except the thumb are located on the lower half of the hammer.

The Iranian-type dulcimer came to Europe during the Great (European) Migration. By the 15th and 16th centuries, it had spread to all countries. It was named differently in each country. In Italian and Spanish-speaking areas it was called salterio or psaltery; in German-speaking areas it was called Hackbrett; and in English-speaking areas it was called hammered dulcimer. 18th century France called it a tympanon. In Eastern Europe, cimbalom and its variants - cymbal, cimbalki, tambal - are used. There are several theories about the origin of the name in the world. One is related to hitting. Such is the

word cimbalom, the origin of which is the Greek word kymbal, which was a cymbal-like percussion instrument, but its sound was similar to the cimbalom. This term was transferred to European areas (hackbrett, hackebroat, hammered dulcimer, etc.), but also to Asia, where the meaning of the word is also related to hitting and ringing, or refers to a foreign stringed instrument. The other is the sweet sound, "dulce melos", which is used in English-speaking areas, although they also added the word "hammered". The terms salterio and psaltery, which derive from psalter which is a book of psalms, refer to the use of the instrument in the church.

The dulcimer which entered Europe underwent many developments over the centuries, depending on the country. The pitch range of the originally one-and-a-half-octave instrument increased, and already in the 18th century, documents mention two-and-a-half to three-octave instruments. These types can still be found today in some areas of Germany, Switzerland, Austria, and England. Today, however, we can also meet more advanced types.

In Switzerland and Germany – especially in Bavaria – the baroque version has survived to this day, but has been expanded from two and a half octaves to three and a half octaves, and is called a Hackbrett. These instruments are also divided into three areas by the string bridges, as we saw with the ancient Iranian dulcimer. Initially, they were also diatonic, but in the 17th and 18th centuries chromatic instruments were already being made, as can be inferred from the surviving literature and the depiction of the instruments. The rosette openings are clearly visible on the sound board. The hitch pins and tuning pegs are on the top of the instrument. The English hammered dulcimer looks the same. In Germany, they modernized the hackbrett, which is called a chromatic hackbrett. Here, the

string bridges divide the pitch range into two areas, and the notes follow each other chromatically, in contrast to the baroque hackbrett, where, according to a certain system, the notes follow diatonically, with semitones inserted between them. Hackbretts with pedals were also developed under the influence of the Cimbalom World Association. Their pitch range reaches four and a half octaves. Small instruments are played sitting on a chair, on a table, or placed on a special stand.
The larger instruments, also known as tenor hackbretts, are played standing up and are supported by a special stand structure. All hackbretts are played with a wooden mallet, which has recently been covered with felt to achieve a soft sound. Of course, the plucking technique is also used, which gives a special tone to all types of dulcimers. The baroque hackbrett can still be found in France, called a tympanon. However, here it does not have the same traditions as we experience in other European countries. The hackbrett type also came to England, and via emigration to North America and Australia. In the latter two areas, even the literature is similar, mainly country music and folk songs collected by the English can be heard on it, but now they also use pieces of music and melodies from the hackbrett literature. n these countries, in the same way as we found with the hackbrett, we can find instruments of various sizes and pitch ranges, which are played sitting on a chair or standing, on stands or placed on a table.

In Europe, even today, a small instrument of this type is still played in Belarus, which is called a cymbalki. It differs in tuning from Western Baroque hackbretts, because here in the middle area the notes follow each other not diatonically, but chromatically. What is very different compared to other European dulcimers is the hammer. This is the shortest dulcimer hammer in the world, and its handle is also short. This is to allow

the hand to be used as a damper. It is also much thicker than other hammers, and the head has been designed in the last decades in such a way that it can be used on both sides, depending on whether we want to sound hard or soft. The soft strike of the string is achieved by placing felt on one side of the hammer head.

In Greece, the dulcimer is called a sandouri, which is a version of the Baroque hackbrett. In Greece, due to its special location, several types of dulcimers can be found: the Iranian santur in the south, the sandouri in the middle, the Hungarian-type cimbalom in the north, and the qanun, a plucked version from Turkey, in the east.

From the small dulcimer used in Europe in the 17th and 18th centuries - the types that are still played today in Western Europe - in the second half of the 19th century, the instrument manufacturer Jozsef Schunda Vencel developed in Budapest the type of dulcimer that, with minor changes, has been adopted to this day in Central Europe. Schunda increased the pitch range of the instrument, placed it on four legs and equipped it with a pedal (damper) mechanism, which served to eliminate the resonance of the sound. The first pedal dulcimer, which was presented in 1874, had a pitch range from big D to three-line e, but it still lacked the big D sharp. Its pedal structure was also not suitable, because the default position was the open pedal, and the sound was closed by pressing the pedal foot. This was confusing especially for those who also played the piano, since there it was the other way around. The mechanics of the pedal were also not similar to that of a piano, because the upper pedal part was closed or opened by separately operating the two pedal feets. Because of these problems, Schunda soon changed the pedal system. Pressing and releasing a pedal foot simultaneously operates

the upper right and left pedal parts, which are closed in their default position and opened by pressing the pedal foot. This pedal system still works this way today. At the beginning of the 20th century, master instrument maker Lajos Bohak made some changes to the instrument developed by Schunda, who built up the pitch range of the dulcimer chromatically in the lower register, first from the big C to the three-line E, and later to the three-line A. Instead of the internal tensioning wooden structure, he built an iron structure, which better withstood the tension of the strings. This type of dulcimer is called the Bohák system dulcimer, also known as the Hungarian cimbalom, which is made by today's dulcimer masters in Hungary, Slovakia, the Czech Republic, Romania and Ukraine. Schunda placed rosette-shaped sound slots on the sound board, which Bohak replaced with a straight opening on each side of the instrument. Over the decades, many people tried to modernize the instrument further. This is how a small sound-receiving device was placed on the upper notes, and there are some where the pitch range goes down to the contra A. And today's instrument makers make cimbaloms of various sizes and pitch ranges, which are based on the Bohak system. An example is Czech dulcimer maker Pavel Vsiansky's light dulcimer, which weighs more than 30 kg less than the original dulcimer, but has the same pitch range. This type was created based on my ideas and with my help. The main difference of this dulcimer, which already looks different, is that it has no frame and its iron structure is made of light metal.

The inventor of the Hungarian dulcimer without a frame was Gabor Frey, who made my instrument. However, it was not as light as Vsiansky's instrument. The Hungarian type of dulcimer is the most advanced type of dulcimer, which is the most suitable for playing all musical genres and styles. A cimbalom can be

played with a hammer or plucked, but it is typically used with hammers. The hammers were mainly made of walnut or cherry wood, which from the end of the 19th century were covered with felt and cotton wool to avoid a metallic sound. Today, a variety of hammer's head bindings are used: it can be bound with leather, wire, thread only, plastic, or a combination of these, depending on the tone we want to achieve.

There are also plucked versions of dulcimers around the world. In Asia, for example, the qanun is used in Turkey, Lebanon, and the eastern part of Greece. The trapezoid shape has been preserved here as well. The instrument is placed on a leg or table. The instrument, which was initially used with fingers and later with a bone pick, is now played with a finger picks made of metal. In addition to the tuning pegs, like today's yangqin there are fine tuners, which can also detune the string by half a note.

In addition, the plucked version of the dulcimer is also used in the following countries: Finland, where it is called kantale; Russia, where it is called gusli; Mexico and Brazil, where it is called salterio. During the colonization of South America, the Spanish and Portuguese brought the instrument, which is why its name has retained its Spanish name, salterio. The finger picks are made of tortoise shell. The guchen used in China, the Japanese koto and the Mongolian yochin can also be classified as plucked versions. All three names are the names of the same instrument, with variations in different sizes. Plucked instruments are played with fingers or plectra, or with metal or bone finger picks.

Many people believe that these plucked instruments belong to the zither family. Based on my experience, I believe that these can be considered the ancestors of dulcimers and zithers. This can be inferred from the fact that in dulcimers, each

note is played by a separate string or string course. Whereas with zithers, the sounds are formed by holding the fingers of one hand on a string or string course. In the above-mentioned plucked instruments, each note has a string or a string course, similar to the dulcimers. I think it is likely that the ancient plucked instruments were later played with a hammer, while in some places this was further developed to create instruments that can play several notes on one string, and these became the zithers. Musical instrument historians should think about this. Nowadays, dulcimers that are used with a hammer are also used plucked, and they are already trying to play with a hammer on the plucked versions.

As a result of the operation of the Cimbalom World Association, playing technology became globalized.

The different hammer types can be used on any type of dulcimer. There are also efforts to develop the instrument. They want to enlarge the small instruments and reduce the size of the large ones. The pedal system became popular and spread worldwide. As a result of modern instruments and sounds, experiments are underway to electrify the dulcimer.

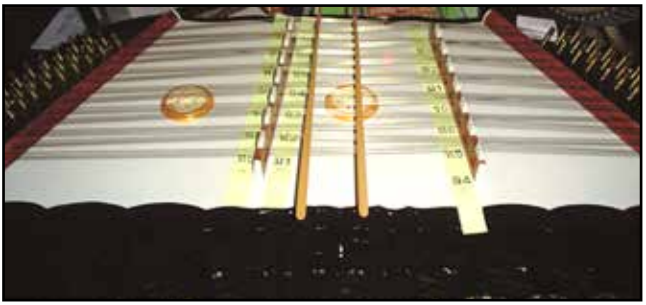
We'll see what the future brings!

Cimbalomtípusok képei
Pictures of dulcimer types

9 húrlábas iráni santur / 9 bridges Iranian santur

12 húrlábas uráni santur / 12 bridges Iranian santur

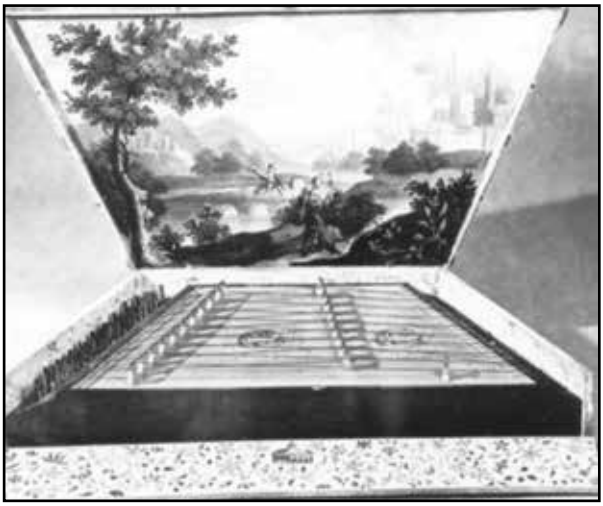
Indiai modern santur / Indian modern santur



Thaiföldi kim / Thai kim

Kínai hagyományos yangqin / Chinese traditional yangqin

Kínai pedálos yangqin / Chinese pedal yangqin



Barokk psalterium / Baroque psaltery

Diatonikus hammered dulcimer / Diatonic hammered dulcimer

Kromatikus hammered dulcimer / Chromatic hammered dulcimer

Svájci (Appenzell) hackbrett/ Swiss (Appenzell) Hackbrett

Modern hackbrett / Modern Hackbrett

Pedálos hackbrett / Hackbrett with pedal

Belorusz cimbalki
Belarussian cymbalki

Görög sandouri
Greek sandouri

Magyar pedálos cimbalom
Hungarian pedal dulcimer

Všianský könnyű cimbalom – Viktoria modell
Vsiansky light dulcimer - Viktoria model

Cimbalom szeminárium Linzben a Bruckner Művészeti Egyetemen. Cimbalom seminar in Linz at the Bruckner University of the Arts. (2012)

Mint a Besztercebányai Művészeti Akadémia docense, és a Cimbalom Világszövetség elnöke, meghívást kaptam Linzbe, a Bruckner Művészeti Egyetemre előadást tartani az ottani cimbalmon, a hackbretten tanulók és a tanárok részére. Január 29-én a reggel 10 órától este 6 óráig tartó szeminárium témái voltak a világban használatos különféle cimbalom játéktechnikák összehasonlítása és használata, a pedáltechnika, és a zenei írásjelek megvalósítása.

Az osztrák és német hackbrettek a Cimbalom Világszövetség tevékenységének hatására sokban változtak az elmúlt évek során. Hangterjedelmüket a hangszerkészítő mesterek megnövelték, és most már majdnem valamennyi hackbrettet pedál szerkezettel láttak el. Bár ez a pedálszerkezet működésileg nem olyan fejlett, mint a magyar cimbalmoké, amit Schunda Vencel József a 19. század végén megvalósított, mégis nagy eredménynek számít ez a historikus hangszerek fejlesztésében. A német és osztrák tanárok diákjaikkal rendszeresen részt vesznek a Cimbalom Világszövetség kongresszusain, ahol jól érzékelhető a hangszer megszólaltatási módszereinek fejlődése is. Szemináriumok, workshopok keretében pedig a diákok tanáraikkal együtt elsajátíthatják más országok játéktechnikáját, amit felhasználnak saját interpretációikban és a tanításban. A hangszer irodalmában is nagy változások mentek végbe. Az eddig csak eredeti hackbrett műveket játszó és tanító tanárok, most már más országok repertoárját is átveszik, és átiratokat is készítenek. A Bruckner Egyetem hackbrett

szemináriumán nagy érdeklődést keltettek a 19. századi és 20. századi magyar cimbalom művek, melyeket a jövőben tanulni is lehet majd a diákoknak. A szeminárium záró részeként a diákok individuális tanácsokat kértek tőlem. Az Egyetem hackbrett tanára Liudmilla Beladzed, a szeminárium szervezője, további együttműködést szeretne velem. Megállapodtunk, hogy a jövőben az Erasmus program keretében diák cserét valósítunk meg. Most már csak a diákokon múlik, ki lesz hajlandó hosszabb időt eltölteni a másik országban. Tervezzük további szemináriumok szervezését mindkét egyetemen.

As the associate professor of the Academy of Arts in Banska Bystrica and the president of the Cimbalom World Association, I was invited to Linz, at the Bruckner University of Arts, to give a lecture to students and teachers of the Austrian dulcimer and the hackbrett. On January 29, from 10 a.m. to 6 p.m., the topics of the seminar were the comparison and use of various dulcimer playing techniques used around the world, pedal technique, and the implementation of musical notation. The Austrian and German hackbretts have changed a lot in recent years as a result of the activities of the Cimbalom World Association. Their pitch range has been increased by the master instrument makers, and now almost all hackbretts are equipped with a pedal structure. Although this pedal structure is functionally not as advanced as that of the Hungarian cimbaloms, which Jozsef Schunda Vencel implemented at the end of the 19th century, it is still considered a great achievement in the development of historical instruments. The German and Austrian teachers and their students regularly participate in the Cimbalom World Association congresses, where the

development of the methods of playing the instrument can be clearly seen. In the framework of seminars and workshops, students and their teachers can learn the playing techniques of other countries, which they use in their own interpretations and teaching. Great changes have also taken place in the literature of the instrument. The teachers who until now only played and taught original hackbrett works, now use the repertoire of other countries and make transcriptions as well. The 19th and 20th century Hungarian cimbalom works, which the students will be able to learn in the future, aroused great interest at the Bruckner University's hackbrett seminar. As the final part of the seminar, the students asked me for individual advice. Liudmilla Beladzed, the hackbrett teacher at the University and organizer of the seminar, wants to collaborate with me further. We agreed that in the future we will implement a student exchange within the framework of the Erasmus program. Now it only depends on the students who will be willing to spend a longer time in the other country. We plan to organize further seminars at both universities.

Cimbalom szeminárium Linzben a Bruckner Művészeti Egyetemen
Cimbalom seminar in Linz at the Bruckner University of the Arts

Az improvizáció és a klasszikus zene
Improvisation and Classical Music (2013)[1]

Az improvizáció a zene kezdetétől jelen van. Ha alkotunk egy zenét, már az is valójában egy improvizáció. A középkorban a gregorián énekek recitálása szövegre improvizációs jellegű volt. A kottaírás megjelenésével rögzítették a dallamokat. Ettől kezdve a zene kapott egy olyan kötöttséget, ami lehetővé tette, hogy ugyanúgy, vagy kis változással megismétlődhessen ugyanaz a dallam. A reneszánsz korban még szerepet kapott az előadó improvizációs készsége, hiszen csak a dallam és a kíséret vázát írták le, az volt a kötött, de az előadó hozzá tehette fantáziáját. A barokk korban kezdett egyre kötöttebbé válni a komponált zene. De azért még mindig volt lehetőségük a zenészeknek kibontakozni. A klasszicizmus korszakában már csak a szólistáknak volt lehetőségük a fantáziájuk és a virtuozitásuk kibontakozására. Erre szolgáltak a kadenciák. Azt a zeneszerző nem írta le, hogy lehetőséget adjon az előadónak a technikai virtuozitásának bemutatására. Azért azt nem szabad elfelejtenünk, hogy az eddig említett korszakokban a zeneszerző és az előadó, sőt sokszor a hangszer készítője ugyanazon személy volt. A kamarazenélésben viszont szükség volt arra, hogy a zeneszerzők ne csak a saját műveiket játsszák, hanem kortársaikét is.

Az improvizálás lehetősége a romantika korszakában egyre csökkent. Ebben a korban kezdett szétválni a zeneszerzés az előadó művészettől. A hatalmas zenekarokban nem

1 Az előadás elhangzott 2013. november 27-én a Besztercebányai Művészeti Akadémián szervezett szemináriumi napok keretében.

The lecture was given on November 27, 2013 as part of the seminar days organized at the Academy of Arts in Banska Bystrica.

lehetett mindenki szólista, nekik követniük kellett a leírtakat. Sőt ebben a korban – a 19 századvégén, 20. század elején – a népszerű szólisták leírták az általuk játszott kadenciákat is, melyeket a mai napig játszanak. A 20. században, melyben a hangszerek technikai lehetőségei kaptak fontos szerepet, a zeneszerzés szinte végképp elvált az előadó művészettől, megszűnt az improvizálási lehetőség az előadók számára.
A 20. századi és jelenkori művészek ahhoz szoktak, hogy mindent úgy játszanak, ahogy az le van írva, és elszoktak az improvizálástól. A legnagyobb művészek között is csak néhányat találunk, akik vállalkoznak az improvizálásra. A népzenében viszont mindvégig megmaradt az improvizációs lehetőség. Az ázsiai országokban a mai napig létezik az improvizáció a klasszikus zenéjükben.

A 19. század végén a népzene az afroamerikai ritmusokkal keveredve létrehozott egy olyan zenei műfajt, ahol a népzenéből átvett improvizálás fontos szerepet játszott. Ez lett a jazz. Ez a műfaj tovább fejlődve a legkülönbözőbb zenei műfajok születését hozta létre, melyet közös névvel a könnyűzenének nevezünk. Az is a 20. század modern világának eredménye, hogy az addig szórakoztató jelleget betöltő zene két részre szakadt, a komoly és a könnyű zenére. Ezek közül a könnyű zene az, amit szórakoztató zenének tekintünk annak ellenére, hogy minden zenének a szórakoztatás a célja.

Míg a kortárs komolyzenei előadóművészek legnagyobbrészt kötött zenét játszanak, nincs lehetőségük az improvizálásra, addig a könnyűzene előadóművészei főleg improvizálnak, és sokan közülük nem ismerik a kötöttséget. Az én véleményem szerint a profi előadóművésznek mindkettőre szüksége van: a kötöttségek betartására és a szabad improvizálásra. Emiatt tartom fontosnak, hogy a klasszikus zenét tanulók megismerjék a népzenét és könnyűzenét. Klasszikus já-

téktechnikával mindenki könnyen elsajátíthatja a többi műfajt. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus zenész képes népzenét és könnyűzenét is játszani. Ez viszont visszafelé nem működik. A népzenész és a könnyűzenész nem tud klasszikus zenét játszani, ha nincs klasszikus zenei alapműveltségük.

Improvisation has been present since the beginning of music. When we create music, it is actually an improvisation. In the Middle Ages, the recitation of Gregorian chants to a text was improvisational in nature. With the advent of musical notation, melodies were recorded. From then on, the constraints of the notated music allowed the same melody to be repeated in the same way or with small changes. In the Renaissance, the performer's improvisational skills still played a role, as only the framework of the melody and the accompaniment was written down, that was the basic structure, but the performer could add his/her imagination. In the Baroque era, composed music began to become more and more restricted. But the musicians still had the opportunity to realize their own ideas. In the era of classicism, only soloists had the opportunity to realize their imagination and virtuosity. That's what cadenzas were for. It was not written out by the composer to give the performer the opportunity to demonstrate his/her technical virtuosity.

However, we must not forget that in the periods mentioned so far, the composer and the performer, and even often the maker of the instrument, were the same person. In chamber music, on the other hand, it was necessary for the composers to play not only their own works, but also those of their contemporaries.

The possibility of improvisation decreased in the Romantic era. In this age, composing began to become separate from performing art. In the huge orchestras, not everyone could be a soloist, and they had to follow what was written. In fact, in this age - at the end of the 19th century, at the beginning of the 20th century - popular soloists also wrote down the cadenzas they played, which are still played by performers today. In the 20th century, in which the technical possibilities of musical instruments played an important role, composing was almost completely separated from performance art, and the possibility of improvisation for performers ceased. Artists of the 20th century and today are used to playing everything as it is written, and they are not used to improvisation. Even among the greatest artists, we find only a few who undertake to improvise. In folk music, however, the possibility of improvisation has always remained. In Asian countries, improvisation still exists in their classical music.

At the end of the 19th century, folk music mixed with African-American rhythms created a musical genre where improvisation taken from folk music played an important role. That became jazz. This genre continued to develop and gave birth to the most diverse musical genres, which we collectively call popular music. It is also a result of the modern world of the 20th century that the music that was entertaining until then was divided into two types, serious and light music. Of these, light music is what we consider fun music, despite the fact that all music is meant to entertain.

Contemporary classical music performers mostly play fixed music, and they do not have the opportunity to improvise, whereas light music performers mainly improvise, and many of them do not know the restrictions. In my opinion, a professional performer needs both: adherence to constraints and free

improvisation. For this reason, I consider it important that students of classical music get to know folk music and popular music. With classic playing techniques, everyone can easily learn other genres. This means that the classical musician can play both folk music and light music. However, this does not work backwards. Folk musicians and popular musicians cannot play classical music if they do not have a basic education in classical music.

A Kodály módszer használata a hangszeres oktatásban
Using the Kodaly method in instrumental education (2014)[1]

1997 óta tanítok Szlovákiában a Besztercebányai Művészeti Akadémián. Tanítványaim különböző országokból érkeztek, különböző zeneelméleti tudással. A hangszeres tanuláshoz nélkülözhetetlen a zene két alapvető összetevőjének, a ritmusnak és a kottaolvasásnak biztonságos ismerete, a hangközök, harmóniák felismerése, a dallamok memorizálása. Tapasztalataim azt mutatják, hogy az elméleti oktatás országonként igen eltérő, és azoknak az országoknak tanulói érnek el nagyobb eredményeket a hangszeres tanulásban, ahol az elméleti oktatás erős, ahol kialakult zenepedagógiai módszerrel oktatják a zene tudományát.

A zenepedagógiai módszerek közül a legnagyobb elismerést Kodály Zoltán magyar zeneszerző és pedagógus által összeállított módszer szerezte világszerte. Én is ezen a módszeren keresztül sajátítottam el a zene alapvető ismereteit. Bátram merem állítani, hogy a Kodály módszerrel elsajátított zenei tudás egy életre szóló segítséget ad a zene értelmezésében, a ritmusvilág eligazodásában, a hallás fejlesztésében, melyek megkönnyítik a hangszeres tanulást. Ezért tartom fontosnak, hogy növendékeim megismerkedjenek a Kodály módszerrel, mely által színvonalasabb hangszeres előadóművészekké, tanárokká válhatnak. Szolfézs a neve annak a tantárgynak a ze-

1 Előadás 2014. augusztus 14-én a cimbalom- és hegedűművészeknek szervezett 6. Nemzetközi Zenei Táborban, Račkova Dolinában a Hotel Mierben.

Performance on August 14, 2014 at the 6th International Music Camp for dulcimer and violinists in Račkova Dolina at the Hotel Mier.

nei nevelésben, melynek feladata a hallás, a ritmusfejlesztés, a hangjegyolvasás és írás tanítása.
De mi is valójában a Kodály módszer, melyre felfigyelt a zenei világ? Mit és hogyan tanítanak a szolfézs órákon?

A Kodály módszer zenepedagógiai módszer, mely az embert már óvodás korától neveli zenei készségeinek megőrzésére, továbbfejlesztésére. Kodály abból indul ki, hogy a zenei hallás fejleszthető. „A zene lelki táplálék és semmi mással nem pótolható. Aki nem él vele: lelki vérszegénységben él és hal. Teljes lelki élet zene nélkül nincs. Vannak a léleknek régiói, melyekbe csak a zene világít be." – írja a „Mire való a zenei önképzőkör" c. írásában (1944). Kodály célja, hogy felnőve ne csak jó előadó, hanem jó zeneértő is váljék a gyermekből, azaz képes legyen különbséget tenni az értékes és értéktelen zene között.
„Akit előbb énekre tanítunk, csak azután hangszerre: hamarabb megfogja a meloszát minden zenének... Az énekkel olvasókészséget szerez a növendék, ezzel könnyebben hozzáfér a nagy szellemek alkotásaihoz, rövidebb idő alatt több művet ismerhet meg, mintha csak fáradságosan silabizál." – mondja Kodály a Zeneművészeti Főiskola 1946-47. évi tanévnyitó ünnepségén (1946). Szerinte „... a jó zenész kellékeit négy pontban foglalhatjuk össze:

1. kiművelt hallás,

2. kiművelt értelem,

3. kiművelt szív,

4. kiművelt kéz.

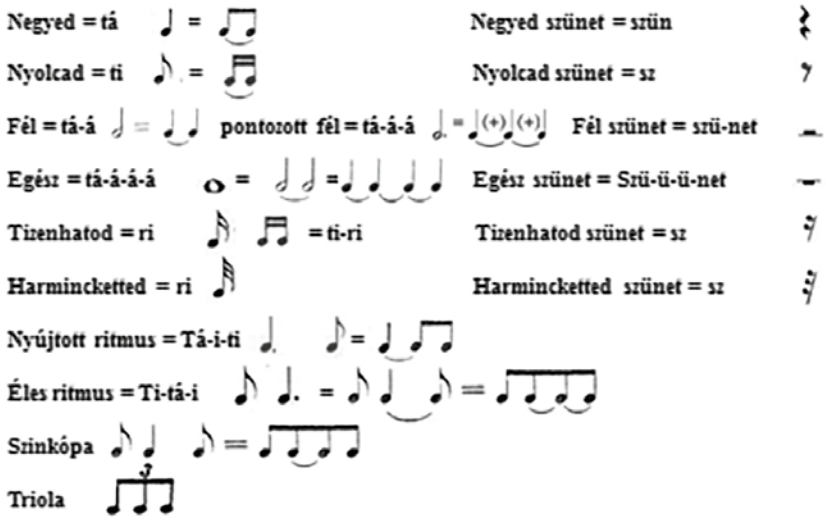
Mind a négynek párhuzamosan kell fejlődnie, állandó egyensúlyban. Mihelyt egyik elmarad vagy előreszalad, baj van. ... Az első két pontra a szolfézs és a vele kapcsolt,

összefonódott összhangzattan és formatan tanít. Szükséges kiegészítés: mennél sokoldalúbb gyakorlati zenei tevékenység: kamarazene, karéneklés nélkül senkiből sem lesz jó zenész."
A Kodály módszer tulajdonképpen a századok óta használt metódusok ötvözete. Két alapvető eleme a ritmizálás és a szolmizálás, melyet népdalokon és igényes műzenei példákon keresztül sajátíthat el a tanuló. A népzene azért fontos, mert a fülnek már ismerős dallamok a kottaolvasást, a lapról éneklést segítik. Gyakori ismétléssel, kondicionálással a hangközök szolmizált elnevezései kitörölhetetlenül rögzülnek az emlékezetben. Ezzel a módszerrel botfülű gyerekeknél is hihetetlen változásokat, fejlődést lehet elérni. Pályakezdésem első öt évében ének-zenei általános iskolában tanítottam alsó tagozaton a Kodály módszerrel. Hozzám is kerültek olyan gyerekek, akiket környezetük botfülűnek, ritmustalannak tartott. Kodály módszerével már fél év alatt sikerült úgy felfejlesztenem ezeknek a gyerekeknek a hallását és ritmusérzéküket, hogy kitűnően be tudtak illeszkedni a tehetséges gyerekek közé, egy év múlva pedig már teljesen felzárkóztak. Kodály nemzetet nevelő, tömegekre ható koncepciót hozott létre.
„Minden népnek van egy sereg népdala, amely oktatásra kiváltképpen alkalmas. Ezeket jól kiválogatva, a népdal lesz a legmegfelelőbb tananyag, hogy rajta a gyermekeknek az egyes zenei elemeket bemutassuk és tudatosítsuk ezeket... Mielőtt más népeket akarunk megérteni, magunkat kell megértenünk. Semmi sem alkalmasabb erre, mint a népdal. És az idegen országok népdalainak megismerése a legjobb út az idegen népek megismeréséhez. Mindezen fáradozások végcélja abban áll, hogy a tanulókkal megismertessük és megszerettessük a múlt, a jelen és a jövő klasszikusait." – írja Kodály „A népdal szerepe a zenei nevelésben" c. írásában (1966).
„A ritmust... sokkal előbb és sokkal behatóbban kellene gyako-

rolni, mint azt manapság szokás, éspedig szintén két szólamban. S ha majd az óvoda is kiveszi részét a ritmusképzésből, nem lesz többé illúzió a kottaolvasás az elemiben." – vallja Kodály.

A ritmus fejlesztését én is fontosnak és alapvetőnek tartom. Míg Magyarországon a gyerekek először megismerik a ritmusokat és a hangjegyeket, utána kezdhetnek csak hangszeren játszani, addig Szlovákiában pont fordítva van. Itt a gyerekek rögtön hangszeren kezdenek játszani, és sokszor a ritmussal és a kottaolvasással még az akadémiai oktatás szintjén is problémáik vannak. Főleg a ritmusok ismeretének hiányossága az, ami megnehezíti a hangszer oktatását.

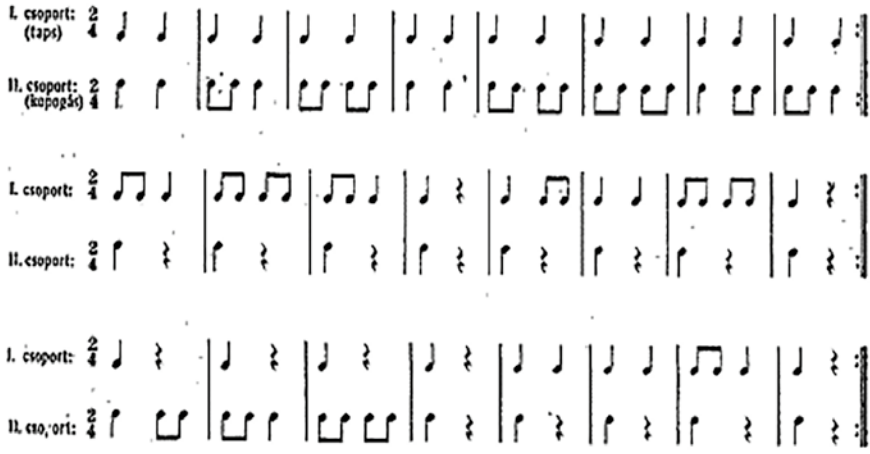
Kodály módszerében a ritmusoknak nevet adott, melyek kimondása által sokkal egyszerűbb megtanulni és megérezni a ritmust. A ritmusegységek elnevezését Emile-Joseph Chêvé-től, a 18. sz. elején élt francia zenetanártól vette át. A negyedhangok neve tá, a nyolcadoké ti, így a hosszú-rövid-rövid leírása tá-titi. A hosszabb hangértékeket a tá szótag megnyújtásával fejezik ki. A félhang tá-á, az egész hang tá-á-á-á, pontozott fél tá-á-á. A ritmusegységek elnevezése:



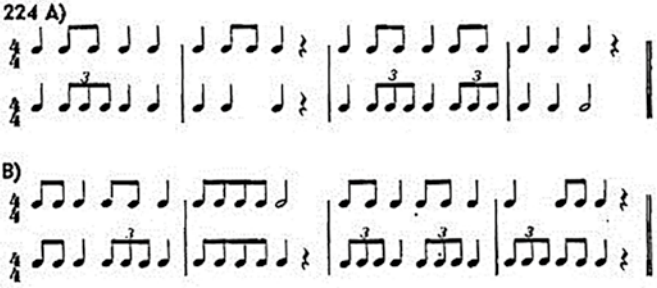
A ritmizálást Emile Jaques-Dalcroze a 18-19. századfordulóján élt svájci zeneszerző ritmikájából átvett mozgáselemek segítik. Kodály ismerte ezeket a módszereket, és egyetértett azzal, hogy a mozgás segít a ritmus befogadásában.
A Kodály-módszer használja a sétát, a járást, a futást és a tapsolást zenehallgatás vagy éneklés közben. Egyes feladatokhoz a tanárnak kell kitalálnia a megfelelő mozgást. Az első ritmusértékek a negyed és a nyolcad, amiket a gyerekek már járásuk és futásuk ritmusából ismernek. A ritmust hallgatással, tapsolással, a ritmusegységek nevének ütemes mondogatásával, énekléssel és mozgással vezetik be, és csak utána tanulják meg feljegyezni. Kodály csak akkor íratja ki a kottafejeket, ha szükséges, például a fél és az egész ritmusegységeknél. Most próbáljunk ki néhány ritmusgyakorlatot! A ritmusgyakorlatoknál először mondjuk el ritmus szótagokkal a ritmust, közben mindig adjunk mérőt. Azután játsszuk el valamilyen mozgáslehetőséggel, például tapssal, kopogással. Ez utóbbinál is mindig adja valaki a mérőt. Nagyobbaknál saját maga adhatja lábbal.

Ritmusgyakorlatok:

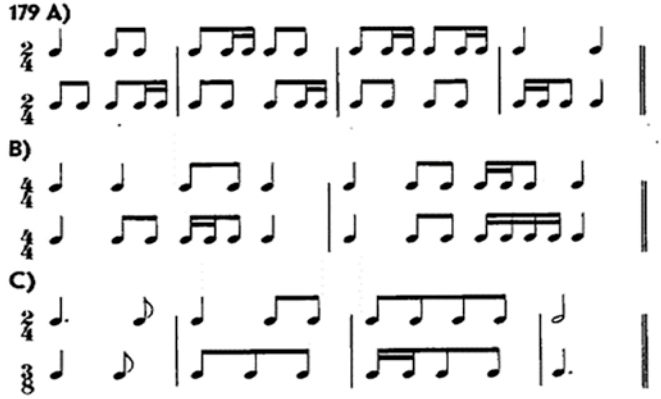
1. példa



2. példa

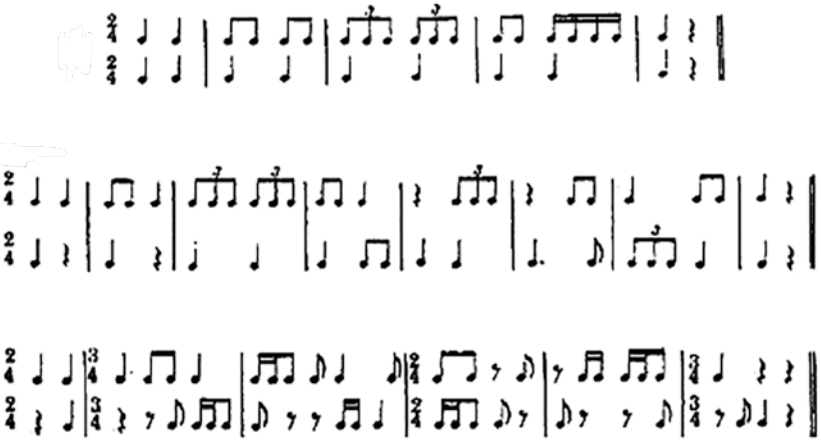


3. példa

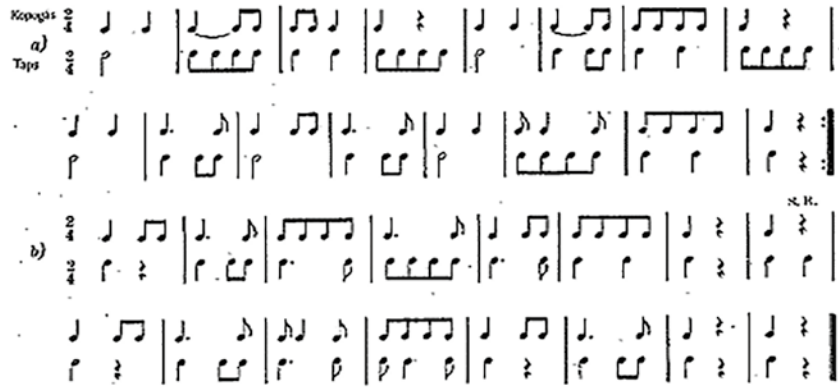


Kétszólamú ritmusgyakorlatok:

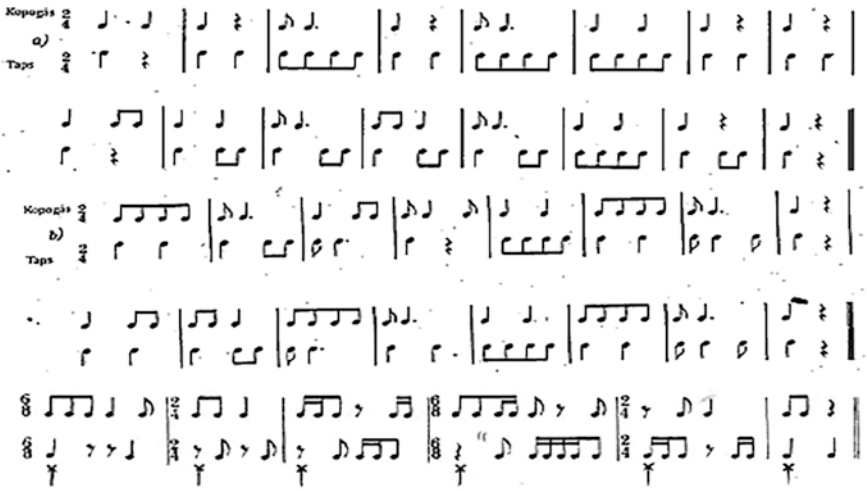
4. példa



5. példa



6. példa

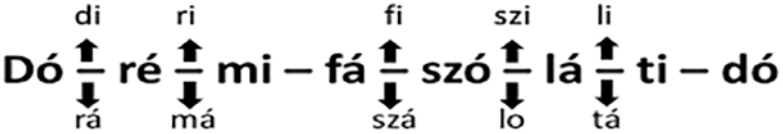


A hangok közti viszonylatokat, a távolságokat a Kodály módszerrel szolmizációs szótagokhoz kötve tanulhatjuk meg. A hangzás változhat, ám a hangköz (a két hang közötti távolság) mindig egyforma. Kulcsváltásokkal bárhova kerülhet az ötvonalas kottaírás rendszerében. Ez a relatív szolmizáció lényege. Kodály utólag illesztette be a relatív szolmizálást az elképzelései közé. A relatív szolmizálás módszere Nagy-Britanniából ered,

ahol többek között John Curwen már a 19. században alkalmazta a zenetanításban. A neve angolul tonic solfa.

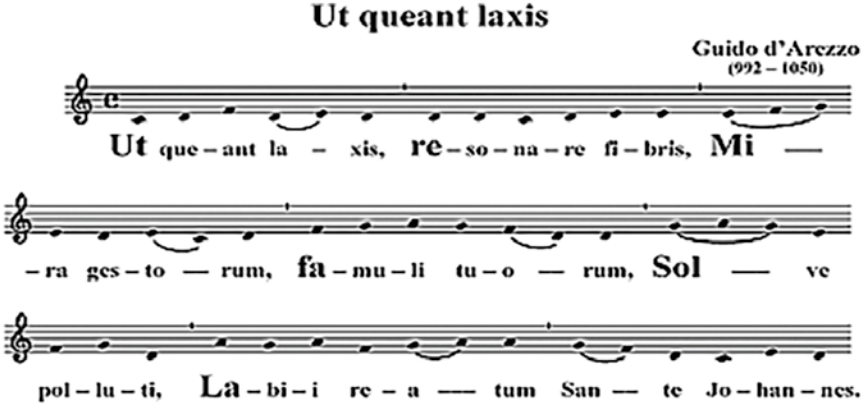
A Kodály-módszerben a relatív szolmizáció alapvető szerepet kap a zeneértés, és az aktív zenélés fejlesztésében. A relatív hangsort – fixed-do – hét hang alkotja, amelyeket a dó-ré-mi-fá-szó-lá-ti-dó szótagok – syllable-name – neveznek meg, és kézjelek jelölnek. A hangok módosíthatók felfelé és lefelé, így lehet a fából fi, a szóból szi, a tiből tá. A felfelé módosítást „i", a lefelé módosítást „á" jelöli, kivéve a lá hangot, mely lefelé módosítva a „lo". Ezt a módszert az angol Sarah Glover fejlesztette ki a kórusénekléshez. Kodály a relatív szolmizácót a tonalitás fejlesztésére, és az éneklés segítésére vezette be.

7. példa



A szolmizációs szótagokat már korábban is használtak. Guido d'Arezzo, az ezres évek elején élő zeneteoretikus Szent János-himnusz néven is ismert művében találkozhatunk a szolmizációs nevekkel: ut, re, mi, fa, sol, la.

8. példa



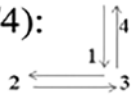
A „guidói kéz" – melynek segítségével a hangokat és hangcsoportokat memorizálták – egy mantovai kéziratban található, a XV. század utolsó negyedéből. A szolmizációs hangokat abszolút hangként ma is használják Ázsia és Kelet-Európa több országában. Ezt nevezik abszolút szolmizációnak.

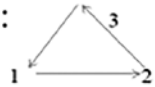
9. példa

A kéz használata Kodálynál is fontos szerepet kap. Az ütemezést levegőbe rajzolt egyszerű formák segítik, például a hármas ütemet háromszög, a négyeset négyzet. Ezeket az ábrákat fél kézzel és görbe vonalon legyintik a levegőbe. A kezet még többféleképpen is használják: tapsolnak, ábrázolják a vonalrendszert, szemléltetik a modulációt és a formák változását, és az összhangzattant is ennek segítségével tanulják. A jeleket már az óvodában elkezdik bevezetni.

10. példa – Ütemek mutatása

- A kettes ütem ütemezése (2/4):

- A négyes ütem ütemezése (4/4): 

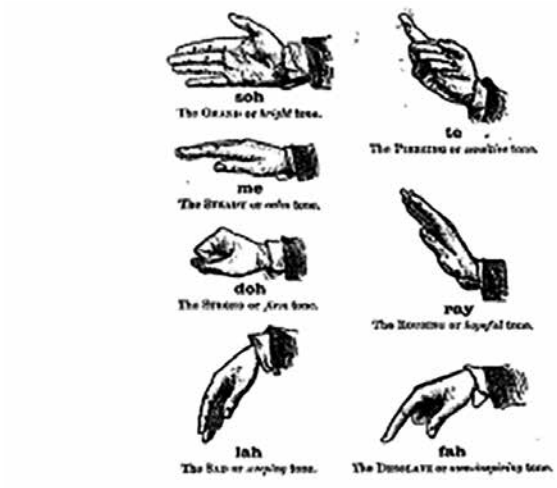
- A hármas ütem ütemezése (3/4): 

11. példa. Öt vonal ábrázolása.

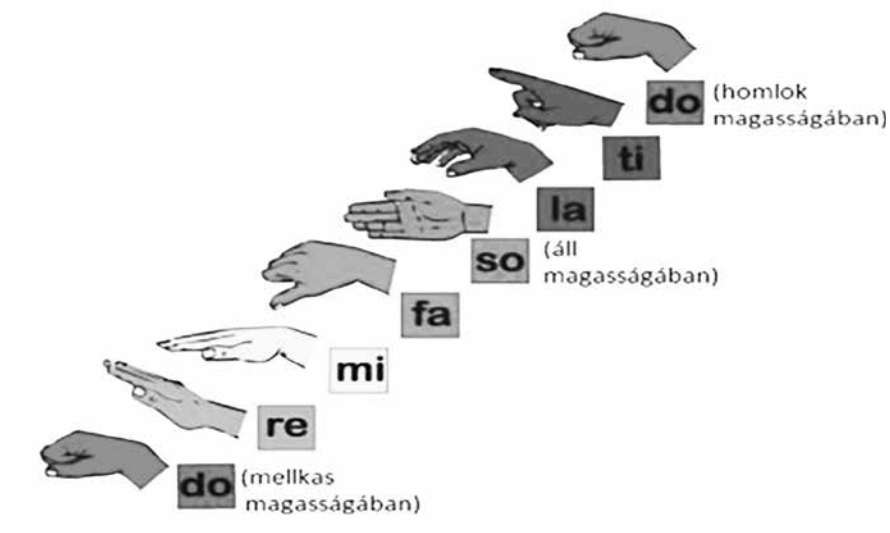
Kodály a szolmizációs hangok tanulásához kézjeleket is alkalmaz, melyeket a már korábban említett John Curwentől, a 19. sz-ban élő angol kongregacionalista lelkésztől vette át. A jelek utalnak a hangok szerepére. A dó, a mi és a szó stabil megjelenésű – a dó az alap a zárt hang, a mi a közepet mutatja, a szó a nyitottságra utal. A fá és a ti mutatnak arra a hangra, amire vezetnek, a mire és a dóra. A ré a dóról való nyitásra, a lá a szóra való lépésre utal. A kézjeleket felfelé és lefelé mozgással bővítette, hogy a gyerekek lássák, hogy merre mozog

a dallam. A jeleket a test előtt képezik; az (alsó) dót derék, a lát szemmagasságban. A jelek közötti térbeli távolság megfelel a hangköz méretének. A Kodály módszerben a félhangok is kapnak jelet. Az alap jelek, aszerint, hogy felfelé vagy lefelé módosítunk, felfelé, vagy lefelé mozdulnak el.

12. példa – Curven kézjelei



13. példa: Kodály kézjelei



14. példa. Hangközök.

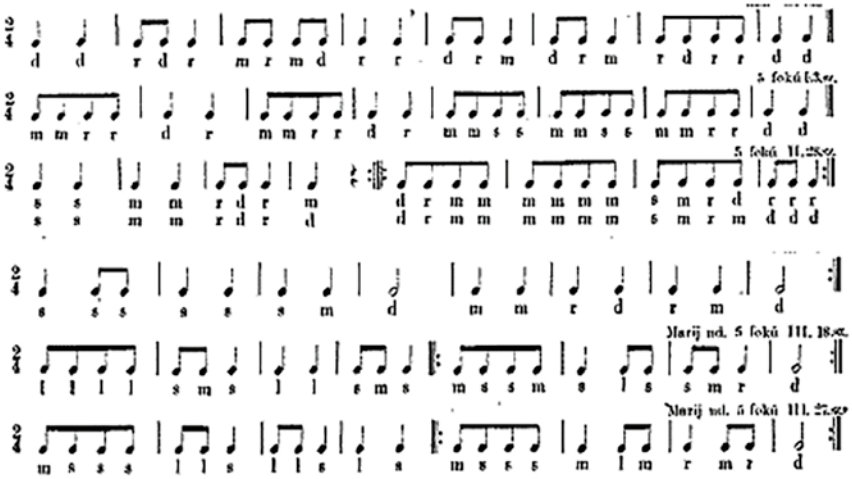
Dó – ré – mi – fá – szó – lá – ti – dó

n.sz. n.sz. k.sz. n.sz. n.sz. n.sz. k.sz.

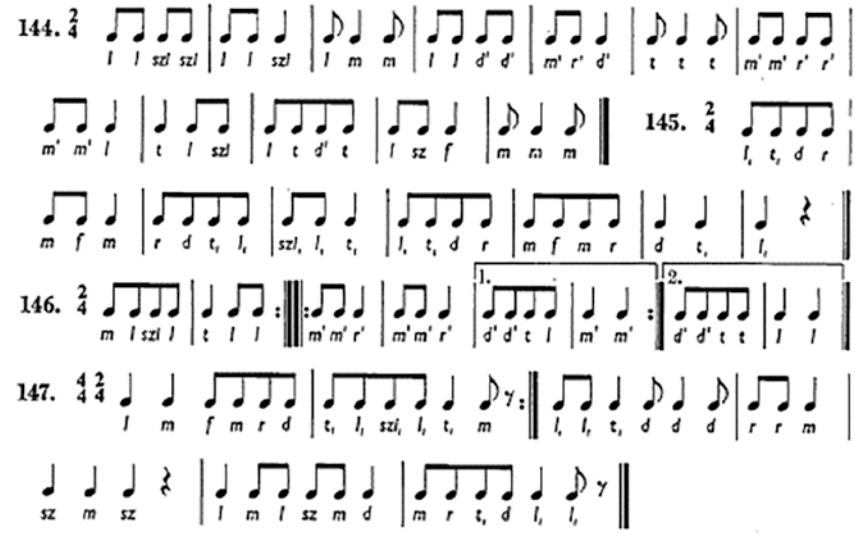
d – r = n. szekund	**d' – t = k. szekund**
d – m = n. terc	**d' – l = k. terc**
d – f = tiszta kvart	**d' – sz =tiszta kvart**
d – sz = tiszta kvint	**d' – f = tiszta kvint**
d – l = n. szext	**d' – m = k. szext**
d – t = n. szeptim	**d' – r = k. szeptim**
d – d' = oktáv	**d' –d = oktáv**

Most nézzünk meg pár gyakorlatot. Először a betű kottáról való olvasást, majd a vonalra írott hangjegyekről való szolmizálást gyakoroljuk. Minden gyakorlathoz adjunk kopogással, vagy tapssal ütemmérőt (negyedet, vagy nyolcadot). Mielőtt énekelnénk a dallamot, előtte mondjuk el a dallam ritmusát ritmus szótagokkal. Utána kezdjünk csak szolmizálni. Váltakozó ütemmódnál érdemes az első metrumot más hanggal jelezni, mint a többit. Például az ütem első negyedét a térdünkön ütjük, a többit tapsoljuk.

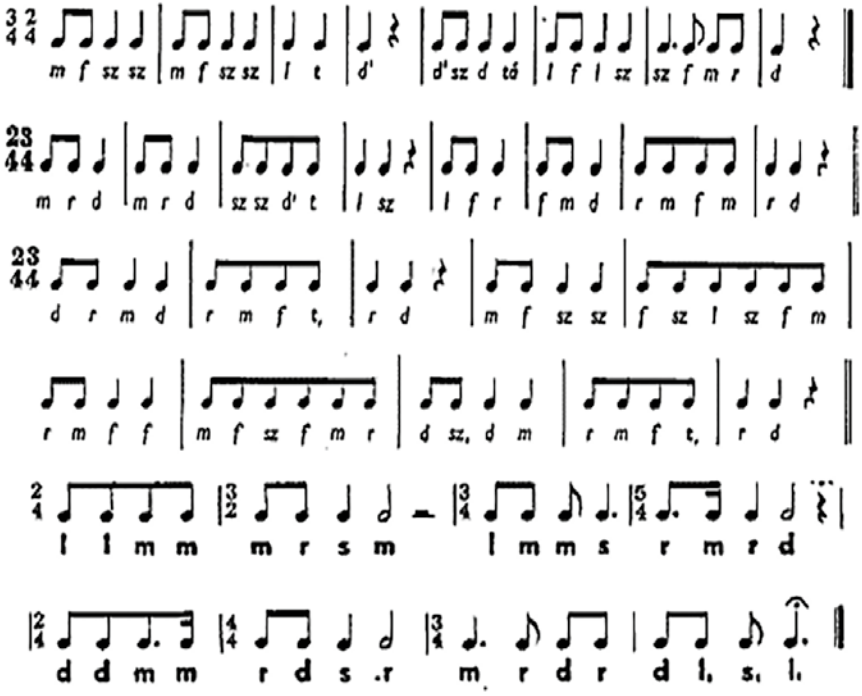
15. példa



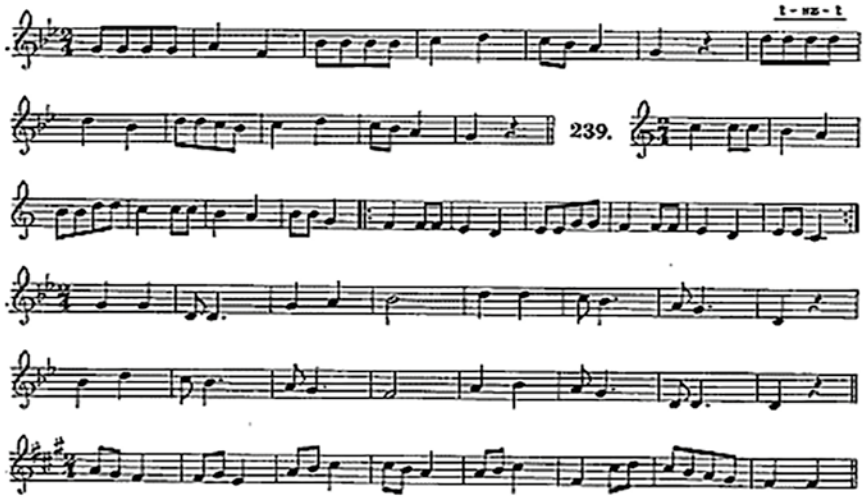
16. példa



17. példa – Váltakozó ütemmutató



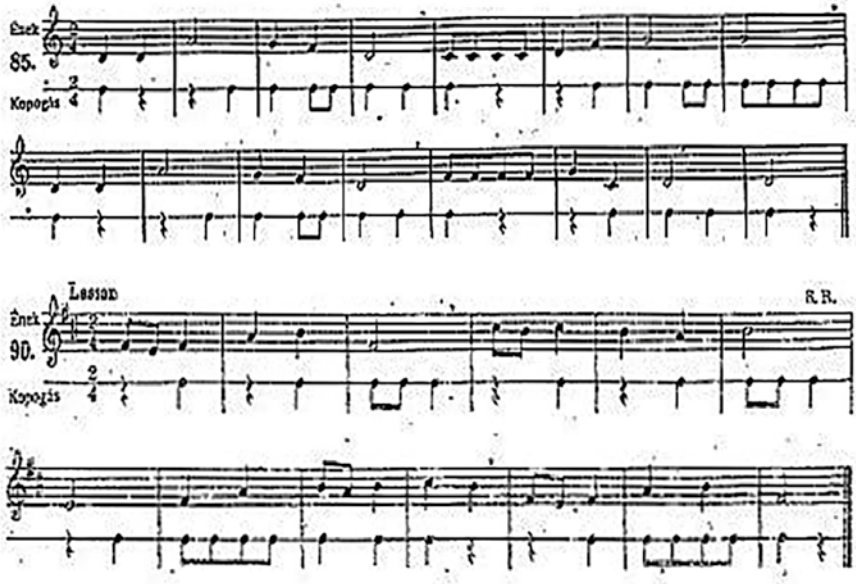
18. példa – Szolmizálás vonalas rendszerben



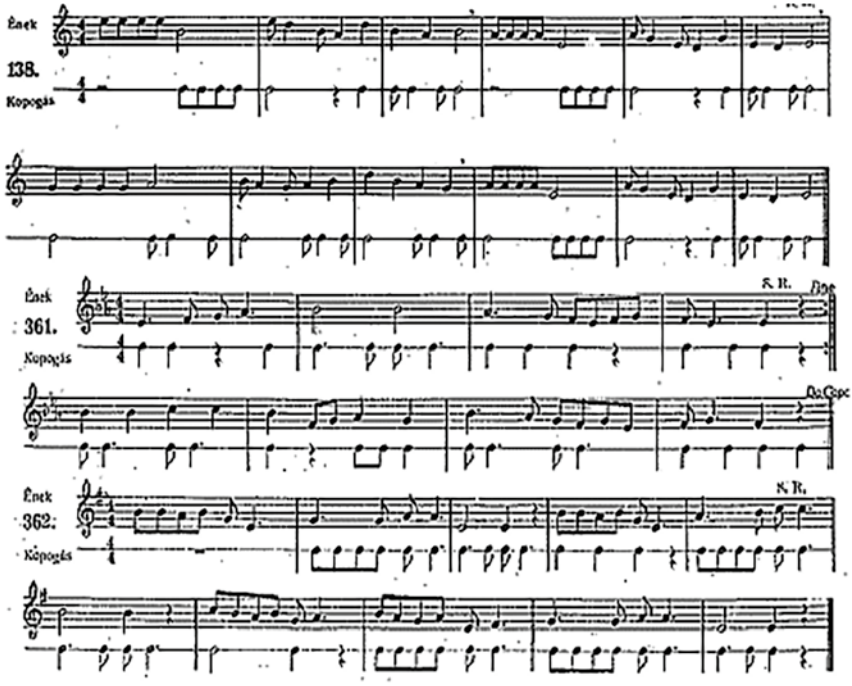
Komplikáltabb feladat, amikor egyszerre kell leolvasni a dallamot és alájátszani a ritmuskíséretet. Ilyen alkalommal általában a tanár adja a mérőt, de lehet lábbal is ütemezni. Kisebb gyerekeknél érdemes külön-külön megnézni a szólamokat.

Ének és kopogás:

19. példa.



20. példa



A dallam ritmusát először ritmus szótaggal mondjuk el, ezután szolmizálunk. A kíséretet is először mondjuk el ritmus szótaggal, majd azután kopogjuk, vagy tapsoljuk. A gyakorlatok annál érdekesebbek, minél több variációt találunk ki a ritmuskíséret lejátszásához. Például térdünkön ütve, lépegetéssel, csettintve.

Hangszeres tanulásnál a Kodály módszerével megtanult elméletet úgy hasznosíthatjuk, hogy a tanulandó darab ritmusát először elmondjuk, majd eltapsoljuk, utána elénekeljük, majd le lehet játszani. Ha ilyen módon tanulja a hangszeren játszást a gyerek kicsi korától, olyan belső hallás alakul ki, hogy felnőtt korában elég, ha ránéz a kottára, hallja a dallamot és érzi a ritmusát. Így az első látásra való lapról olvasás egyszerűvé válik. Természetesen egy alkalom nem elég arra, hogy minden lehetőséget bemutassunk, ami a Kodály módszerhez tartozik.

Ez az előadás a módszernek leglényegesebb összetevőit mu-

tatja csak be, azt a részét, amit a hangszeres tanulásban is felhasználhatunk. Ezen kívül még sok mindenben lehet segítségére a zenészeknek, ha ezzel a módszerrel tanulják meg az elméletet. Azon kívül, hogy fejleszti a ritmust és a hallást, könnyebbé teszi a kulcsváltás és modulációk olvasását, a hangközök, hangzatok felismerését.

Kodály módszerrel tanítanak zeneelméletet Ázsia, Európa, Amerika számos országában, sőt még Ausztráliába is eljutott a híre ennek a módszernek. Kodályon kívül más zenepedagógiai módszerek is vannak. Emile Jaques-Dalcroze, svájci francia zeneszerző, zenetanár módszere a század első felében a zenei érzéket és tájékozottságot testmozgáson keresztül próbálja fejleszteni. Carl Orff, bajor zeneszerző, zenepedagógus koncepciója a ritmikai improvizációra épül. Edgar Willems flamand zenepedagógus négy fejlődési fokot tartalmazó programja a hallás-, ritmus- és improvizációs érzék fejlesztésére, valamint az ének tanítására épül. Énekléssel, kottaolvasással és kifejező vagy ritmikus mozgásokkal alakít zenehallgatóvá ez a módszer. Mindegyik zenepedagógiai módszernek vannak előnyei. Kodály ismerte ezeket a koncepciókat, és kiragadta közülük azt, amit fontosnak talált. Véleményem szerint az lenne az ideális, ha a zenei pályára, zenetanításra készülő diákok megismerkednének valamennyi pedagógiai koncepcióval, és abból kiválasztva alakítanának ki egy olyan pedagógiai módszert, mellyel a leghatásosabban tudja majd pedagógusként, művészként átadni a zene ismereteit és a hangszere játékának elsajátítását az ifjúságnak.

I have been teaching in Slovakia from 1997 at the Academy of Arts in Banska Bystrica. My students came from different countries with different knowledge of music theory. Solid knowledge of the two basic components of music, rhythm and music sight-reading, recognition of intervals and harmonies, and memorization of melodies are essential for instrumental learning. My experience shows that theoretical education varies widely from country to country, and students from countries where theoretical education is strong and where the science of music is taught using an established music teaching method achieve greater results in instrumental learning. Among the music teaching methods, the method compiled by the Hungarian composer and teacher Zoltan Kodaly has gained the greatest recognition worldwide. I also learnt the basic knowledge of music through this method. I dare to say that the musical knowledge taught using the Kodaly method provides lifelong help in interpreting music, navigating the world of rhythm, and developing aural skills, which make learning an instrument easier. That is why I consider it important that my students become familiar with the Kodaly method, which enables them to become better performing artists and teachers. Solfeggio is the name of the subject in music education whose task is to teach aural skills, rhythm development, reading and writing music.

But what exactly is the Kodaly method that has caught the attention of the music world? What and how do they teach in the solfeggio classes?

The Kodaly method is a music teaching method that educates people from preschool age to preserve and further develop their musical skills. Kodaly starts from the assumption that musical hearing can be developed. "Music is spiritual

nourishment and cannot be replaced by anything else. Those who do not live with it live and die in spiritual anemia. There is no complete spiritual life without music. There are regions of the soul that only music can illuminate." – Kodaly writes in "What is the music self-training circle for?" (1944).

Kodaly's goal is for the child to become not only a good performer, but also a good music connoisseur when he/she grows up to be able to distinguish between valuable and worthless music. "He/she who is first taught to sing, only then to learn to play an instrument: he/she will sooner grasp the melody of all music..... By singing, the student learns sight-reading skills, which makes it easier for him to access the works of great minds, and he can get to know more works in a shorter time than if he was just laboriously wading through it." Kodaly says at the opening ceremony of the Academy of Music in 1946-47 (1946). According to him, "... the essentials of a good musician can be summarized in four points:

1. cultivated hearing,
2. cultivated intellect,
3. cultivated heart,
4. skilled hand.

All four must develop in parallel, in a constant balance. As soon as one falls behind or runs ahead, there is a problem. ... The first two points are taught by solfeggio and the related, interwoven harmony and form. A necessary addition: more versatile practical musical activities: chamber music, no one will become a good musician without choral singing."

The Kodaly method is actually a combination of methods used for centuries. Its two basic elements are rhythmization and solmization, which the student can master through folk songs and sophisticated musical examples. Folk music is important because melodies that are already familiar to the ear help

sight-reading and sight-singing. With frequent repetition and conditioning, the solmized names of the intervals become indelibly fixed in the memory. With this method, incredible changes and development can be achieved even in children who do not have a musical ear. In the first five years of my job, I taught singing and music in a primary school using the Kodaly method. Children who were considered by their environment to be tone-deaf and out of rhythm came to me. Using Kodaly's method, I managed to develop these children's audio skills and sense of rhythm in half a year, so that they were able to fit in perfectly with the talented children, and after a year they had already completely caught up. Kodaly created a concept that nurtures a nation and affects the masses.

"Every nation has an army of folk songs that are particularly suitable for education. If these are well selected, the folk song will be the most suitable teaching material to introduce the individual musical elements to the children and make them aware of them..... Before we can understand other peoples, we first have to understand ourselves. Nothing is more suitable for this than folk song. And getting to know the folk songs of foreign countries is the best way to get to know foreign peoples. The end goal of all these efforts is to make the students familiar with and fall in love with the classics of the past, present and future," Kodaly writes in his article "The role of folk songs in music education" (1966).

"Rhythm... should be practiced much earlier and much more intensively than is customary nowadays, and also in two parts. And if the nursery school also takes part in rhythm training, reading music in elementary school will no longer be an illusion," Kodaly observes.

I also consider the development of rhythm important and fundamental. While in Hungary children first get to know

rhythms and musical notes, and only after that can they start playing instruments, while in Slovakia it is the other way around. Here, children start playing instruments right away, and often have problems with rhythm and reading music even at the level of academic education. It is mainly the lack of knowledge of rhythms that makes teaching the instrument difficult. Kodaly introduced the relative solmization to develop tonality and help singing.

In Kodaly's method, he gave names to the rhythms, by speaking these it is much easier to learn and feel the rhythm. He took the name of the rhythm units from Emile-Joseph Chêvé, a French music teacher who lived at the beginning of the 18th century. The quarter notes are called ta, the eighth notes ti, so the description of long-short-short is ta-titi. Longer sound values are expressed by lengthening the ta syllable. The half tone ta-a, the whole tone ta-a-a-a, dotted half ta-a-a.

Here you can see the names of the rhythms:

quarter = ta, eighth = ti, half= ta-a, whole = ta-a-a-a, sixteen = ri, ti-ri, thirty two = ri.

extended rhythm with dotted quarter = ta-i-ti, scotch snap rhythm = ti-ta-i, syn-ko-pa, tri-o-la,

quarter pause = pau, eighth pause = p, half pause = pau-se.

The rhythmization is aided by elements of movement taken from the rhythms of Emile Jaques-Dalcroze, a Swiss composer who lived at the turn of the 18th and 19th centuries. Kodaly was familiar with these methods and agreed that movement helps to absorb the rhythm. The Kodaly method uses walking, walking, running and clapping while listening to music or singing. For some tasks, the teacher has to come up with the right movement. The first rhythm values are the quarter and the eighth, which children already know from the rhythm of their walking and running. The rhythm is introduced by listening,

clapping, rhythmically saying the names of the rhythmic units, singing and moving, and only then do they learn to write it down. Kodaly writes out the note heads only when necessary, for example for half and whole rhythm units.

Now let's try some rhythm exercises! In the rhythm exercises, we first say the rhythm with rhythm syllables, while always giving the tempo. Then let's play it with some kind of movement, for example clapping, knocking. Even with the latter, someone always sets the pace. The bigger children can set it for themselves. **Look at examples 1-6!**

The relationships and distances between notes can be learned by linking them to solmization syllables using the Kodaly method. The note may change, but the interval (the distance between two notes) is always the same. With key changes, you can go anywhere in the five-line notation system. This is the essence of relative solmization. Kodaly subsequently incorporated relative solmization into his ideas. The method of relative solmization originates from Great Britain, where John Curwen, among others, used it in music teaching already in the 19th century. Its name in English is tonic solfa. In the Kodaly method, relative solmization plays a fundamental role in the development of musical understanding and active music making. The relative sound series - fixed-do - is made up of seven sounds, which are named by the syllables do-re-mi-fa-so-la-ti-do and indicated by hand signs. The sounds can be changed up and down, so it can be fi from fa, si from so, and ta from ti. The upward modification is marked by "i" and the downward modification by "a", except for the sound la, which is modified downward to "lo". This method was developed by the English Sarah Glover for choral singing. Kodaly introduced relative solmization to improve tonality and help singing.

See Example 7!

Solmization syllables have been used before. In the work of Guido d'Arezzo, a music theorist who lived at the beginning of the millennium, also known as the St. John's Hymn, we can find the solmization names: ut, re, mi, fa, sol, la. **See Example 8!**

The "guido hand" - with the help of which notes and groups of notes were memorized - is found in a Mantua manuscript from the last quarter of the 15th century. Solmization sounds are still used as absolute sounds in several countries of Asia and Eastern Europe. This is called absolute solmization.

See the Example 9!

The use of the hand also plays an important role in Kodaly. The timing is aided by simple shapes drawn in the air, for example a triangle for a three beat, a square for a four beat. These figures are waved in the air with one hand and in a curved line. The hands are also used in a variety of ways: they clap, represent the line system, illustrate modulation and the change of forms, and also learn the harmonic chord with the help of this. Signs are already being introduced in kindergarten.

See Example 10 and 11!

Kodaly also uses hand signs to learn the solmization sounds, which he adopted from the previously mentioned John Curwen, an English Congregationalist minister living in the 19th century. The signs refer to the role of sounds. Do, mi and so have a stable appearance - do is the base, the closed sound, mi shows the middle, so refers to openness. Fa and ti point to the sound they lead to, mi and do. The re refers to the opening from the do, the la to the step to the so. He added hand signals with up and down movements so that the children could see where the melody was moving. The signs are formed in front of the body, the (lower) do is at the waist, the la at eye level. The spatial distance between the signals corresponds to the size of the pitch. In the Kodaly method, semitones also receive

a signal. The base signals will move up or down depending on whether we modify them up or down. **See Example 12 – 14!**

Now let's look at some exercises. First, we practice reading from the sheet music using note names, and then practicing the solmization from the notes written on the line. Add a beat meter (quarters or eighths) to each exercise by tapping or clapping. Before we sing the melody, we speak the rhythm of the melody with its rhythm syllables. After that, we start the solmization. Where the music has changing meters, it is worth indicating the first beat of the bar with a different action to the rest. For example, we hit our knees for the first quarter note of the beat, and clap the rest. **See Example 15 – 18!**

It is a more complicated task when you have to read the melody and play the rhythm accompaniment at the same time. In such cases, the teacher usually sets the pace, but you can also set the pace with your feet. For younger children, it is worth looking at the parts separately. We first say the rhythm of the melody with a rhythm syllable, then we sing it. We also say the accompaniment first with a rhythmic syllable, then knock or clap. The exercises are all the more interesting, the more variations we come up with to play the rhythm accompaniment. For example, hitting our knees, stepping, clicking, etc.

See Example 19 and 20!

When learning to play an instrument, the theory learned using Kodaly's method can be utilized by first speaking the rhythm of the piece to be learned, then clapping, then singing, and then playing it. If the child learns to play the instrument in this way from a young age, such an inner hearing is developed that in adulthood it is enough to look at the sheet music, hear the melody and feel its rhythm. Thus, reading the notes at first sight becomes easy. Of course, one occasion is not enough to present all the possibilities that belong to the Kodaly method.

This lecture presents only the most essential components of the method, the part that can be used in learning an instrument. It can also help musicians in many other ways if they learn theory using this method. In addition to developing rhythm and hearing, it makes it easier to read key changes and modulations, and to recognize intervals and sounds.

Music theory is taught using the Kodaly method in many countries in Asia, Europe, America, and word of this method has even reached Australia. Besides Kodaly, there are other music teaching methods. In the first half of the century, the method of Emile Jaques-Dalcroze, a Swiss-French composer and music teacher, tries to develop musical sense and awareness through physical exercise. The concept of Carl Orff, Bavarian composer and music teacher, is based on rhythmic improvisation. Flemish music pedagogue Edgar Willems's four-stage program is based on the development of hearing, rhythm and improvisation, as well as the teaching of singing. This method turns you into a music listener by singing, reading sheet music and expressive or rhythmic movements. Each music education method has its advantages. Kodaly was familiar with these concepts and selected from them those he found important. In my opinion, it would be ideal if students preparing for a career in music or music teaching were to familiarize themselves with all the teaching concepts, and select from them to develop a teaching method with which, as a teacher and artist, they would be able to pass on the knowledge of music and of learning to play an instrument to the youth in the most effective way.

Irodalomjegyzék / Bibliography

http://www.zenci.hu/szocikk/kodaly-modszer#ixzz34uz5DcHa

http://www.zenci.hu/szocikk/kodaly-modszer

http://www.kodaly-inst.hu/kodaly/concept_hu.htm

http://www.ujno.sk/images/Htm/2007/07052.htm

http://www.bacstudastar.hu/kz-modszer

http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-08-Feher.htm

KODÁLY Zoltán: Ötfokú zene I. / (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1959)

KODÁLY Zoltán: Ötfokú zeneII (Zenenyomda, Budapest 1947)

KODÁLY Zoltán: 333 olvasógyakorlat (Zeneműkiadó, Budapest 1970)

Szolfézs Példatár – Alsófok – I. kötet (Szerk. J. Irsai Vera, Z.927 Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1953)

TEGZES György: Hétfokú Olvasógyakorlatok I – II. (Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, ISBN 963 17 76158)

Az improvizációs készség fejlesztése gyermekkortól. Development of improvisation skills from childhood. 2015 [1]

Az improvizáció a zene kezdetétől jelen van. Ha alkotunk egy zenét, már az is valójában egy improvizáció. A középkorban a gregorián énekek recitálása szövegre improvizációs jellegű volt. A kottaírás megjelenésével rögzítették a dallamokat. Ettől kezdve a zene kapott egy olyan kötöttséget, ami lehetővé tette, hogy ugyanúgy, vagy kis változással ismétlődhessen ugyanaz a dallam. A reneszánsz korban még szerepet kapott az előadó improvizációs készsége, hiszen csak a dallam és a kíséret vázát írták le, az volt a kötött, de az előadó hozzá tehette saját elképzelését. A barokk korban kezdett egyre kötöttebbé válni a komponált zene. De azért még mindig volt lehetőségük a zenészeknek fantáziájukat bemutatni saját díszítéseiken, kadenciáikon keresztül. A klasszicizmus korszakában már csak a szólistáknak volt lehetőségük a fantáziájuk és a virtuozitásuk bemutatására. Erre szolgáltak a kadenciák. Azt a zeneszerző nem írta le, hogy lehetőséget adjon az előadónak fantáziáját, technikai virtuozitását bemutatni. Azért azt nem szabad elfelejtenünk, hogy az eddig említett korszakokban a zeneszerző és az előadó, sőt sokszor a hangszer készítője ugyanazon személy volt. A kamarazenélésben és a zenei oktatásban viszont

1 Előadás 2014. 07. 16-án Solanban (Csehország) cimbalom kurzuson. Azóta több alkalommal kértek fel ennek az előadásnak a megtartására különböző helyszíneken. Ebben az előadásban felhasználtam a „Az improvizáció és a klasszikus zene" címmel 2013-ban valamint a Kodály módszerről 2014-ben tartott előadásaim szövegét.

Lecture on 16. 07. 2014 at a cimbalom course in Solan (Czech Republic). Since then, I have been asked to give this lecture several times at various venues. In this presentation, I used the text of my lectures entitled "Improvisation and Classical Music" in 2013 and the Kodály Method in 2014.

szükség volt arra, hogy a zeneszerzők ne csak a saját műveiket játsszák, tanítsák, hanem kortársaikét is. Az improvizálás lehetősége a romantika korszakában egyre csökkent. Ebben a korban kezdett szétválni a zeneszerzés az előadó művészettől.
A hatalmas zenekarokban nem lehetett mindenki szólista, nekik követniük kellett a leírtakat. Sőt ebben a korban – a 19 század végén, 20. század elején – a népszerű szólisták leírták az általuk játszott kadenciákat is, melyeket a mai napig játszanak. A 20. században, melyben a hangszerek technikai lehetőségei kaptak fontos szerepet, a zeneszerzés szinte végképp elvált az előadó művészettől, megszűnt az improvizálási lehetőség az előadók számára. A 20. századi és jelenkori művészek ahhoz szoktak, hogy mindent úgy játszanak, ahogy az le van írva, és elszoktak az improvizálástól. A legnagyobb művészek között is csak néhányat találunk, akik vállalkoznak az improvizálásra.

A népzenében viszont mindvégig megmaradt az improvizációs lehetőség. Az ázsiai országokban a mai napig létezik az improvizáció a klasszikus zenéjükben. A 19. század végén a népzene az afroamerikai ritmusokkal keveredve létrehozott egy olyan zenei műfajt, ahol a népzenéből átvett improvizálás fontos szerepet játszott. Ez lett a jazz. Ez a műfaj tovább fejlődve a legkülönbözőbb zenei műfajok születését hozta létre, melyet közös névvel a könnyűzenének nevezünk. Az is a 20. század modern világának eredménye, hogy az addig szórakoztató jelleget betöltő zene két részre szakadt, a komoly és a könnyű zenére. Ezek közül a könnyű zene, amit szórakoztató zenének tekintünk annak ellenére, hogy minden zenének a szórakoztatás a célja.

Míg a kortárs komolyzenei előadóművészek legnagyobbrészt kötött zenét játszanak, nincs lehetőségük az improvizálásra, addig a könnyűzene előadóművészei főleg improvizálnak, és sokan közülük nem ismerik a kötöttséget. Az én

véleményem szerint a profi előadóművésznek mindkettőre szüksége van: a kötöttségek betartására és a szabad improvizálásra. Emiatt tartom fontosnak, hogy a klasszikus zenét tanulók megismerjék a népzenét és könnyűzenét. Klasszikus játéktechnikával mindenki könnyen elsajátíthatja a többi műfajt. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus zenész képes népzenét és könynyűzenét is játszani. Ez viszont visszafelé nem működik. A népzenész és a könnyűzenész nem tud klasszikus zenét játszani, ha nem volt klasszikuszenei képzettsége.

A legtöbb felnőtt zenész azt hiszi, hogy az improvizációs készség egy adottság. Valóban vannak olyan zenészek, akik magukban hordozzák ezt a készséget, illetve gyermekkoruktól nem távolodtak el ettől a készségtől, de ez nem jelenti azt, hogy ezt a képességet nem lehet megtanulni. Mint, ahogy a hallás és ritmuskészség is kialakítható és fejleszthető - ami nélkülözhetetlen a zenei improvizációban -, ugyanúgy fejleszthető az improvizációs készség is. Minden gyermekben meg vannak ezek a képességek, csak attól függ, hogyan használják, ill. nem használják ezeket a lehetőségeket. Már születésünk óta bennünk van egy bizonyos improvizációs készség. Ha megfigyeljük a kisgyermekeket játék, vagy szituáció megoldása közben, sokszor olyan dolgokat művelnek, ami egy felnőttnek eszébe sem jutna. A beszéd elsajátítása közben is hajlamos a gyermek olyan szavakat kreálni, ami nincs nyelvünkben. A gyermekkori fantázia sokra képes, és mindenkinél jelen volt. Az improvizációs készség és a kreativitás fejlesztésével sokan foglalkoznak, hiszen ez nem csak a zenélésben, de az élet valamennyi területén fontos. Sajnos a kötött dolgok – nyelvhasználat, versek, zenedarabok precíz visszamondása, visszajátszása, és sok egyéb – hozzájárul ahhoz, hogy a gyermekkori fantáziánk, kreativitásunk háttérbe szorul, mire felnövünk. De mindez újra előhívható, ha kellő gyakorlatokat végzünk. Természetesen a legjobb,

ha nem hagyjuk a gyermekeknél, hogy alapvető készségeik elhaljanak, és hagyjuk őket kibontakozni mindamellett, hogy a kötött feladatokat is megoldják. Most a zenei improvizációs készség fejlesztésének alapvető, és egyszerű változatával fogunk foglalkozni, amit kisgyermekkortól tudunk használni a zenei oktatásban, illetve később a hangszeres oktatásban.

Elsőként a ritmus improvizációt nézzük meg. Ez egyben fejleszti a ritmuskészséget is. Először a ritmusgyakorlatokat mozgással (taps, lépés, kopogás) végezzük, később lehet a Kodály módszerből[2] átvett ritmus szótagokkal mondani, majd a hangszeren dallam nélkül ütni.

1. ábra / illustration. Improvizációs ritmus gyakorlatok
Improvisational rhythm exercises

Alap / base:

A) kérdés / question felelet / answer

B) kérdés / question felelet / answer

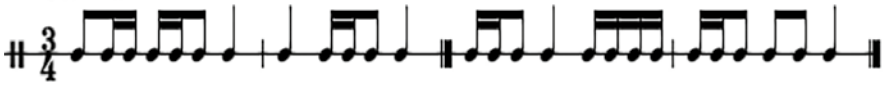
2 A Kodály módszer zenepedagógiai módszer, mely az embert már óvodás korától neveli zenei készségeinek megőrzésére, továbbfejlesztésére.

Lehetőségek / opportunities:

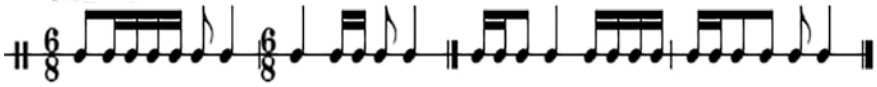
A) kérdés / auestion

B) felelet /answer

C) kérdés /question felelet / answer



D) kérdés / question felelet /answer



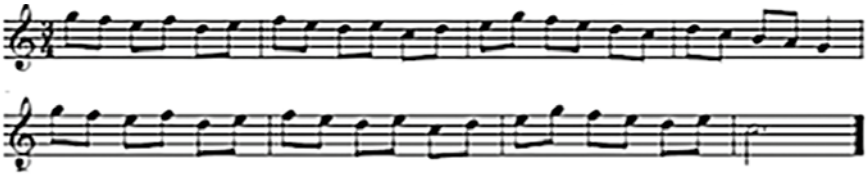
A ritmus improvizáció után nézzük meg a dallam improvizáció lehetőségeit. Kis gyermekeknél érdemes a beszédhez dallamokat kreálni. Ez a fajta technika segít a beszédhibás gyermekeknek is, mert például énekelve nem lehet dadogni. Mikor éneket tanítottam általános iskola alsó tagozatán, volt az osztályban dadogós gyerek, akinek félév alatt megszűnt a dadogása ezzel a módszerrel.

Most a hangszeren próbáljunk meg ugyanezt a módszert. Hagyni kell, hogy a gyerek alkosson dallamokat!
Nagyobb gyerekekkel meg lehet próbálni, hogy egy tanult dallamot próbáljanak kidíszíteni, variálni, akkordot hozzá tenni, különböző hangszínen játszani (verő csere, pizzicato), oktávváltással, vagy hangnemváltással játszani. Fontos, hogy legyen saját ötlete, és hagyni kell, hogy azt úgy is játssza.

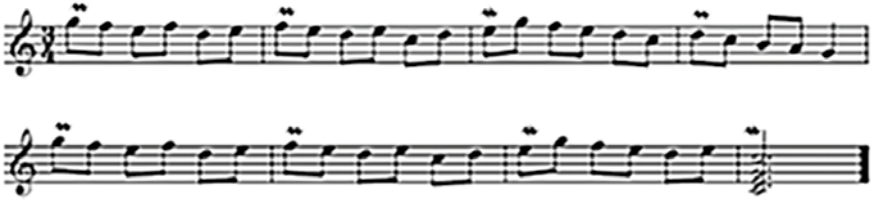
2. ábra / illustration. Dallamimprovizációs lehetőségek.
Melodic improvisation possibilities.

Alap / base

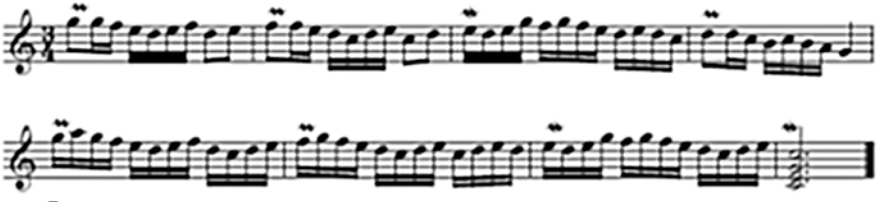
J.Ph. Rameau: Menuett



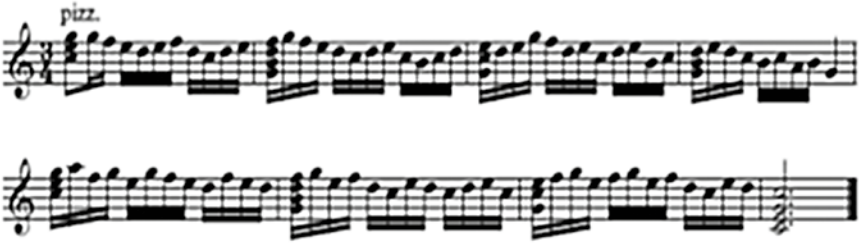
Ornamentika / Ornamentation



Variáció / Variation 1.



Variáció / Variation 2.

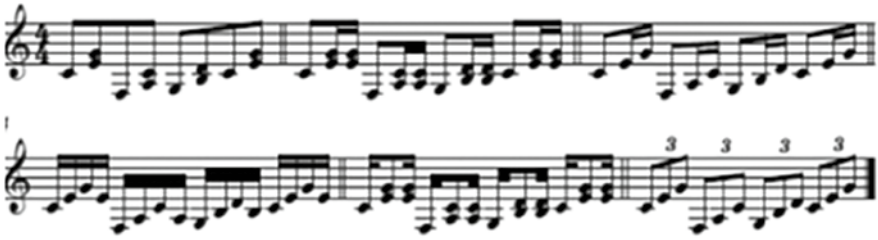


További lehetőségek:
Tempóváltozás: andantino → adagio → allegro → →→
Ütemmutató változás: 3/4 → 2/4→6/8
Változik a hangnem: dúr → moll;
változik a hangmagasság
verőcsere, stb.

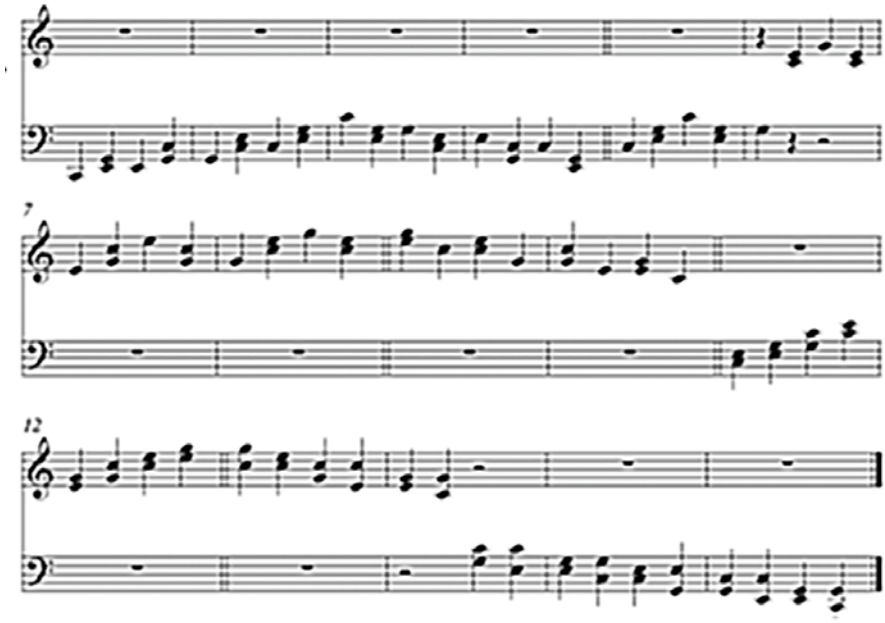
Kíséret improvizációknál fontos az akkord felbontás, egy akkordot hányféleképpen lehet leütni. Ezt követi az akkordfelbontások ritmus improvizációja. Ez tulajdonképpen olyan ritmus improvizáció, melyet adott hangokon kell játszani. Különböző gyakorlatokkal lehet fejleszteni a skálagyakorlatok keretében.

3. ábra / illustration. Akkord improvizációs lehetőségek.
Chord improvisation possibilities.

A) C-dúr, F-dúr, G-dúr, C-dúr
C major, F major, G major, C major



B) C-dur / C major



Átiratok készítése is igényel kreativitást, improvizációs készséget. Nem mindegy, hogy egy adott művet hogy írunk át hangszerünkre. Különösen fontos, ha zenei kíséretet írunk át, például zongora kíséretet, ahol nem tudjuk pontosan ugyanúgy lejátszani a leírt kottát technikai okok miatt. Ilyenkor nem mindegy, mit választunk ki a leírt kottaanyagból. Figyelnünk kell, mit játszik a szólista, vagy a körülöttünk játszó többi zenész, és ahhoz kell igazítanunk az átírni kívánt szólamot. Mindenképpen az általunk készített átiratnak – ami valójában az eredetinek egy változata lesz – követni kell az eredeti szólamot, kivéve, ha olyan zenéről van szó (reneszánsz, barokk), ahol a leírt kotta egy eredetileg számozott basszusból valaki által kidolgozott kíséret. Ebben az esetben szabadon készíthetünk kíséretet, természetesen igazodva az eredeti hangnemekhez.

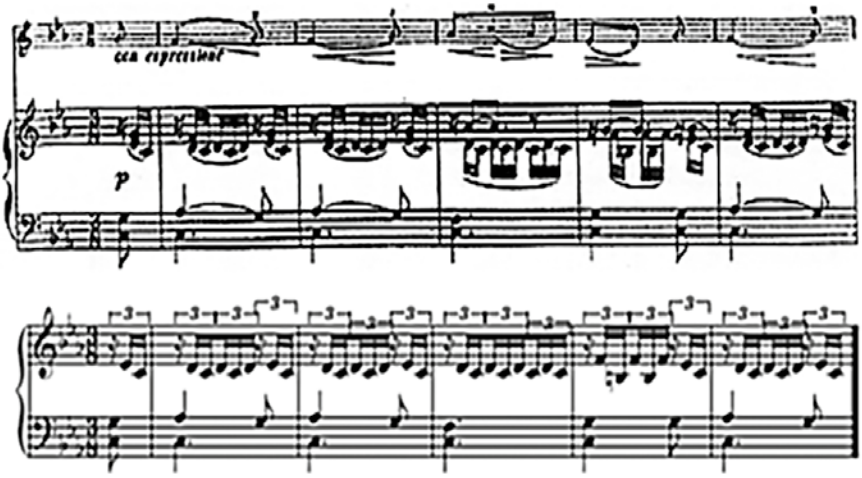
4. ábra / Példa átiratra.

illustration / Example of a transcript.

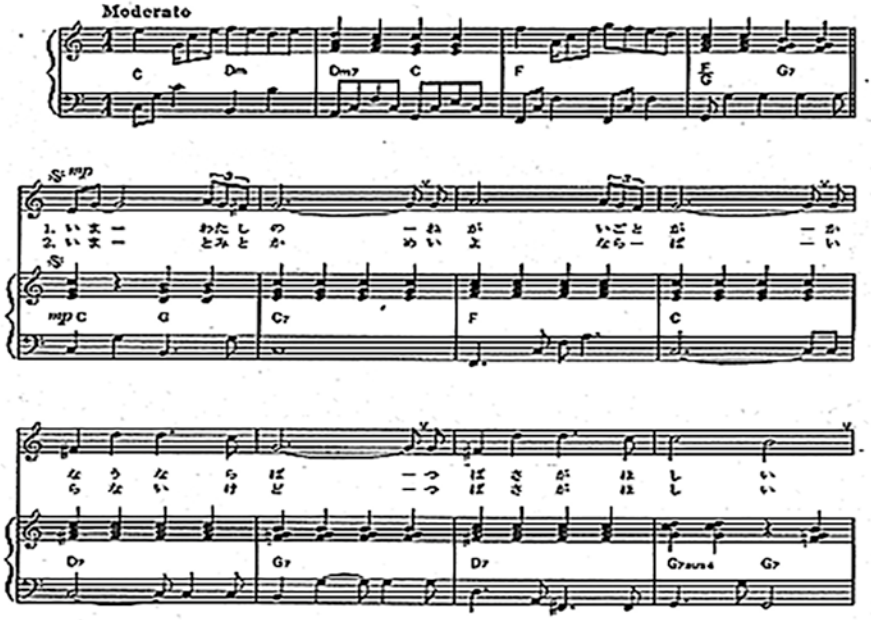
Eredeti zongorakíséret és átirata

Original piano accompaniment and transcription

A)



B)



Az akadémiai oktatásban bevezettem, hogy a hallgatók készítsenek önálló variációkat, improvizációkat, kadenciákat, átiratokat. Úgy vélem, hogy manapság ez fontos azok számára, akik zenei pályát választottak. De mindenképpen fontos az amatőr zenészek számára is, akik ezzel a lehetőséggel közelebb kerülnek a zenéhez és a zene befogadásához.

Improvisation has been present since the beginning of music. When we create music, it is actually an improvisation. In the Middle Ages, the recitation of Gregorian chants to a text was improvisational in nature. With the advent of musical notation, melodies were recorded. From then on, music acquired a structure that allowed the same melody to be repeated in the same way or with slight changes. During the Renaissance, the performer's improvisational skills still played a role, as only the framework of the melody and accompaniment was written down, which was the basic structure, but the performer could add his/her own ideas. In the Baroque era, composed music began to become more and more restricted. But the musicians still had the opportunity to show their imagination through their own embellishments and cadenzas. In the era of classicism, only soloists had the opportunity to demonstrate their imagination and virtuosity. This is what the cadenzas were for. The composer did not write it to give the performer the opportunity to show his/her imagination and technical virtuosity. However, we must not forget that in the eras mentioned so far, the composer and the performer, and often even the maker of the instrument, were the same person. In chamber music and music teaching, however, it was necessary for composers to play and teach not only their own works, but also those of their contemporaries. The possibility of improvisation diminished during the Romantic

era. It was during this era that composition began to become separate from performing arts. In the huge orchestras, not everyone could be a soloist, they had to follow the instructions. Moreover, during this era – the late 19th and early 20th centuries – popular soloists also wrote down the cadenzas they played, which are still played today. In the 20th century, in which the technical capabilities of musical instruments played an important role, music composition was almost completely separated from performing arts, and the possibility of improvisation for performers disappeared. 20th-century and contemporary artists are used to playing everything as written and have given up on improvising. Even among the greatest artists, there are only a few who dare to improvise.

In folk music, however, the possibility of improvisation has always remained. In Asian countries, improvisation still exists in their classical music to this day. At the end of the 19th century, folk music mixed with African-American rhythms to create a musical genre where improvisation, taken from folk music, played an important role. This became jazz. This genre developed further and gave rise to a wide variety of musical genres, collectively known as pop music. It is also a result of the modern world of the 20th century that music, which had previously been for entertaining, was divided into two parts: serious and light music. Among these is light music, which we consider entertainment music, despite the fact that the purpose of all music is to entertain.

While contemporary classical music performers mostly play structured music and have no opportunity to improvise, popular music performers mainly improvise, and many of them are unfamiliar with structured music. In my opinion, a professional performer needs both: adherence to constraints and free improvisation. For this reason, I think it is important

for classical music students to learn about folk and popular music. With classic playing techniques, everyone can easily master other genres. This means that a classical musician can play both folk and pop music. This doesn't work the other way around, however. Folk musicians and pop musicians can't play classical music if they haven't had classical music training.

Most adult musicians believe that improvisation is an innate ability. There are indeed musicians who carry this skill within them, or who have not lost this skill since childhood, but that does not mean that this ability cannot be learned. Just as hearing and rhythm skills can be developed and improved - which are essential in musical improvisation - so too can improvisation skills. Every child has these abilities, it just depends on how they use or don't use these opportunities. We have a certain ability to improvise since birth. If we observe young children while playing or solving a situation, they often do things that an adult would never even think of doing. Even while learning to speak, children tend to create words that are not in our language. Childhood fantasy is capable of many things and was present in everyone. Many people are interested in developing improvisational skills and creativity, as this is important not only in music, but in all areas of life. Unfortunately, the rigid things – language use, precise recitation of poems, pieces of music, and much more – contribute to our childhood imagination and creativity being pushed into the background by the time we grow up. But all this can be brought back to life if we do enough exercises. Of course, it is best not to let children's basic skills die and to let them develop while also learning the rigid tasks. Now we will deal with a basic and simple version of developing musical improvisation skills, which we can use in music education from early childhood and later in instrumental education.

First, let's look at rhythm improvisation. This also develops rhythm skills. First, rhythm exercises are performed with movement (clapping, stepping, knocking), later you can speak rhythm syllables taken from the Kodály method[3], and then play the instrument without melody. **See the first illustration!**

After rhythm improvisation, let's look at the possibilities of melody improvisation. For young children, it is worth creating melodies for speech. This type of technique also helps children with speech disorders, because, for example, you can't stutter while singing. When I taught singing in lower elementary school, there was a child in the class who stuttered and her stuttering stopped within a semester using this method.

Now let's try the same method on the instrument. You have to let the child create melodies! With older children, you can try to decorate a learned melody, vary it, add a chord, play in different timbres (change of hammers, pizzicato), play with octave changes, or play with key changes. It's important they have their own ideas and you let them play them out as they please. **See the second illustration!**

Additional options:

Tempo change: andantino → adagio → allegro → →→

Time signature change: 3/4 → 2/4→6/8

The scale changes: major – minor

The pitch changes

The hammers change and so on.

In accompaniment improvisations, chord resolution is important, how many ways a chord can be played. This is followed by rhythmic improvisation of chord sequences. This is actually a rhythmic improvisation that has to be played on

3 The Kodály method is a music pedagogical method that educates people from kindergarten age to preserve and further develop their musical skills.

specific notes. It can be developed with various exercises within the framework of scale exercises. **See the third illustration!**

Making transcripts also requires creativity and improvisational skills. It doesn't matter how we transcribe a given work onto our instrument. This is especially important when transcribing musical accompaniment, such as piano accompaniment, where we cannot play the written score exactly the same way due to technical reasons. In this case, it doesn't matter what we choose from the written sheet music. We need to listen to what the soloist is playing, or the other musicians around us, and adjust the part we want to transcribe accordingly. In any case, the transcription we make – which will actually be a version of the original – must follow the original part, except in the case of music (Renaissance, Baroque) where the written score is an accompaniment developed by someone from an originally numbered bass. In this case, we can freely create accompaniment, of course adhering to the original keys. **See the fourth illustration!**

In academic education, I introduced the idea of students creating their own variations, improvisations, cadenzas, and transcriptions. I believe that this is important for those who have chosen a career in music these days. But it is also definitely important for amateur musicians, who with this opportunity get closer to music and the reception of music.

20 éves a cimbalomoktatás a Besztercebányai Művészeti Akadémián.

20 years of dulcimer education at the Academy of Arts in Banska Bystrica. (2017)

1997-ben Besztercebányán egy új Művészeti Akadémia megnyitását kezdeményezték. A szlovák cimbalom tanárok és diákok indítványozták, hogy cimbalom szakot is vezessenek be az új Akadémián, mivel művészeti oktatás ezen a hangszeren nem volt sem Szlovákiában, sem más országban. A Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán (mostani neve: Zeneművészeti Egyetem) sem volt művészképzés ezen a szakon, csak pedagógusképzés. Aktuálissá vált a cimbalom hangszernek is a művészeti szakoktatása. Én hiába indítványoztam a Budapesti Akadémián a cimbalom szak megnyitását művészeti tagozaton, több évi fáradozásom eredménytelen volt. Így, amikor a Besztercebányai Művészeti Akadémia rektora prof. PhDr. Alexander Melicher, CSc. és az akkori dékánja (jelenlegi rektor) prof. PaedDr., MgA. et Mgr. Vojtech Didi személyesen jöttek el Magyarországra felkérni az Akadémián való tanításra, ugyan meglepődtem, de örömmel elfogadtam a felkérést. Már csak azért is, mert a szlovák cimbalom tanárok ajánlottak engem ennek a fontos pozíciónak a betöltésére, ami igen megtisztelő volt számomra. 1997 októbere óta oktatom a cimbalmot Besztercebányán. Akkor csak ezen az Akadémián volt lehetőségük a cimbalmos növendékeknek művészi diplomát szerezni, ezért megnőtt az érdeklődés nemzetközi szinten is az ottani oktatás iránt. Az elmúlt húsz év alatt a szlovák növendékeken kívül voltak hallgatók Csehországból, Ukrajnából, Moldáviából, Japánból, Belorussziából, sőt az Erasmus Program keretében még Görögországból is. Az oktatási programomat úgy alakítottam ki,

hogy a növendékek megismerjék a cimbalom világirodalmát, oktatását, megismerkedjenek a világban található cimbalomtípusokkal. Ennek érdekében nemzetközi szemináriumokat és workshopokat szerveztem, melyekre meghívtam tanárokat, előadóművészeket Görögországból, Izraelből, Kínából, Japánból, Svájcból, Németországból, Ausztriából, Kolumbiából, Lengyelországból, Csehországból, Argentínából, Iránból, Angliából, Tájföldről, Moldáviából, Ukrajnából és természetesen Magyarországról és Szlovákiából is, akik bemutatták hazájuk zenekultúráját, a cimbalom pedagógia fejlődését, megismertették a hallgatókkal a különböző cimbalom fajták technikai és interpretálási lehetőségeit. Ezeken a szemináriumokon nem csak az Akadémia növendékei vettek rész, hanem Szlovákia több városából, környező országokból is érkeztek cimbalom tanárok és cimbalmos növendékek. Az évek során kialakult a szlovák és cseh tanárok valamint diákok közötti szoros együttműködés.

A szemináriumokon kívül számos növendékhangversenyt szerveztem, melyre meghívtam más cimbalmot oktató iskolák növendékeit is. Az Akadémián végzett növendékek nemzetközi és hazai elismertséget szereztek. Többek közülük felléptek Magyarország neves zenekaraival is mint például Például Mgr.Art Martin Budinský ArtD., Mgr.Art Vladimír Homola, Mgr.Art Mykhaylo Zakhariya játszottak a Magyar Állami Operaházban, a Győri és Szegedi Színházakban, a Debreceni Filharmonikusokkal. Rajtuk kívül még nemzetközi hírnévre tettek szert Mgr.Art Marcel Comendant és Mgr.Art Martina Krigovska. Az akadémia cimbalmos növendékeinek módjukban állt az ERASMUS program keretében külföldön tanulni.

Az Akadémia cimbalmos növendékei számos nemzetközi versenyen szereztek díjakat.

Díjak, kitüntetések:

BUDINSKÝ, Martin

1999. Nemzetközi verseny, Vitebsk, Belorusszia – 2. helyezés
1999. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 2. helyezés
2000. Nemzetközi Cimbalomverseny, Cserepovec, Oroszország – 1. helyezés
2000. Eurotalent 2000, Banska Bystrica, Szlovákia – 1. helyezés
2000. Szlovák Iskolaügyi Minisztérium kitüntetése „List svätého Gorazda"
2001. Szlovák Iskolaügyi Minisztérium kitüntetése „Fórum pedagogiky"
2001. Nemzetközi Cimbalomverseny Valašske Meziřičí, Csehország – 1. helyezés
2001. Nemzetközi Cimbalomverseny, Harkov, Ukrajna – 3. helyezés

COMENDANT, Marcel

2001 Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 1. helyezés
2001 Nemzetközi Verseny „Eugena Coca", Moldávia - 1. helyezés

HETMEROVÁ, Ladislava

2003. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 3. helyezés
2005. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 2. helyezés
2007. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 3. helyezés

HOMOLA, Vladimír

2003. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 2. helyezés

2005 Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 1. helyezés

2007. Rektori kitüntetés, Banska Bystrica Művészeti Akadémia

2007. Nemzetközi verseny, Minszk, Belorusszia – 3. helyezés

Zuzana, Hrončeková

2007. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország - a zsűri különdíja

KRIGOVSKÁ, Martina

2000. Eurotalent 2000, Banska Bystrica, Szlovákia – 3. helyezés

Saito, Hiroshi

2004. – Nemzetközi Zenei Tábor, Balassagyarmat – diploma és 1. helyezés

Supciuc, Igor

2016. – Nemzetközi verseny „Eugen Coca", Kisinyov, Moldávia – 2. helyezés

ZAKHARIYA, Mykhaylo

2007. Nemzetközi Cimbalomverseny, Valašske Meziřičí, Csehország – 1. helyezés

2007. Besztercebánya polgármesterének díja

2008. Nemzetközi verseny „I. Žinovich Bielorusko", Minszk, Belorusszia – a zsűri fődíja

Szlovákia legnevesebb cimbalomművészei és tanárai a Besztercebányai Művészeti Akadémián szereztek diplomát. Az elmúlt évektől doktori képzést is nyitottak a cimbalom számára, melyre egyre nagyobb az érdeklődés.

A Besztercebányai Művészeti Akadémián végzett növendékek:

Mgr.Art Juraj HELCMANOVSKÝ (2002)
jelenleg a Kassai Konzervatórium tanára, hivatásos hangoló

Mgr.Art Martina KRIGOVSKA
teraz Sanitrárová (2002) – tanár, néhány évig a Vracovi Zeneiskola igazgatója volt, jelenleg Nyitrán tanít.

Mgr.Art Dezider OLÁH (2003)
tanár és előadóművész, a Besztercebányai Művészeti Akadémia doktori képzésének hallgatója.

Mgr.Art Martin BUDINSKÝ ArtD. (2003)
A Besztercebányai Konzervatórium tanára, előadóművész, a Zlaté husle zenekar és a Lúčnica Néptáncegyüttes zenekarának szólistája, a Szlovák Cimbalom Szövetség elnöke, Herencsár Viktória asszisztense a Besztercebányai Művészeti Akadémián

ifj. Mgr.Art Juraj HELCMANOVSKÝ (2004)
a Kassai Konzervatórium tanára, előadóművész Mgr.Art Marcel Comendant (moldáviai hallgató - 2005) – előadóművész, tagja a Pacora Trionak, Bashavel Quintetnek, Kristian Jorgensen Donau Swingnek, Grzech Piotrowski World Zenekarnak, Vittorio Ghielmi „Il suonar Parlante" zenekarának, Marta Topferova Quintettnek, Pozsonyban tanít a Konzervatóriumban.

Bc. Hiroshi SAITO (Japán hallgató – 2006)
zeneszerző, előadóművész Japánban

Mgr.Art Bronislava DOČKALOVÁ (Cseh növendék – 2007)
a Rozsnovi Zeneiskola igazgatója, a Slanina együttes szólistája.

Mgr.Art Vladimír HOMOLA (2007) – zeneszerző, előadóművész

Mgr. art Zuzana HRONČEKOVÁ – Dindesová (2008)
Az Ocsovai Zeneiskola igazgatója, a Zólyomi Zeneiskola tanára.

Mgr. Art Ivana UHRINOVÁ – Štefanová (2009) – tanár

Bc. Michal PAL'KO (2010)
zeneszerző, előadóművész, a Mojše Band művészeti vezetője.

Mgr.Art Ladislava HETMEROVÁ – TOMAŠTÍKOVÁ (CZ 2010)
tanár, előadóművész Brnóban

Bc. Mykhaylo ZAKHARIYA (Ukrajna, 2011)
előadóművész, a Kassai Konzervatórium tanára, Mgr diplomáját Ukrajnában szerezte, jelenleg a Besztercebányai Művészeti Akadémia doktori képzésének hallgatója.

Mgr.Art Peter KAMENSKÝ (2012)
előadóművész, a Hrinovai Zeneiskola tanára, a Szlovák Cimbalom Szövetség vezetőségi tagja.

Mgr.Art Radka WEISHAB (Csehország, 2012)
előadóművész, a Zsolnai Konzervatórium és a Csadcai Zeneiskola tanára, a Besztercebányai Művészeti Akadémia doktori képzésének hallgatója.

Mgr.Art Miriam ŠVABOVÁ – Urbánová (2015) – előadóművész, tanár, a Szlovák Cimbalom Szövetség vezetőségi tagja.

Bc. Igor SUPCIUC (Moldavia, 2016)
Moldáviában folytatja tanulmányait

Mgr.Art Ján ŠUFLIARSKÝ (2017) – előadóművész, a Besztercebányai Konzervatórium és zeneiskola tanára

Jelenlegi növendékek:
Tina GUBOVÁ, Stefan TAKAC, Nazar STRUK (Ukrajna), Alex DANIHEL, Alžbeta BYSTRIANSKA, Zuzana STRAČINOVÁ, Bc. Andrea STRAČINOVÁ, Bc. Jaromír CHLEBO

Húsz éves munkásságomért a Besztercebányai Művészeti Akadémia „Arany Medál" kitüntetésben részesített.

In 1997, the initiative was taken to open a new Academy of Arts in Banska Bystrica.
Slovak cimbalom teachers and students proposed introducing a cimbalom course at the new Academy, as there was no art education on this instrument in Slovakia or any other country. The Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (now known as the University of Music) did not offer art education in this field either, only teacher training. Art education for the cimbalom has also become topical. Despite proposing the opening of a cimbalom course in the art department at the Budapest Academy for several years, my efforts proved fruitless. So, when the rector of the Academy of Arts in Banska Bystrica, prof. PhDr. Alexander Melicher, CSc. and its then dean (current rector) prof. PaedDr., MgA. et Mgr. Vojtech Didi, personally came to Hungary to invite me to teach at the Academy, I was surprised, but I gladly accepted the invitation. If only, because the Slovak cimbalom teachers recommended me to fill this important position, which

was a great honor for me. I have been teaching cimbalom in Banska Bystrica since October 1997. At that time, only at this Academy did cimbalom students have the opportunity to obtain an artistic degree, which is why interest in education there has grown internationally. Over the past twenty years, in addition to Slovak students, there have been students from the Czech Republic, Ukraine, Moldova, Japan, Belarus, and even Greece under the Erasmus Program. I have designed my educational program so that students can learn about the world literature and education of the dulcimer, and become familiar with the types of dulcimer found around the world. To this end, I organized international seminars and workshops, to which I invited teachers and performers from Greece, Israel, China, Japan, Switzerland, Germany, Austria, Colombia, Poland, the Czech Republic, Argentina, Iran, England, Thailand, Moldova, Ukraine and of course Hungary and Slovakia, who presented the musical culture of their countries, the development of dulcimer pedagogy, and introduced the students to the technical and interpretative possibilities of different dulcimer types. Not only did the Academy's students participate in these seminars, but also cimbalom teachers and cimbalom students from several cities in Slovakia and neighboring countries. Over the years, close cooperation between Slovak and Czech teachers and students has developed.

In addition to the seminars, I organized numerous student concerts, to which I invited students from other cimbalom schools. Graduates of the Academy have gained international and domestic recognition. Several of them have performed with renowned orchestras in Hungary, such as Mgr. Art Martin Budinsky ArtD., Mgr.Art Vladimir Homola and Mgr.Art Mykhaylo Zakhariya, who played at the Hungarian State Opera House, the Győr and Szeged Theaters, and the Debrecen

Philharmonic. In addition to them, Mgr.Art Marcel Comendant and Mgr.Art Martina Krigovska also gained international fame. The academy's dulcimer students had the opportunity to study abroad under the ERASMUS program.

The Academy's cimbalom students have won awards at numerous international competitions.

Awards, honors:

Budinsky, Martin

1999. International Competition, Vitebsk, Belarus – 2nd place

1999. International Cimbalom Competition, Valasske Mezirící, Czech Republic – 2nd place

2000 International Cimbalom Competition, Cherepovets, Russia – 1st place

2000 Eurotalent 2000, Banska Bystrica, Slovakia – 1st place

2000 Award of the Slovak Ministry of Education "List svateho Gorazda"

2001 Award of the Slovak Ministry of Education "Forum pedagogiky"

2001 International Cimbalom Competition Valasske Mezirící, Czech Republic – 1st place

2001 International Cimbalom Competition, Kharkov, Ukraine – 3rd place

Comendant, Marcel

2001. International Cimbalom Competition, Valasske Mezirící, Czech Republic - 1st place

2001. International Competition "Eugena Coca", Moldova - 1st place

Hetmerová, Ladislava
2003. International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic – 3rd place
2005. International Cimbalom Competition, Valašske Meziricí, Czech Republic – 2nd place
2007. International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic – 3rd place

Homola, Vladimir
2003 International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic – 2nd place
2005 International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic – 1st place
2007 Rector's Award, Banska Bystrica Academy of Arts
2007 International Competition, Minsk, Belarus – 3rd place

Hroncekova , Zuzana
2007 International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic - Special Jury Prize

Krigovska, Martina
2000 Eurotalent 2000, Banska Bystrica, Slovakia – 3rd place

Saito, Hiroshi
2004 – International Music Camp, Balassagyarmat – diploma and 1st place

Supciuc, Igor
2016 – International Competition "Eugen Coca", Chisinau, Moldova – 2nd place

Zakhariya, Mykhaylo
2007 International Cimbalom Competition, Valasske Meziricí, Czech Republic – 1st place
2007 Prize of the Mayor of Banska Bystrica
2008 International Competition "I. Zinovich Bielorusko", Minsk, Belarus – Grand Jury Prize

The most renowned cimbalom artists and teachers in Slovakia graduated from the Academy of Arts in Banska Bystrica. In recent years, a doctoral program has been opened for the cimbalom, and interest in it is growing.

Graduates of the Academy of Arts in Banska Bystrica:

Mgr.Art Juraj Helcmanovsky (2002) – currently a teacher at the Kosice Conservatory, professional tuner

Mgr.Art Martina Krigovska – now Sanitrárová (2002)
teacher, for several years she was the director of the Vracov Music School, currently she teaches in Nitra.

Mgr.Art Dezider Olah (2003) – teacher and performer, doctoral student at the Academy of Arts in Banska Bystrica.

Mgr.Art Martin Budinsky ArtD. (2003) – Teacher at the Banska Bystrica Conservatory, performer, soloist of the Zlaté husle orchestra and the Lúcnica Folk Dance Ensemble, president of the Slovak Cimbalom Association, assistant to Viktoria Herencsar at the Academy of Arts in Banska Bystrica.

Jr. Mgr.Art Juraj Helcmanovsky (2004)
teacher at the Kosice Conservatory, performing artist

Mgr.Art Marcel Comendant (Moldavian student - 2005) – performer, member of the Pacora Trio, Bashavel Quintet, Kristian Jorgensen Donau Swing, Grzech Piotrowski World

Orchestra, Vittorio Ghielmi's "Il suonar Parlante" orchestra, Marta Topferova Quintet, teaches at the Conservatory in Bratislava.

Bc. Hiroshi Saito (Japanese student – 2006)
composer, performer in Japan

Mgr.Art Bronislava Dockalová (Czech student – 2007) – director of the Roznov Music School, soloist of the Slanina ensemble.

Mgr.Art Vladimír Homola (2007) – composer, performer

Mgr. art Zuzana Hronceková – Dindesová (2008) – Director of the Ocsova Music School, teacher at the Zvolen Music School.

Mgr. Art Ivana Uhrinova – Stefanova (2009) – teacher

Bc. Michal Pal'ko (2010)
composer, performer, artistic director of Mojse Band.

Mgr.Art Ladislava Hetmerova – Tomastikova, (Czech Republic, 2010) – teacher, performer in Brno

Bc. Mykhaylo Zakhariya (Ukraine, 2011) – performer, teacher at the Kosice Conservatory, received his Mgr degree in Ukraine, currently a doctoral student at the Academy of Arts in Banska Bystrica.

Mgr.Art Peter Kamensky (2012) – performer, teacher at the Hrinova Music School, board member of the Slovak Cimbalom Association.

Mgr.Art Radka Weishab (Czech Republic, 2012) – performing artist, teacher at the Zilina Conservatory and the Cadca Music School, doctoral student at the Academy of Arts in Banska Bystrica.

Mgr.Art Miriam Svabova – Urbanova (2015) – performer, teacher, board member of the Slovak Cimbalom Association.

Bc. Igor Supciuc (Moldavia, 2016)
continues his studies in Moldova

Mgr.Art Ján Sufliarsky (2017) – performing artist, teacher at the Conservatory and Music School in Banska Bystrica

Current students:
Tina GUBOVA, Stefan TAKAC, Nazar STRUK (Ukraine), Alex DANIHEL, Alzbeta BYSTRIANSKA, Zuzana STRACINOVA, Bc. Andrea STRACINOVA, Bc. Jaromír CHLEBO

The Academy of Arts in Banska Bystrica awarded me the „Gold Medal" for my twenty years of work.

prof. PhDr. Alexander Melicher, CSc., a Besztercebányai Művészeti Akadémia első rektora
Dr. Herencsár Viktória egyetemi docens
prof. PaedDr., MgA. et Mgr. Vojtech Didi a Besztercebányai Művészeti akadémia első dékánja

prof. PhDr. Alexander Melicher, CSc., the first rector of the Academy of Arts of Banska Bystrica
Viktoria Herencsar, ArtD., associate professor
prof. PaedDr., MgA. et Mgr. Vojtech Didi, the first dean of the Academy of Arts of Banska Bystrica

Herencsár Viktória
növendékeivel
Viktoria Herencsar
with her students

Herencsár Viktória cimbalmos növendékeivel a
Nemzetközi Újévi Cimbalomkoncerten Budapesten
Viktoria Herencsar with her cimbalom students
at the International New Year's Cimbalom Concert in Budapest

Az Arany Medál kitüntetés átadása
Presentation of the Gold Medal
prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi
a Besztercebányai Művészeti Akadémia
rekotra, rector of the Academy of Arts in
Banska Bystrica
Mgr.Art Martin Budinský ArtD., a Szlovák
Cimbalom Szövetség elnöke, president of
the Slovak Cimbalom Association
Dr. HERENCSÁR Viktória

Emlékezés Tarjáni Tóth Idára, születésének 100. évfordulója alkalmából. Commemoration of Ida Tarjani Toth, on the occasion of the 100th anniversary of her birth. 2018

Tarjáni Tóth Ida[1] cimbalomművész-tanár neve a 20. században közismert volt nem csak azért, mert híres bemondói baki fűződött nevéhez (Cimbalmi Tóth Ida tarjánozik, helyesbítek cimbolázik), hanem mert művészi és pedagógiai munkásságával kiemelkedő elismertségre tett szert nem csak Magyarországon, de külföldön is.

1918. május 16-án született Budapesten. Édesapja, aki mozdony felvigyázó volt, kitűnően játszott fuvolán és cimbalmon, családjában mindenki tanult zenét. Háztartásbeli édesanyja titokban sajátította el a cimbalmon való játszást. Mivel otthonukban volt hangszer, és a zene mindennap részévé vált a család életének, nem csoda, ha a kis Idusban már a bölcsőben kialakult a zene szeretete. Négy éves volt, amikor elkezdett játszani édesapja cimbalmán. Ez játék volt számára. Édesapja nem tanította, legfeljebb csak kijavította, ha valamit rosszul játszott – így emlékezett vissza erre a korra a mindenki által Ida néninek hívott művész-pedagógus. 6 évesen került a Maglódi úti iskolába, ahol heti két órában külön énektanár tanította a gyerekeket a zenére. Itt tanított éneket Fodor Janka[2] is, aki a

1 Eredeti nevén Tóth Ida. Amikor a 30-as években szintén cimbalomművészként megjelent Tóth Lia, hogy ne keverjék őket össze, Tóth Ida felvette édesanyja lánykori nevét, így lett Tarjáni Tóth Ida.

2 Fodor Jankáról nagyon keveset tudunk. Pécsen született az 1880-as év körül. Nagybátyja Fodor József szemészprofesszor, aki nagy barátságban volt Allaga Gézával, a cimbalom irodalmának és iskolájának megteremtőjével. Így nem véletlen, hogy a cimbalom tanár barát elvállalta Janka oktatását, aki később Kun Lászlónál végezte el az Akadémiát cimbalom és zene-

Zeneakadémia cimbalom tanára és a Fodor Zeneiskola zeneszerzés tanára is volt. Mikor meghallgatta az újonnan bekerült kislány cimbalomjátékát, azonnal bevitte magához a Zeneakadémia előkészítő szakára, ahol a szolfézs elméletét Molnár Antalnál tanulta. Első koncertfellépése Balatonalmádiban volt, ahova a nyolc éves kislányt tanárnője vitte. Ezután még abban az évben Pécsen is játszott koncerten, ahova szintén Fodor Janka vitte, aki időnként szülővárosában is tanított. Tarjáni Tóth Ida 1928-tól akadémista lett, ahol Molnár Géza tanította a zeneesztétikát és egyetemes zenetörténetet, Ádám Jenőtől népzenét tanult. Már akadémista évei alatt számos fellépése volt nem csak Magyarországon, de külföldön is. Szimfonikus zenekarral először 13 évesen szerepelt, amikor a Budapesti Zenekar (mai nevén Nemzeti Filharmonikusok) a Vigadóban játszotta Kodály Zoltán Háry János Szvitjét Sergio Failoni vezényletével. A zenekar igazgatója Fodor Jankától kért növendéket a cimbalom szólam eljátszására, aki Tarjáni Tóth Idát ajánlotta. A főpróbán ismerkedett meg különleges módon Kodály Zoltánnal. Ida néni elmondása szerint egy férfi oda lépett hozzá a főpróba után és megkérdezte, miért nem játszotta a darabban a glissandót[3], amit a zeneszerző beírt. Mire a 13 éves kislány azt válaszolta:

– Mert azt így nem lehet lejátszani.

A férfi megkérdezte:

– Ezzel azt akarja mondani, hogy a zeneszerző rosszat írt?

---

szerzés szakon. 1918-tól segédkezett Kun Lászlónak a cimbalomoktatásban, majd hivatalosan 1921-től 1939-ig oktatta a cimbalmot az Akadémián. Tarjáni Tóth Ida elbeszélése szerint nagyon jó tanár volt, számos kitűnő muzsikust nevelt. Mivel neki nem volt gyereke, Tarjáni Tóth Idát gyermekeként kezelte, akinek később a bérma keresztanyja lett. Sokszor aludt tanárnőjénél, aki magával vitte a kis Idát koncertekre. A jó kapcsolat ellenére, nem sokat mesélt magánéletéről, inkább a neveléssel foglalkozott – emlékezett vissza Tarjáni Tóth Ida, aki szintén második anyukájának tekintette tanárnőjét.

3 Zenei kifejezés. Csúszást jelent a hangokon.

– Igen. A zeneszerző nem ért a cimbalomhoz. – felelte a kislány. Erre a férfi bemutatkozott:
– Kodály Zoltán vagyok a zeneszerző. Hogyan kellett volna ezt írni?
Tarjáni Tóth Ida bemutatta. Azután mindig úgy játszotta ezt a részt a zeneszerző beleegyezésével. Kodály Zoltán zeneszerzésre tanította később 3 évig Tarjáni Tóth Idát az akadémiai évei alatt.

Bartók Bélával is az akadémiai évei alatt találkozott. Mikor Bartók az I. Hegedű Rapszódia zenekari változatába cimbalom szólamot próbált írni, bement Fodor Janka cimbalom óráira a cimbalmon való játszás tanulmányozása miatt.
Az órák a Zeneakadémia 3. emeletén a 18-as szobában zajlottak és éppen Ida néni volt órán Fodor Jankánál. Bartók Ida nénivel próbáltatott ki mindent, amit ő kitalált. Két hónapig járt be Ida néni óráira és a zongora tetején hasalva jegyzetelt – mesélte nekem Ida néni. Két hónap után, bár befejezte a cimbalom szólamot, kijelentette, hogy olyan bonyolult a cimbalmon való játék, hogy inkább eláll attól, hogy erre a hangszerre komponáljon. Hát nem is született több Bartók mű cimbalomra! Viszont hozzájárult, hogy bármelyik művét játszhatják a cimbalmosok saját átirataikban.

Ida néni az akadémiai évek alatt külföldön is turnézott. 1931-ben Gyenes Lili Zenekarával (első női zenekar) koncertturnéra ment. 13 hónap alatt 13 országban voltak koncertek, ahol nem csak zenekari tagként, de szólistaként is fellépett. Ezzel a zenekarral még háromszor volt turnén. A Liszt Ferenc Akadémián 1934-ben szerzett bizonyítványt, majd még 2 év önként ismétlőként járt tovább, így diplomáját 1936-ban szerezte.
Az akadémiai évek után koncertezett jótékonysági koncerteken volt osztálytársaival, közöttük Lisznyay Gábor egyházzenész, pedagógussal, aki több művet komponált e hangszer

számára. Ida néni kezdeményezésére létrejött egy női cimbalom trió, melynek tagjai rajta kívül Komlóssy Nusi és Ferenczy Ibolya voltak. A Trió a háborúig működött és koncertet adtak világszerte.

1937-ben Fodor Janka betegsége idején Tarjáni Tóth Ida volt a helyettese. 1939-től másfél évig Szegeden tanított és koncertezett. A 40-es évek elején a Gyenes Zenekarban is játszott és mellette privát növendékeket fogadott, akik főleg a Téglagyári munkások gyerekei voltak. A háborús évek alatt nem volt munkája, ezért Rákosfalván templomokban orgonált, a Postás Zeneiskolában zongorát és cimbalmot tanított. 1946-ban férjhez ment Petrovics Péter műkereskedőhöz, aki háztömbmegbízott volt. Ida néni egészségügyi megbízottként tevékenykedett a háború alatt és után. Két fia született: Petrovics Péter (1947-1968), aki fiatalon meghalt és Petrovics Tamás (1948-2008), aki népzenész és cimbalom tanár lett. Tarjáni Tóth Ida a Honvéd Művészegyüttes megalakulásával a társulat tagja lett 1948-ban, egyben az együttes alapító tagjának is számított, melynek 1956-ig volt a cimbalomművésze. A forradalom idején az együttessel Kínában és Moszkvában turnézott. Moszkvában a Művészegyüttes megtagadta a fellépést, hallván a magyarországi híreket, ezért hazaérésük után feloszlatták a társulatot. Szólista tagjai közül sokan váltak később híres muzsikusokká, énekesekké. Ida néni a Magyar Állami Operaház zenekarában kapott állást, ahol már korábban is játszott kisegítőként.

A koncertezés mellett tanítói tevékenységét sem szüntette meg. 1951-től tanított Zeneoktató Munkaközösségben (korábban Fodor Zeneiskola), mely 1952-ben a I számú Körzeti Zeneiskola, majd 1968-tól VI. kerületi Állami Zeneiskola nevet kapta (most Tóth Aladár Zeneiskola). Tanítványai közül több híres cimbalomművész és pedagógus került ki, mint például Fábián Márta, Fábián Jolán, Szakály Ágnes. A cimbalom iskola-

rendszerű oktatásában nagy szerepet játszott Tarjáni Tóth Ida a háború után, hiszen szinte mindent újra kellett építeni.
A Zeneiskolában való cimbalomoktatáshoz komoly toborzást kellett folytatnia. Mivel szerette a gyerekeket és a gyerekek is szerették őt, ez nem volt nehéz. Volt olyan év, amikor 47 növendéke volt. Én hozzá négy évesen kerültem a nővérem által, aki a Rádió Gyerekkórusába járt, ahol hangszert kellett választania és az akkor már Fábián Mártát ott tanító Tarjáni Tóth Idához került egy véletlen folytán. Mikor szüleim vettek egy hangszert 1956 decemberében, elkezdtem rajta játszani és nem hagytam nővéremet gyakorolni, mindig én akartam rajta játszani. Ida néni először nem hitte el, hogy ez valóban így van, azt hitte, hogy nővérem lusta. Majd mikor meghallgatott, rögtön felkarolt és az év végi vizsgára engem is elhívott, ahol az I sz. Körzeti Zeneiskola tanárai összegyűltek az igazgatónővel, Czövek Ernával az élen, hogy döntsenek, mi legyen velem. Nem tudtam írni, olvasni, hiszen még nem voltam iskolás, de kottát írni és olvasni már tudtam. Nem lehettem zeneiskolás, de úgy döntöttek, hogy mindenképpen foglalkozni kell velem, ami csak magán úton volt megoldható. Szüleimnek nem volt pénzük arra, hogy privát órákat fizessenek. Ida néni jóval később, az Akadémia elvégzése után elmesélte nekem, hogy mikor ezt a tényt közölte a vizsgáztató tanárokkal, ők jól leszidták és rendreutasították, hogy egy tanárnak ilyet nem szabad mondania, hanem örülnie kellene annak, hogy egy kiemelkedően tehetséges gyerek kerül hozzá, még akkor is, ha az nem tud fizetni. Megfogadva tanárkollégái tanácsát, fizetés nélkül foglalkozott velem mindaddig, míg iskolába nem kerültem. Lakására jártam, és ő is lányának tekintett engem ugyanúgy, mint őt a tanárnője. Két fiával is testvéri kapcsolatban voltunk nővéremmel. Ida néni édesanyja, Gizi néni, pedig nagymamaként minden órára készített valami finomságot két unokájának és nekünk is. Ettől kezdve Ida

néni haláláig nagyon jó kapcsolat volt közöttünk. Gimnazista koromban, amikor már bejártam a Zeneiskolába órákra, ami az Andrássy úton volt, közel az Oktogonhoz, mindig engem tett utoljára, majd az óra után elindultunk hazafelé (közel laktunk egymáshoz), de az Oktogon cukrászdájában mindig megálltunk és meghívott egy gesztenyepürére és egy pohár Szürkebarát borra. Még nem voltam nagykorú, így ő magának kérte ki a két pohár bort és azt mondta: ettől a pohár bortól nem lesz semmi bajod, csak egészségesebb leszel! Minden alkalommal kellemesen elbeszélgettünk egészen hazáig. Főiskolás koromban is többször találkoztunk az iskolán kívül is. A Főiskola elvégzése után pedig eljött minden koncertemre, ha tehette. Én tanácsokat kértem tőle és ő is tanácsokat kért tőlem, mint anya és lánya egymás között. Ezt a példát Janka nénitől láthatta, tovább vitte és nekem is adott egy példát arra, hogyan tartsak kapcsolatot növendékeimmel. Az oktatásából is sokat átvettem. A kisgyerekeket úgy tanította, hogy nem határozta meg, mit kell nekik játszani. Azonos technikájú vagy stílusú darabokat választott, amit bemutatott a gyerekeknek és a gyerekek kiválaszthatták melyiket szeretnék megtanulni. Így mindenki azt hitte, hogy azt a darabot választotta, amit akart, pedig végül is a tanár választotta a darabokat, csak lehetőséget adott választásra. Mindenki boldog volt, és örömmel tanult. A nagy gyerekek, vagy akadémisták oktatásánál is volt lehetőség a darabok kiválasztására, bár ott már nem mutatta be előre a tanárnő a darabokat. Ezt a tanítási módszert én is átvettem, így tanítványaim is mindig örömmel tanulják a darabokat. Az előadási mód lehetőségét is sokszor rábízta a növendékekre, ha látta, hogy van fantáziájuk, elképzelésük. Soha nem erőltette rá senkire a saját elképzelését. Én személy szerint ezt nagyon jónak tartottam, mert nem fogta vissza fantáziámat. Koncertező művészként is sokat tanultam tőle. Azt a mondását a mai napig

megfogadom, hogy ha csak egy néző van a nézőtéren, annak is ugyanúgy a legjobbat kell nyújtanom, mint, ha ezren ülnének ott, mert azért jött el, hogy engem hallgasson. Tőle tanultam azt is, hogy olyan soha nem lesz, hogy mindenkinek tetszeni fog amit csinálok, de ha csak egy valakinek tetszik, akkor már elégedettnek kell lennem, mert egy embernek örömet szereztem.

Tarjáni Tóth Ida a zeneiskolai oktatáshoz létrehozott egy kétkötetes Iskolát Falka József kántor társszerző együttműködésével. Társszerzőre azért volt szüksége, mert a tanítás, a koncertezés mellett nem volt elég ideje ezt egyedül megalkotni. Ráadásul 1949-ben meghalt a férje, a két gyereket a nagymamával együtt neki kellett eltartania. Már a gyereknevelésre sem volt ideje, az a nagymamára volt bízva. Mégis a lehetőségekhez képest mindent megtett a két fiáért. A Cimbalomiskola I. kötetét 1958-ban adták ki. Az iskolát volt tanára, Molnár Antal lektorálta. Ez a kötet a Kodály metóduson alapszik, szolmizálásra épül. Ida néni bevallása szerint, ő tanítványaitól tanulta a szolmizálást, mert az ő idejében ez még nem volt. A második kötet 1967-ben lett kiadva. A mai napig ez a két kötet a magyar cimbalom típuson tanulóknak az alap irodalma nem csak Magyarországon, külföldön is. Sőt már más típusú cimbalmok oktatása is használja ezt az iskolát. Ezen kívül minden tanítványának személyre szabottan készített klasszikus átiratokat. Akkor még nem volt másolási lehetőség, mindent kézzel kellett írni. Mi is sokat kottáztunk, de sokszor ő írta le nekünk a műveket, mert ő gyorsabban tudott írni. Tanítványait soha nem szidta le, mindig a pozitív tulajdonságaikat emelte ki. Kritikái is kíméletesek voltak, nem akarta, hogy bármelyikünknek elmenjen a kedve a zenéléstől. Kollégáival ugyanúgy elnéző volt, még azokkal is, akik őt megbántották, vagy rosszat tettek neki. Mélyen katolikus hívő volt és azt tartotta, hogy a bosszúállás nem fér össze az ő hitvallásával. Amikor rosszakarói azzal vádolták, hogy nyilas

és emiatt egy éven keresztül kihallgatásra kellett járnia és betiltották tanári és művészi működését, a felmentés után sem gondolt arra, hogy megtorolja a vele történteket és bosszút álljon azokon, akik ezt okozták.

Az Akadémián való cimbalom oktatás újra megnyitása sem volt egyszerű. Rácz Aladár halálával bezárták a cimbalom szakot az Akadémián, mondván, hogy nincs megfelelő művész, aki tovább vigye a tanszakot. Ida néninek viszont nagyon jó növendékei voltak, és úgy gondolta, a tehetséges növendékeknek lehetőséget kell adni a tovább tanulásra. Emiatt egész hadjáratot indított. Ment minisztériumba, beszélt az Akadémia vezetőségével. Már majdnem kudarcba fulladt az egész, amikor az az ötlete támadt, hogy aláírást gyűjt. Híres emberekkel íratta alá a kérvényt a cimbalom szak megnyitására. Még Honthy Hanna, a híres primadonna is aláírta, és sikerült. Megnyitották a cimbalom szakot. 1966-tól a 70-es évek végéig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Budapesti Tagozatán oktatta a cimbalmot, ahol nála diplomázott Szeverényi Ilona, Szöllős Beatrix, Farkas Györgyi, Szakály Ágnes, természetesen én is, és még sokan mások. Külföldi növendékei is voltak, melyek közül a leghíresebbek Yasuko Kano, aki Japánban cimbalom iskolát nyitott és Christianne-Marie Blas, aki Franciaországban terjesztette a cimbalom kultúráját. Az oktatás mellett nemzetközileg elismert művész volt. Világszerte koncertezett nem csak zenekarokkal, szólóban és kamarazenében is. Híres karmesterekkel, előadóművészekkel szerepelt együtt, például Ferencsik János, Sergio Failoni, Leopold Stokowski, Koródy András karmesterekkel, Kovács Dénes hegedűművésszel, külföldi előadóművészekkel. 1965-ben Dijonban (Franciaország) Rameau díjat kapott francia zeneszerzők műveinek interpretálásáért. Lemezfelvételei Franciaországban jelentek meg. Közülük az egyik elnyerte a Charles Cros Akadémia hanglemez

nagydíját. Magyarországra a lemezeket nem hozták be, hiszen ezek nyugat-európai kiadványok voltak. Szerencsére Magyarországon számos rádiófelvétel őrzi játékát. Majdnem mindegyik magyar szimfonikus zenekarban közreműködött. Rendszeresen közreműködött a Magyar Állami Operaház Zenekarával és az ahhoz tartozó Filharmóniai Társasággal, az Állami Hangversenyzenekarral (ma Nemzeti Filharmonikusok) és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával.

A sok tevékenység mellett még arra is volt ideje, hogy népzenét gyűjtsön. Erdélyben olyan helyeken gyűjtött, ahol a népzenében cimbalom is volt. Ezeket saját maga feldolgozta és játszotta, de sajnos kottában nem jelentek meg. Több zeneszerző írt számára és növendékei számára cimbalom műveket. Ádám Jenő népzene gyűjtőként számos népzenei feldolgozást készített cimbalomra. Lisznyay Gábor, a volt osztálytárs is alkotott cimbalomra műveket. Nevéhez fűződik több cimbalomra komponált mű bemutatása, mint például Tóth Dénes Cimbalomversenye, amit a Filharmóniai Társaság Zenekarával mutatott be. Repertoárján Allaga Géza szerzeményein kívül népzenei feldolgozások, preklasszikus átiratok, kortárs zeneszerzők művei egyaránt megszólaltak. Saját maga készítette az átiratokat, sokszor a feldolgozásokat is és tanítványait is arra ösztönözte, hogy készítsék saját maguk az átiratokat.

Emberként mindig szerény volt. Soha nem törekedett babérokra. Nem is kapott kitüntetést, csak akkor, amikor 75. születésnapja alkalmából felterjesztettem miniszteri kitüntetésre. Nagyon örült neki, de számára többet jelentett mindig az emberektől jövő szeretet, megbecsülés. Örült tanítványai sikereinek. Szeretett növendékeivel együtt játszani. Amikor 1991-ben nagy nehézségek árán sikerült létrehoznom egy Cimbalom Világkongresszust, rögtön mellém állt és támogatott.

A Cimbalom Világszövetség alapító tagja volt és részt vett

több kongresszuson is, például Csehországban (1993) és Pozsonyban (1995).

1989-ben elmentem hozzá, hogy riportot készítsek vele, amit aztán egy róla szóló könyv megírásához szerettem volna felhasználni. Tulajdonképpen akkor ismertem meg igazi életét. Addig ő sem mesélt sokat saját problémáiról ugyanúgy, mint az ő tanára. Problémáit viccesen kezelte, vagy megőrizte magának. A könyv ugyan nem készült el időhiány miatt, mert még kellett volna hozzá pár anyag, dokumentum, de legalább most ez a megemlékezés megszülethetett az ő általa elmesélt történetek alapján. Sajnos, a dokumentumok összegyűjtésére már nem volt alkalmam, így csak a saját dokumentumaimat tudom itt bemutatni róla. Mindig ígérte, hogy összegyűjti nekem a fényképeket, plakátokat, írásokat, de az utolsó időben egyre kevesebb alkalom volt a találkozásra munkáim miatt, és amikor sikerült eljutnom hozzá, mindig arra hivatkozott, hogy elfelejtette. Aztán jött 2000, amikor még eltávozása előtt pár hónappal koncerten játszott. Amikor érezte, hogy nem sok van hátra, azt mondta nekem, hogy szeretne úgy meghalni, hogy elalszik, és nem szenved. Két hétig volt kórházban. Két nappal halála előtt még meglátogattam. Vígkedélyű volt, viccelődött minden problémával, szobatársait felvidította. Vidáman megjegyezte, hogy milyen vicces lenne, ha ő játszana a saját temetésén. Szavai valóra váltak. Úgy halt meg, hogy elaludt és temetésén az ő játéka szólt. Emberi, pedagógiai, művészi magatartása példamutató volt. Élete munkássága örökké velünk lesz, cimbalmosok őrzik emlékét.

The name of the cimbalom artist and teacher Ida Toth Tarjani[4] was well-known in the 20th century not only because of the famous announcer's blunder attached to her name (Ida Toth Cimbalmi plays the tarjan, correction, she plays the cimbola), but also because she gained outstanding recognition with her artistic and pedagogical work, not only in Hungary but also abroad.

She was born on May 16, 1918 in Budapest. Her father, who was a locomotive engineer, played the flute and dulcimer excellently, and everyone in her family studied music. Her housewife mother secretly taught herself to play the cimbalom. Since there were musical instruments in their home and music became a daily part of the family's life, it is no wonder that little Ida developed a love of music in her cradle. She was four years old when she started playing her father's dulcimer. This was a game for her. Her father didn't teach her, he only corrected her if she played something wrong – this is how the artist-teacher, whom everyone called Aunt Ida, remembered this time. At the age of 6, she was enrolled in the Maglodi Street School, where a special singing teacher taught the children music for two hours a week. Janka Fodor[5], who was also a cimbalom teacher at

4 Her original name was Toth Ida. When Toth Lia also appeared as a cimbalom artist in the 1930s, Toth Ida took her mother's maiden name so as not to confuse them, thus becoming Ida Toth Tarjani.

5 Very little is known about Fodor Janka. She was born in Pecs around 1880. Her uncle was Jozsef Fodor, an ophthalmologist professor who was a great friend of Geza Allaga, the founder of cimbalom literature and school. It is no coincidence that the cimbalom teacher friend took on the task of teaching Janka, who later graduated from the Academy with Laszlo Kun, majoring in cimbalom and composition. From 1918, she assisted Laszlo Kun in teaching the cimbalom, and then officially taught the cimbalom at the Academy from 1921 to 1939. According to Ida Toth Tarjani, she was a very good teacher and educated many excellent musicians. Since she had no children, Ida Tarjani Toth was treated as her child, and she later became her godmother at confirmation. She often slept over at her teacher's house, who took little Ida to concerts with her. Despite the good relationship, she

the Academy of Music and a composition teacher at the Fodor School of Music, also taught singing here. When she heard the newly admitted girl's cimbalom playing, she immediately took her to the preparatory department of the Academy of Music, where she studied solfeggio theory with Antal Molnar. Her first concert performance was in Balatonalmadi, where the eight-year-old girl was taken by her teacher. Later that year, she played a concert in Pecs, where she was also taken by Janka Fodor, who taught in her hometown from time to time. Ida Toth Tarjani became an academician in 1928, where Geza Molnar taught music aesthetics and universal music history, and she studied folk music with Jeno Adam. During her academic years, she already had numerous performances not only in Hungary but also abroad. She first performed with a symphony orchestra at the age of 13, when the Budapest Orchestra (now the National Philharmonic) played Zoltan Kodaly's Hary Janos Suite at the Vigado, conducted by Sergio Failoni. The orchestra's director asked Janka Fodor for a student to play the cimbalom part, and she recommended Ida Toth Tarjani. It was during the dress rehearsal that she met Zoltan Kodaly in a special way. According to Aunt Ida, a man approached her after the dress rehearsal and asked why she didn't play the glissando[6] in the piece that the composer had written. To which the 13-year-old girl replied:

– Because it can't be played like that.

The man asked:

– Does this mean that the composer wrote something wrong?

---

didn't talk much about her private life, preferring to focus on raising children, recalled Ida Toth Tarjani, who also considered her teacher as her second mother.

6 Musical expression. It means sliding across the pitches.

– Yes. The composer doesn't understand the dulcimer, – replied the little girl.
The man then introduced himself:
– I am Zoltan Kodaly, the composer. How should I have written this?
Ida Toth Tarjani suggested it. She then always played this part in this way with the composer's consent. Later Zoltan Kodaly taught Ida Toth Tarjani composition for 3 years during her academic years.

She also met Bela Bartok during her academic years. When Bartok was trying to write a cimbalom part for the orchestral version of Violin Rhapsody No. 1, he enrolled in Janka Fodor's cimbalom lessons to study playing the cimbalom. The classes took place on the 3rd floor of the Academy of Music in room 18, and Aunt Ida was in the class with Janka Fodor. Bartok tried out everything with Aunt Ida, that he invented. After two months, although he had completed the cimbalom part, he declared that playing the cimbalom was so complicated that he would rather refrain from composing for this instrument. There weren't many more Bartok works written for cimbalom! However, he agreed that the cimbalom players could play any of his works using their own transcriptions.

Aunt Ida also toured abroad during her academic years. In 1931, she went on a concert tour with the Lili Gyenes Orchestra (the first all-female orchestra). In 13 months, she performed in 13 countries, performing not only as a member of the orchestra but also as a soloist. She toured with this orchestra three more times. She earned a certificate at the Liszt Ferenc Academy in 1934, then continued to attend for another 2 years as a voluntary repeater, earning her diploma in 1936. After her academic years, she performed at charity concerts with her classmates, including Gabor Lisznyay, a church musician and

teacher who composed several works for this instrument. At the initiative of Aunt Ida, a female cimbalom trio was formed whose members, in addition to her, were Nusi Komlossy and Ibolya Ferenczy. The Trio operated until the war and gave concerts all over the world.

During Janka Fodor's illness in 1937, Ida Toth Tarjáni was her deputy. From 1939, she taught and gave concerts in Szeged for a year and a half. In the early 1940s, she also played in the Gyenes Orchestra and took on private students, who were mainly the children of the Brick Factory workers. During the war years, she had no work, so she played the organ in churches in Rakosfalva and taught piano and cimbalom at the Postas Music School. In 1946, she married art dealer Peter Petrovics, who was a building commissioner. Aunt Ida worked as a health commissioner during and after the war. She had two sons: Peter Petrovics (1947-1968), who died young, and Tamas Petrovics (1948-2008), who became a folk musician and cimbalom teacher. Ida Toth Tarjani became a member of the Honved (Military) Art Ensemble in 1948 with the formation of the company, and was also considered a founding member of the ensemble, of which she was the cimbalom artist until 1956. During the Hungarian revolution, she was touring with the band in China and Moscow. In Moscow, the Art Ensemble refused to perform, having heard the news from Hungary, so the company was disbanded after they returned home. Many of its solo members later became famous musicians and singers. Aunt Ida got a job in the orchestra of the Hungarian State Opera House, where she had already played as an assistant.

In addition to performing, she did not stop her teaching activities. From 1951 she taught at the Music Teachers' Co-operative (formerly the Fodor Music School), which in 1952 was renamed the District Music School No. 1, and then from 1968

the District 6 State Music School (now the Aladar Toth Music School). Among her students were several famous cimbalom artists and teachers, such as Marta Fabian, Jolan Fabian, and Agnes Szakaly. Ida Toth Tarjani played a major role in the school system of teaching the cimbalom after the war, as almost everything had to be rebuilt. To teach cimbalom at the Music School, she had to conduct serious recruitment. Since she loved children and the children loved her, it wasn't difficult. There was a year when she had 47 students. I came to her at the age of four through my sister, who attended the Radio Children's Choir, where she had to choose an instrument and by chance she came to Ida Toth Tarjani, who was already teaching Marta Fabian there. When my parents bought an instrument in December 1956, I started playing it and wouldn't let my sister practice, I always wanted to play it. At first, Aunt Ida didn't believe that this was really the case, she thought my sister was lazy. Then, when she heard me, she immediately embraced me and invited me to the end-of-year exam, where the teachers of the 1st District Music School gathered with the principal, Erna Czovek, at the head, to decide what to do with me. I couldn't read or write, since I hadn't gone to school yet, but I could write and read sheet music. I couldn't go to music school, but they decided that they had to take care of me anyway, which could only be done privately. My parents didn't have the money to pay for private lessons. Much later, after graduating from the Academy, Aunt Ida told me that when she reported this fact to the examining teachers, they scolded her and told her that a teacher shouldn't say such things, but should be happy that an exceptionally talented child comes to her, even if she can't pay. Taking the advice of her fellow teachers, she took care of me without pay until I started school. I went to her apartment, and she considered

me her daughter, just as her teacher considered her. My sister and I had a sibling relationship with both of her sons. Aunt Gizi, as a grandmother, prepared something delicious for her two grandchildren and for us at every lesson. From then until Aunt Ida's death, we had a very good relationship. When I was in high school, and went to the Music School for lessons, which was on Andrassy Avenue close to the Oktogon, she always put me last, and then after class we would head home (we lived close to each other), but we would always stop at the Oktogon pastry shop and she would invite me for a chestnut puree and a glass of Szurkebarat wine. I wasn't an adult yet, so she asked for two glasses of wine for herself and said: this glass of wine won't hurt you, it'll just make you healthier! We had a pleasant conversation every time, all the way home. We met several times outside of school when I was in the Academy. After I graduated from the Academy, she came to all my concerts if she could.

I asked her for advice and she asked me for advice, like mother and daughter. She could see this example from Aunt Janka and took it further, and gave me a blueprint of how to stay in touch with my students. I also took a lot from her teaching techniques. She taught little children without specifying what they should play. She chose pieces with the same technique or style, which she presented to the children, and the children could choose which one they wanted to learn. So everyone thought they had chosen the piece they wanted, even though in the end the teacher chose the pieces, she just gave them the opportunity to choose between them. Everyone was happy and enjoyed learning. In the older children's or academics' classes, there was also the opportunity to choose the pieces, although the teacher did not present the pieces in advance. I have adopted this teaching method, so my students always

enjoy learning the pieces. She often entrusted the students with their own performance interpretation if she saw that they had imagination and ideas. She never forced her own ideas on anyone. I personally thought this was very good because it didn't hold back my imagination.

I also learned a lot from her as a performing artist. I still believe in her saying that if there is only one spectator in the auditorium, I have to give them my best just as much as if there were a thousand people sitting there, because they came to listen to me. I also learned from her that it will never be the case that everyone will like what I do, but if just one person likes it, then I should be satisfied because I brought joy to one person.

Ida Toth Tarjani created a two-volume Tutor for music school education in collaboration with cantor Jozsef Falka. She needed a co-author because, in addition to teaching and performing, she didn't have enough time to create it alone. Moreover, her husband died in 1949, so she had to support two children along with her mother. She didn't even have time to raise her children, that was left to her mother. Still, she did everything she could for her two sons. Volume I of the Cimbalom Tutor was published in 1958. The tutor was reviewed by her former teacher, Antal Molnar. This volume is based on the Kodaly method and is built on solmization. Aunt Ida confessed that she learned solmization from her students, because it didn't exist in her time. The second volume was published in 1967. To this day, these two volumes are the basic literature for students of the Hungarian cimbalom type, not only in Hungary but also abroad. In fact, this tutor is also used for teaching other types of dulcimers. In addition, she created personalized classical transcriptions for each of her students. Back then, there was no way to copy, everything had to be written by hand. We also wrote a lot of music, but she often

wrote out the works for us because she could write faster. She never scolded her students, always highlighting their positive qualities. Her criticisms were also gentle, she didn't want any of us to lose interest in playing music. She was equally forgiving towards her colleagues, even those who had offended her or wronged her. She was a deeply religious Catholic and believed that revenge was incompatible with her faith. When her ill-wishers accused her of being a fascist, because of which she had to undergo interrogation for a year and was banned from teaching and artistic activities, even after her acquittal she did not think of retaliating for what happened to her or taking revenge on those who caused it.

Reopening cimbalom education at the Academy was not easy either. With the death of Aladar Racz, the cimbalom department at the Academy was closed, saying that there was no suitable artist to continue the department. Aunt Ida, on the other hand, had very good students, and she believed that talented students should be given the opportunity to continue their studies. Because of this, she launched a whole campaign. She went to the ministry and spoke to the Academy's leadership. The whole thing was almost doomed to failure until she got the idea to collect signatures. She had famous people sign the petition to open a cimbalom course. Even Hanna Honthy, the famous prima donna (singer), signed it, and it was a success. They opened a cimbalom department. From 1966 until the end of the 1970s, she taught the cimbalom at the Budapest Branch of the Liszt Ferenc Academy of Music, where Ilona Szeverenyi, Beatrix Szollos, Gyorgyi Farkas, Agnes Szakaly, of course, myself, and many others graduated from her. She also had foreign students, the most famous of whom were Yasuko Kano, who opened a cimbalom school in Japan, and Christianne-Marie Blas, who spread cimbalom culture in France.

In addition to teaching, she was an internationally recognized artist. She has performed all over the world, not only with orchestras, but also as a soloist and chamber musician. She has performed with famous conductors and performers, such as conductors János Ferencsik, Sergio Failoni, Leopold Stokowski, Andras Korody, violinist Denes Kovacs, and other foreign performers and conductors. In 1965, in Dijon (France), she received the Rameau prize for her interpretation of works by French composers. Her recordings were released in France. One of them won the Charles Cros Academy Record Grand Prize. The records were not imported to Hungary, as they were Western European releases. Fortunately, numerous radio recordings of her playing are preserved in Hungary. She has participated in almost every Hungarian symphony orchestra. She regularly collaborated with the Hungarian State Opera Orchestra and its affiliated Philharmonic Society, the State Concert Orchestra (now the National Philharmonic Orchestra) and the Hungarian Radio Symphony Orchestra.

In addition to her many activities, she also had time to collect folk music. She collected in Transylvania in places where the cimbalom was also present in folk music. She arranged and played these pieces herself, but unfortunately they did not get published as sheet music. Several composers wrote cimbalom works for her and her students. As a folk music collector, Jeno Adam has written numerous folk music arrangements for the cimbalom. Gabor Lisznyay, a former classmate, also wrote works for the cimbalom. She performed several works composed for the cimbalom, such as Denes Toth's Cimbalom Concerto, which she performed with the Philharmonic Society Orchestra. In addition to the compositions of Geza Allaga, her repertoire included folk music arrangements, pre-classical transcriptions, and works by contemporary composers. She made the

transcriptions herself, and often the arrangements as well, and encouraged her students to make their own transcriptions.

She was always modest as a person. She never sought accolades. She didn't even receive an award, until I nominated her for a ministerial award on the occasion of her 75th birthday. She was very happy about it, but the love and appreciation from people always meant more to her. She was happy for her students' successes. She loved playing with them. When, despite great difficulty, I managed to establish a World Cimbalom Congress in 1991, she immediately stood by me and supported me. She was a founding member of the Cimbalom World Association and participated in several congresses, for example in the Czech Republic (1993) and Bratislava (1995).

I went to see her in 1989 to do a report with her, which I wanted to use to write a book about her. Actually, that's when I got to know her real life. Until then, she hadn't talked much about her own problems, just like her teacher. She dealt with her problems humorously or kept them to herself. Although the book was not completed due to lack of time, as it would have required a few more materials and documents, at least now this commemoration could be born based on the stories she told. Unfortunately, I no longer had the opportunity to collect the documents, so I can only present my own documents about it here. She always promised to collect photographs, posters, and writings for me, but lately there have been fewer and fewer opportunities to meet because of my work, and when I managed to visit her, she always claimed that she had forgotten. Then came 2000, when she played a concert a few months before her passing. When she felt that she didn't have much time left, she told me that she wanted to die by falling asleep and not suffering. She was in the hospital for two weeks. I visited her two days before she died. She was cheerful, joking

about every problem, and cheering up her roommates. She cheerfully remarked how funny it would be if she played at her own funeral. Her words came true. She died in her sleep, and her performance was played at her funeral. Her human, pedagogical, and artistic behavior was exemplary. Her life's work will be with us forever, and her memory will be preserved by cimbalom players.

1952. A Magyar Rádió stúdiója. Szabó Miklós operaénekes, Török Erzsi népdalénekes, jobbra Tarjáni Tóth Ida cimbalomművész.
1952. The Hungarian Radio studio. Opera singer Miklos Szabo, folk singer Erzsi Torok, and on the right, cimbalom artist Ida Toth Tarjani.

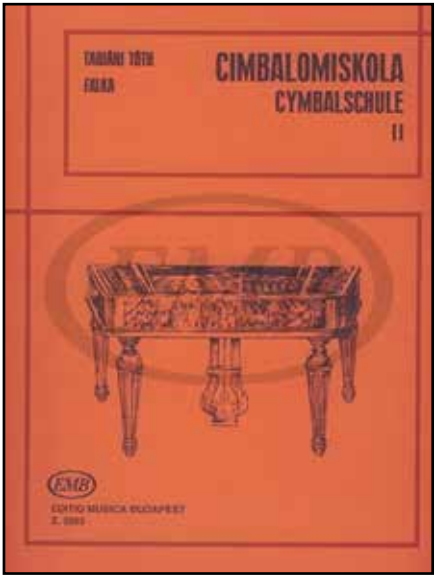
A vizsgakoncert után. Balról jobbra: Fábián Márta, Petrovics Péter, Tarjáni Tóth Ida, Ádám Jenő, Garamszegi Mária, Kovács Borbála. Előttük balról jobbra: Fábián Jolán, Petrovics Tamás, Herencsár Etelka. Legelöl középen: Herencsár Viktória (A többiek nevére nem emlékszem)

After the exam concert. From left to right: Marta Fabian, Peter Petrovics, Ida Tarjani Toth, Jeno Adam, Maria Garamszegi, Borbala Kovacs. In front of them, from left to right: Jolan Fabian, Tamas Petrovics, Etelka Herencsar. Front center: Viktoria Herencsar (I don't remember the names of the others)

Az 1959. évi vizsgakoncerten Kodály Zoltán gratulál Tarjáni Tóth Idának. Hátul két növendéke: Herencsár Viktória (balra), és Fábián Márta (jobbra)

Zoltan Kodaly congratulates Ida Tarjáni Tóth at the exam concert in 1959. In the back are two of her students: Viktoria Herencsar (left) and Marta Fabian (right)

Franciaországban készült lemez.
Record made in France.



A Cimbalomiskola két kötete
Two volumes of the Cimbalom Tutor

Tarjáni Tóth Ida
tanítványával
Herencsár Viktóriával
Tarjani Toth Ida with
Viktoria Herencsar

1991. Az első Cimbalom
Világkongresszuson (Pécs)
1991. At the first
Cimbalom World
Congress (Pécs)

Tarjáni Tóth Ida
80. születésnapján
Herencsár Viktóriával
Ida Toth Tarjani
on her 80th birthday
with Viktoria Herencsar

A hangszínképzés változatossága cimbalmon
The variety of tonal formation on the dulcimer
2018

Előadásom[1] témája egy olyan hangszerről szól, melynek hagyományai 4000 évvel ezelőtt kezdődtek, de még a mai napig számos titkot rejt magában. Ez a hangszer a cimbalom, melynek története, irodalma, játékkultúrája folyamatos kutatás alatt áll. Mitől ered ennek a hangszernek a vonzereje és az, hogy több mint 4000 éven keresztül meg tudta tartani kultúráját, egzotikumát? Nincs még egy olyan hangszer, melynek hangszínvilága és dinamikája olyan széles lehetőségekkel bír, mint a cimbalom. Talán ez lehet a titka annak, hogy a mai napig megőrizte különlegességét, felkelti az emberek érdeklődését és kíváncsiságát csengő-bongó hangjával. Miből származik az a színskála, amit elő tudok varázsolni a hangszerből és milyen lehetőségük van az előadóknak megvalósítani a különböző hangszíneket? Ezt szeretném most ismertetni és bemutatni professzori székfoglaló előadásomban.

A cimbalmot már kezdetektől fogva kétféle módon szólaltatták meg: pengetve, vagy ütve. Ez a lehetőség már eleve kétféle hangszín. Azoknál a cimbalomtípusoknál, ahol főleg a verő használata alakult ki, a pengetést, mint hangszínváltoztatást gyakran használják, így mindkét technikai megszólaltatási mód jelen van. Ritkább eset, amikor a pengetős változatú hangszereket verővel is használják. Bár a hangszer történetében előfordult, hogy a pengetés mellett fával ütve adtak ritmust a dallamokhoz, de ez nem terjedt el.

1 Professzori székfoglaló előadásom szövege. Az előadáson kép és hang illusztrációk mutatták be az elmondottakat.

Manapság a kísérletezések hozták magukkal, hogy a zeneszerzők és előadók megpróbálnak mindenféle hangszín előállításával, és így nem egyszer a pengetős hangszereken is kipróbálják az ütve hangzást. Ezen kívül hangszíneket még nagyon sokféle módon lehet előállítani a cimbalmon, például a húrokon húzogatunk egy láncot, különböző anyaggal kötjük be a verő fejét, különböző anyagból készült pengetőt használunk, vagy vonóval húzogatjuk a húrokat és még sorolhatnám. Itt szeretném megemlíteni, hogy a vonóval való megszólaltatásnak is volt hagyománya, hiszen a 15. 16. században voltak ilyen hangszerek, de ezeknek használata nem maradt fenn. Mostanság csak a régi zene korhű megszólaltatásához rekonstruált hangszereknél találkozunk vonós dulcimerrel. Ezen nem a hangszínváltozás miatt játszottak vonóval, hanem ez egy játéktechnikai megoldás volt a hangszeren.

Az utóbbi időben az elektronikus cimbalom készítése is felmerült, mely hasonlóan a többi elektronikus hangszerekhez az alapvető játéktechnikával oldja meg a hangszínek változatosságát a technika segítségével.

Azoknál a cimbalom típusoknál, melyek csak egyféle játéktechnikát alkalmaznak, ez megoldható, és már használnak ilyen hangszereket. Például elektromos kantele, elektromos hackbrett, elektromos gusli.

A magyar típusú cimbalmok elektronizálása igen körülményes, mert mi pengetve és ütve is használjuk a hangszert, és a felhangrendszere a legnagyobb a hangszerek között.

A pedál funkcióját is nehéz helyettesíteni, és még van egy csomó probléma, amit technikailag idáig nem tudtak megoldani. Természetesen külső elektronikával, a különböző hangeffektusok mikrofonon keresztül való hozzácsatolásával sok mindent meg lehet valósítani, de a fiatalság jobban szeretné, ha hasonlóan a többi elektronikus hangszerekhez találnának megoldást

a cimbalom számára is. Ez egy új fejezetet nyitna a hangszer használatában és a hangszín bővítésében.

Most viszont nézzük a hangszínváltozás lehetőségeit jelenlegi alapvető megszólaltatási lehetőségekkel, a pengetés és ütés módszereivel. A húros hangszerek legrégibb megszólaltatási módja a pengetés. A bélből készült húrokat újbeggyel pendítették meg, később a fémből, majd nylonból készült húroknál is ily módon pengettek. A pengető, plektrum használata akkor alakult ki, mikor keményebb húrokat készítettek, illetve erősebb hangzást szerettek volna létrehozni. Jelenleg a pengetve megszólaltatott cimbalom típusokon mind az újakkal, mind a pengetővel való megszólaltatást és a kétféle módot egyszerre is használják. A pengető készülhet fából, fémből, állati csontból, páncélból (például teknősbéka páncélja), bambuszból, műanyagból. A különböző pengetők használata más-más hangszínt eredményez. Keménységük is lehet változó aszerint, hogy milyen hangzást szeretnénk elérni, éleset, vagy lágyat. Ha a verővel való játék közben szeretnénk átváltani pengetésre hangszínváltoztatás miatt, akkor a pengetés legtöbbször ujjal történik, de használhatunk pengetőt is. Azoknál a cimbalomfajtáknál, ahol a verő nyele vékony (kínai bambuszverő, santur verő), ott a verő nyelével pengetve is megszólaltatható a hangszer. A modern klasszikus zenében a zeneszerzők szívesen alkalmazzák a pengetős hangszínt, de a népzenében is találkozunk olyan megoldással, hogy az egyik kéz penget, a másik verővel játszik, vagy mindkét kézzel pengetnek. A pengetés alkalmazása a verővel használatos hangszereken különleges színhatást kelt. A pengetés technikájánál felhasználhatjuk az előbb felsorolt lehetőségeket, ezen kívül még sok egyéb módozatot, például a pengető húzogatása a sodort húrokon, körömmel pengetés, ujjbeggyel pengetés. Ezek mind-mind különböző

hangszíneket adnak. Ujjainkkal glissandót is tudunk játszani, de ezt megtehetjük pengetővel is. A pengetős játékmódot fel tudjuk használni régi zene játszásánál és a modern zenében egyaránt. Minél több hangszínt tudunk kihozni a cimbalomból, koncertünk annál érdekesebb és sokszínű lesz.

A verővel való játékmóddal is sokféle hangszínt lehet előállítani. Már Allaga Géza az 1890-es években megjelenő Cimbalomiskola első kötetében foglalkozik azzal, hogyan játsszunk a hangszeren, hogyan üssük meg a hangszert. Allaga állítása a szép kivitelezésű hangzás megvalósításáról a mai hangszereken és minden típusú cimbalmokon érvényes. A hang akkor lesz fényes, ha minél rövidebb ideig találkozik a verő a húrral. Vagyis nem szabad rányomni a húrokra a verőt és ott tartani, mert akkor az lefogja a húrok rezgését és nem lesz csengő hangja. A hang megütésének helye is fontos, a húrlábaktól körülbelül másfél-két cm-es távolságban a legjobb ráütni a húrra, mert ott van a legtömörebb, legvilágosabb hangja.

Nem mindegy, hogy hol ütjük meg a húrcsoportokat. A láb közelében kopogós hangja van a hangszernek, attól kifele válik világossá a hangszín, a legvilágosabb az a bizonyos másfél-két cm-nél van, majd attól kifele egyre sötétül a hangzás és elvékonyodik. Ezt minden hangon ki lehet próbálni. A hang csengésének hosszát is kipróbálhatjuk. Azt tapasztalhatjuk, hogy ha rövid ideig találkozik a verő a húrral, tovább tart a hang rezgése, ezáltal valóban csillogóbb lesz a hang.

Azoknál a cimbalmoknál, ahol nem volt pedál szerkezet, a verő húrra való nyomásával tompították a játékosok a hang rezgését. Ezt a technikát manapság is használják főleg a népzenészek, kiknek nincs jó minőségű pedálszerkezettel ellátott hangszereik, de akkor is használják, ha játéktechnikájuk hiányossága nem teszi lehetővé a „finom" ütésmódot, vagy nem találják elég „száraznak" a pedál működése ellenére a hangot.

A verő húrra való nyomásával változik a hangszín, így ez a technika felhasználható más műfajok zenéjénél is, nem csak népzenében.

Az ütés intenzitásával is tudjuk változtatni a hang minőségét. Ha konkrét hangot szeretnénk, a verő ujjakkal (nagyujj, mutató ujj, középső ujj) való intenzív szorításával tudjuk ezt elérni. Ha lágyabb hangzást szeretnénk elérni, lazítsuk el ujjainkat a verőn. Saját tapasztalatom szerint akkor tudunk szép hangot elérni, ha a verőt nem csak karunkkal és csuklóinkkal, de ujjainkkal is mozgatjuk. Az ujjtechnika kifinomításával halk játéknál is tudunk olyan konkrét hangot létrehozni, ami egy nagy teremben, a terem végéig hallható. Ha nem használjuk az ujjainkat az ütésnél, a hang nem lesz hallható már a hangszerhez közel sem.

Hangszín változtatás verőtípusok cseréjével is megvalósítható. Többen azt az elvet vallják, hogy a puha és a kemény ütést csak verőcserével lehet megoldani. Ezt azonban az ütés intenzitásával és minőségével meg lehet oldani. Véleményem szerint csak akkor cseréljünk verőt, ha azt már az ütéstechnikával nem lehet megoldani. Ilyen például az úgynevezett csupasz (bekötetlen fejű) verő és a bekötött verő hangszínének különbsége. Eredetileg a verő fejét szabadon hagyták. A faverővel megszólaltatott kistestű zeneszerszámnak ez csengő-bongó hangot adott. Ahogy növekedett és erősödött a test, a zengés annál tovább tartott és a már fémhúrokat megszólaltató faverő fémes, érces, kemény hangot eredményezett.
A fémhúroktól a fa pedig egyre kopottabbá vált. Ez utóbbi megszüntetésére először fonalat tekertek a verő fejére, hogy a fém ne találkozzon közvetlenül a fával, és védje a fa kopását. A fonalat szigetelő szalaggal válthatjuk fel, melynek felhelyezése egyszerűbb és addig maradhat rajta, míg a szalag el nem kopik. Bekötetlen fejű verővel érdemes játszani a régi zenét, de

mindenképpen a régi billentyűs darabokat, vagy egyes népi dallamokat. Ezen kívül a kortárs zeneszerzők erre vonatkozó instrukcióit betartva, ha a csupasz verő használatát kérik.

A verő fejének puhítása, lágyabb hangzása a 19. században merült fel, amikor 1861-ben Budapesten bemutatták Erkel Ferenc Bánk bán c. operáját, melynek cimbalom szólamát az akkori használatos kis cimbalmon, faverővel játszották. A második felvonásban ezt a hangszert viola d'amore, hárfa és angolkürt együtt játékával hallhatjuk. A lágy hangzású hangszerek mellett a cimbalom kitűnt érces hangzásával, és már ekkor felmerült a kérdés, vajon lehet-e lágyítani az érces hangzáson? Később, mikor Schunda Vencel József továbbfejlesztette a cimbalmot, a megnövekedett hangszertest és hangterjedelem, az erősebb húrozat hangzása még keményebb, ércesebb hangzást eredményezett. Egyértelművé vált a hangok lágyítása, mely csak a verő fejek bekötésével volt megoldható. Ennek ötlete Allaga Gézától származik, aki később a megújult hangszernek iskolát és irodalmat teremtett. Gyapottal, filccel, vattával, bőrrel kötik leginkább a verő fejét a mai napig. Az egyéb anyaggal való bekötés a kísérletező 20. században indult el. Azoknál a cimbalomfajtáknál, melyek megtartották eredeti formájukat, kis hangterjedelmüket, nem volt jelentősége a fej bekötésének, azt inkább csak a verők védelmére használták. A 20. században viszont már a hangszínek változtatása náluk is azt eredményezte, hogy a verők fejét különböző anyagokkal fedjék. Érdekes hangszíneket hozhatunk létre, ha más típusú cimbalmok verőjét használjuk hangszerünkön. Az sem mindegy, hogy a verő milyen fából, vagy anyagból készül. A legszebb hangú fából készült verők azok, melyeknek anyaga több éven keresztül száradt. A nyersfából készült verők még nem stabilak, állandó változásban vannak, ami kihat a hangszínre is. További érdekes hangzás hozható

létre, ha kétféle típusú verővel játszunk egyszerre. Például az egyik kézben csupasz verő, a másikban vattával bekötött verő. De lehet két különböző hangszertípus verője is: bambuszverő és magyar típusú verő. Lehet az egyik kézzel verővel, a másikkal pengetve játszani. A tipikus cimbalomverőkön kívül többen próbálkoznak más ütőhangszerek (dobok, gongok, marimba, xilophon, stb.) verőivel játszani a cimbalmon, ezzel növelve a hangszer hangszínlehetőségét.

Ütést nem csak verőkkel lehet végezni, hanem az ujjunkkal is. A húrokat lehet megütni nagyujjal, ujjbeggyel, vagy tenyérrel. Az ujjakkal történő ütéssel különleges hangszínek, effektusok valósíthatók meg.

Üveghangot, flazsoletet (flageolett, harmonics) is lehet képezni a cimbalmokon ugyanúgy, mint a többi húros hangszeren. A hangmagasság akkor változik, ha egy konkrét ponton lenyomjuk a húrt. A húr bizonyos pontjain, például a húr felénél vagy a húr egyharmadánál vannak üveghangok. Ezek a hangok általában az alaphang oktávja, kvintje és terce. A hosszú húrokon több felhangot is találunk. A felső regiszterben, ahol a hangnak a húr hossza nagyon rövid, nem lehet szép üveghangokat megvalósítani. Azokon a helyeken, ahol nem szép az üvenghang, megközelítőleg helyettesíteni tudjuk ezt a hangzást, ha a húrt lefogjuk a húrlábon és úgy ütjük le a hangot.

A magyar típusú pedálos cimbalom pedálszerkezete is befolyásolja a hang minőségét, dinamikáját, a zenemű karakterét. A pedál alapvető funkciója, hogy megakadályozza és megszűntesse a hang rezgését. A pedálrendszert cimbalomra Schunda Vencel József hangszerkészítő hozta létre a 19. század második felében. Erre azért volt szükség, mert Schunda a hangszer nagyságát megnövelte, vastagabb húrokkal szerelte fel, ezáltal a cimbalom húrjainak rezgési ideje meghosszabbodott, ami zavart a játszásban.

Én az évtizedek alatt rájöttem arra, hogy a pedálnak több szerepe is van a cimbalom esetében, mint a hang rezgésének megszüntetése. Ezért kialakítottam egy sajátságos pedáltechnikát, melynek alapja a zenei kifejezések megvalósítása a pedál használatával. Zeneszerzők is próbálkoztak változtatni a pedál használatán. Stravinsky Renard c. művében például olyan instrukció olvasható, hogy lassan kell felengedni a pedált. Ukrán zeneszerzők instrukcióiban is olvashatunk újszerű pedálkezelésről, melyeket általában az előadók indítványoznak. Egyik sem használja fel a pedál kezelésének lehetőségét a klasszikus zene megfogalmazására, karakterek kifejezésére, olyan zenei instrukciók megvalósítására, melyeket a zeneszerzők általánosan használnak. Gondolok például egy scherzo tétel interpretálására, vagy hangos (forte) és halk (piano) dinamika megvalósítására, hangsúlyok, nyomatékos hangok kivitelezésére, és még sorolhatnám. A pedál nyitásával és zárásával képezhetjük a legato, staccato, tenuto játékmódot, pedál segítségével tehetjük nyomatékosabbá a hangsúlyt.

Ha szeretnénk, hogy egy hangnak vibrátója legyen, ezt kétféle módon oldhatjuk meg pedál segítségével. Az egyik, hogy a nyitott pedállal megütött hang zengése alatt a pedálnyelvet sűrűn le-fel mozgatjuk ügyelve arra, hogy ne záródjon be a pedál. A másik lehetőség, hogy a nyitott pedállal zengetett hang felett kezünket le-fel mozgatjuk közel a húrhoz. Ilyenkor a pedál teljesen nyitva van.

Nem csak lábpedál, hanem kézpedál is létezik. Vannak olyan cimbalmok, melyeknek a felső hangjaihoz nem tartozik pedálszerkezet. Bár ezeknek a hangoknak a húr rövidsége miatt rövid a zengésük, mégis előfordulhat, hogy zavaró hatása van. Ilyenkor kezünket használjuk pedálként, és azzal fogjuk le a húrt. A húr kézzel való lefogását alkalmazzuk akkor is, ha a kicsengő hangzásban van olyan hang, amit be szeretnénk zár-

ni, de az pedállal nem megoldható, mert akkor a tartott hangok is bezáródnának. Ilyenkor a tartott hangok miatt nyitva hagyjuk a pedált, és csak a bezárni kívánt hangokat némítjuk el ujjal. Kézpedált használhatunk olyankor is, ha már nem működik jól a pedálszerkezetünk, de akkor is, ha a hangszernek nincs pedálszerkezete. A cimbalom fajták közül soknak nincs pedálszerkezete. Vannak országok, akol kifejlesztettek speciális kézpedál technikát. Ezek közül a legfejlettebb a Beloruszok kézpedál módszere. A német és svájci hackbretteken is használnak kézpedált, de az nem olyan magas színvonalú, mint a belorusz cimbalomjátékosoké.

Az előadásomban bemutatott hangszínre vonatkozó előállítási módok és pedáltechnikák összessége nem más, mint az általam összegyűjtött és kifejlesztett sajátságos játékstílus. Ez a saját játéktechnikai módszerem, melyet több ország cimbalmosai átvettek, közöttük tanárok is, akik már ezzel a technikával tanítanak. Egyedi játéktechnikámra nem csak zenészkörökben figyeltek fel, de a közönség körében is nagy népszerűségre tett szert. A Besztercebányai Művészeti Akadémián eltöltött 20 évi munkásságom alatt tanítványaim elsajátították interpretálási módszeremet. Most már ők viszik és adják tovább a cimbalomban rejlő különleges hangzásokat, előadási lehetőségeket, kiegészítve majd a modernizálás által eredményezett újabb tapasztalatokkal.

The topic of my presentation[2] is about a musical instrument whose traditions began 4,000 years ago, but which still holds many secrets to this day. This instrument is the cimbalom, the history, literature, and playing culture of which are under continuous research. What is the appeal of this instrument and why it has been able to maintain its culture and exoticism over more than 4,000 years? There is no other instrument with such a wide range of tonal possibilities and dynamics as the cimbalom. Perhaps this is the secret as to why it has retained its uniqueness to this day, arousing people's interest and curiosity with its ringing sound. Where does the range of colors that I can conjure up from the instrument come from and what opportunities do performers have to realize different sounds? I would like to explain and present this in my inaugural lecture as a professor.

From the beginning, the dulcimer was played in two ways: by plucking or by beating. These options already provide two types of sound. In those types of dulcimer where the use of the beater is predominant, plucking is often used as a way to change the timbre, so both technical playing methods are present. It is a rare case when plucked instruments are also used with a beater. Although there were occasions in the history of the instrument where rhythm was added to the melodies by hitting wood in addition to plucking, this did not become widespread.

Nowadays, experimentation has led composers and performers to try producing all kinds of sounds, and thus they often try out percussive sounds on plucked instruments. In addition, sounds can be produced on the dulcimer in many different ways, for example, by pulling a chain across

2 Text of a professorial inaugural lecture. The presentation featured visual and audio illustrations of what was said.

the strings, wrapping the head of the hammer with different materials, using a pick made of different materials, or playing the strings with a bow, and I could go on and on. I would like to mention here that there was also a tradition of playing with bows, as there were such instruments in the 15th and 16th centuries, but their use has not survived. Nowadays, we only encounter such dulcimers as instruments reconstructed for the faithful reproduction of old music. They didn't play using a bow because of the change in tone, but rather it was a technical solution for playing the instrument.

Recently, the idea of making an electronic cimbalom has also been raised, which, similarly to other electronic instruments, uses basic playing techniques to provide a variety of sounds with the help of technology. For those types of cimbalom that only use one type of playing technique, this can be solved, and such instruments are already in use. For example, electric kantele, electric hackbrett and electric gusli. The electronization of Hungarian-type cimbaloms is very complicated, because we play the instrument by both plucking and striking, and its range of overtones is the largest among musical instruments. The function of the damper pedal is also difficult to emulate, and there are still a lot of problems that have not been solved technically so far. Of course, many things can be achieved with external electronics and by connecting various sound effects via a microphone, but young people would prefer to find a solution for the dulcimer, similar to other electronic instruments. This would open a new chapter in the use of the instrument and the expansion of its sound palette.

Now let's look at the possibilities of changing the sound with the current basic playing options, plucking and striking methods. The oldest way to play stringed instruments is by plucking. Strings made of gut were plucked with a fingertip, and

later strings made of metal and then nylon were also plucked in this way. The use of a plectrum developed when harder strings were made and a stronger sound was desired. Currently, plucked cimbalom types are played with fingers or with plectrums, sometimes both methods are used simultaneously. The plectrum can be made of wood, metal, animal bone, shell (such as turtle shell), bamboo, or plastic. Their hardness can also vary depending on what kind of sound we want to achieve, sharp or soft. If we want to switch to plucking while playing with the beater to change the tone, plucking is most often done with the fingers, but we can also use a plectrum.
In those types of cimbalom where the handle of the beater is thin (Chinese bamboo beater, santur beater), the instrument can also be plucked by using the handle of the beater. In modern classical music, composers are fond of using plucked sounds, but in folk music we also encounter arrangements where one hand plucks and the other hand plays with a beater, or both hands pluck. The use of plucking on instruments which are usually played with hammers, is used to create a special colour effect. When it comes to plucking techniques, we can use the options listed above, as well as many other methods, such as dragging the plectrum along the wound strings, plucking with our fingernails, and plucking with our fingertips. These all give different sounds. We can play glissandos with our fingers, but we can also do this with a plectrum. We can use the plucked playing method in both early music and modern music.
The more differing sounds we can get out of the cimbalom, the more interesting and diverse our concert will be.

A wide variety of sounds can also be produced by playing with the beater. Already in the first volume of the Cimbalom Tutor, published in the 1890s, Geza Allaga deals with how to play the instrument and how to strike it. Allaga's claim

about achieving beautifully crafted sound is valid on today's instruments and all types of dulcimer. The sound will be bright if the beater meets the string for as short a time as possible. That is, you should not press the beater on the strings and hold it there, because then it will dampen the vibration of the strings and it will not have a ringing sound. The place where you strike the note is also important; it's best to strike the string about one and a half to two centimetres from the bridge, because that's where it has the densest, clearest sound. It doesn't matter where we strike the string courses. The instrument has a knocking sound when struck near the bridge, from there the tone becomes brighter, the brightest at a certain one and a half to two centimeters, and then from there the sound becomes darker and thinner, as we can read in the quote. This can be tried on any note. We can also change the length of the ringing of the sound. We find that if the beater meets the string for a short time, the sound vibration lasts longer, making the sound truly more sparkling. On those cimbaloms that did not have a pedal mechanism, the players dampened the vibration of the sound by pressing the beater on the string. This technique is still used today mainly by folk musicians who do not have instruments with a high-quality pedal mechanism, but they also use it when their playing technique is inadequate and does not allow for a "delicate" beating style, or they do not find the sound "dry" enough despite using the pedal. The tone changes as the beater presses on the string, so this technique can be used in other genres of music, not just folk music.

We can also change the quality of the sound by the intensity of the blow. If we want a specific sound, we can achieve this by squeezing the playing fingers (thumb, index finger, middle finger) intensely. If you want to achieve a softer sound, relax your fingers on the beater. In my own experience,

we can achieve a beautiful sound if we move the beater not only with our arms and wrists, but also with our fingers. By refining our finger technique, we can create a specific sound even when playing softly that can be heard in a large hall, all the way to the end of the room. If we don't use our fingers to strike, the sound will no longer be audible even close to the instrument.

Changing the tone can also be achieved by changing the type of beater. Many people believe that soft and hard sounds can only be solved by changing the beater. However, this can be solved by the intensity and quality of the impact.
In my opinion, we should only change the beater if the problem cannot be solved using hitting technique. For example, there is a difference in the tone of a so-called bare (unbound) beater and a bound beater. Originally, the head of the beater was left free. This gave the small musical instrument, played with a wooden mallet, a ringing sound. As the body grew and strengthened, the resonance lasted longer and the wooden mallet that now struck the metal strings produced a metallic, ore-like, hard sound. And the wood became more and more worn out from the metal strings. To eliminate the latter, thread was first wrapped around the head of the beater so that the metal did not come into direct contact with the wood and protected the wood from wear. The thread can be replaced with electrical tape, which is easier to apply and can remain on until the tape wears out. It is worth playing old music with a beater with an unbound head, and definitely old keyboard pieces or certain folk melodies. In addition, following the instructions of contemporary composers when they request the use of bare beaters. The idea of softening the head of the beater and giving it a softer sound arose in the 19th century, when Ferenc Erkel's opera Bank ban was premiered in

Budapest in 1861, the cimbalom part of which was played on the small cimbalom used at the time, with a wooden beater. In the second act, this instrument can be heard playing together with the viola d'amore, harp and English horn. Alongside soft-sounding instruments, the cimbalom stood out with its metallic sound, and the question arose at that time: could the metallic sound be softened? Later, when Jozsef Vencel Schunda further improved the cimbalom, the increased instrument body and range, and the sound of the stronger strings resulted in an even harder, more metallic sound. The need for softening the sounds became clear, which could only be achieved by covering the beater heads. The idea for this came from Geza Allaga, who later created a school and literature for the renewed instrument. To this day, the head of the beater is mostly tied with cotton, felt, wadding, or leather. Binding with other materials began in the experimental 20th century. In those types of cimbalom that retained their original shape and small sound range, the binding of the head was not important; it was used only to protect the beaters. In the 20th century, however, experiments to change the timbres of their instruments also resulted in the beaters' heads being covered with different materials. We can also create interesting sounds by using the beaters of other types of dulcimers on our instrument. It doesn't matter what kind of wood or material the beater is made of. The most beautiful sounding wooden mallets are those whose material has been dried for several years. Beaters made of raw wood are not yet stable, they are constantly changing, which also affects the tone. An additional interesting sound can be created by playing with two types of sticks at the same time. For example, a bare beater in one hand, a beater wrapped in cotton wool in the other. But it can also be two different types of beaters: e.g. a bamboo beater and a Hungarian-type

beater. You can play with a beater with one hand and pluck with the other. In addition to the typical dulcimer beaters, several people try to play the dulcimer with the beaters of other percussion instruments (drums, gongs, marimba, xylophone, etc.), thus increasing the tonal possibilities of the instrument. Hitting can be done not only with beaters, but also with our fingers. The strings can be struck with the thumb, fingertips, or palm. Special sounds and effects can be achieved by striking with your fingers.

Harmonics (flageolets) can also be produced on the cimbalom, just like on other stringed instruments. The pitch changes when the string is touched at a specific point. There are harmonics at certain points on the string, such as halfway down the string or one-third of the way down the string. These notes are usually the octave, fifth, and third of the fundamental note. We find several overtones on the longer strings. In the upper register, where the string length of the notes are very short, it is not possible to achieve beautiful harmonics. In places where the harmonic sound is not nice, we can approximately replace this sound by holding the string on the bridge and striking the note.

The damper pedal structure of the Hungarian-type pedal cimbalom also influences the quality of the sound, its dynamics, and the character of the musical work. The basic function of the damper pedal is to prevent and eliminate the vibration of the sound. The pedal system for the cimbalom was created by instrument maker Vencel Jozsef Schunda in the second half of the 19th century. This was necessary because Schunda increased the size of the instrument and equipped it with thicker strings, which extended the vibration time of the cimbalom strings, which interfered with playing. Over the decades, I have realized that the damper pedal has more

uses than just a role in the cimbalom of simply eliminating the vibration of the sound. That's why I developed a unique damper pedal technique, based on the realization of musical expressions through the use of the pedal. Composers have also tried to change the use of the pedal. For example, in Stravinsky's Renard, there is an instruction to release the pedal slowly.
We can also read about novel pedal handling in the instructions of Ukrainian composers, which are usually suggested by the performers. Neither utilizes the potential of pedal control to interpret classical music, express notation, or implement musical instructions that are commonly used by composers.
For example, I'm thinking of interpreting a scherzo movement, or implementing loud (forte) and soft (piano) dynamics, accents, emphasis, and I could go on and on. By opening and closing the pedal, we can create legato, staccato, and tenuto playing styles, and we can use the pedal to make the emphasis even stronger. If we want a sound to have vibrato, we can do this in two ways using a pedal. One is that during the sounding of the note struck with the open pedal, the pedal foot is moved up and down frequently, taking care not to close the pedal. The other option is to move our hand up and down close to the string over the note played with the open pedal. At this point, the pedal is fully open.

There is not only a foot pedal, but also the option to damp by hand. There are some cimbaloms that do not have a pedal mechanism for their upper notes. Although these sounds have a short reverberation due to the short length of the string, they can still have a disturbing effect. In this case, we use our hands as dampers and use them to stop the string's vibration. We also use the hand damping of the string if there is a note ringing that we want to stop, but it cannot be solved with the pedal, because then the other sustained notes would also be

stopped. In this case, we leave the pedal open for the sustained notes, and only damp the notes by hand which we want to mute. We can use hand damping when our pedal mechanism is no longer working properly, but also if the instrument does not have a pedal mechanism. Many of the dulcimer varieties do not have a pedal mechanism. There are countries that have developed special hand damping techniques. The most advanced of these is the Belarusian hand damping method. German and Swiss hackbrett players also use hand damping, but they are not as sophisticated as those used by Belarusian dulcimer players.

The set of tone production methods and damping techniques presented in my lecture are nothing more than the unique playing style I have collected and developed. This is my own playing technique, which has been adopted by cimbalom players from several countries, including teachers who already teach using this technique. My unique playing technique was not only recognised in musical circles, but also gained great popularity among the public. During my 20 years of work at the Academy of Arts in Banska Bystrica, my students have mastered my methods of interpretation. Now they will carry and pass on the special sounds and performance possibilities inherent in the cimbalom, complementing them with new experiences resulting from modernization.

A cimbalom jogosultsága az egyházi zenében
The suitability of the dulcimer in church music
2019[1]

Mielőtt a cimbalom egyházi jogosultságát vizsgáljuk, ismernünk kell a hangszer történetét és típusait. A cimbalom Közép-Ázsiából származó négyezer éves kultúrával rendelkező trapéz alakú húros hangszer. A nagy népvándorlás idején terjedt el valamennyi országban nem csak Európában, de Ázsiában is. Később Amerikába, Afrikába, Ausztráliába is eljutott és ma már majdnem valamennyi országban játszanak ezen a hangszeren. Azonban nem mindig ilyen formája volt, mint ahogy nálunk az emberek általában ismerik és manapság sem minden ország cimbalma ilyen, mint a mienk. Eredetileg az egy- másfél oktávos, asztalra, lábra helyezett hangszeren verővel és pengetve egyaránt játszottak. Az évszázadok során minden országban másképp fejlődött és más-más nevet kapott a cimbalom. A mai napig országonként másképp hívják a cimbalmot. Már a nevek jelentéséből megtudhatjuk hogyan, vagy mire használták ezt a hangszert. Az őshazai elnevezés, a santoor már utal a hangszer szakrális használatára, mivel ez a szó szent hangszert jelent. A nevét azért kapta, mert álta-

1 Ez az írás 2019. szeptember 19-én Balatonkiliti Római Katolikus Templomában az Ars Sacra Fesztivál ismeretterjesztő koncertjén hangzott el. Ezt követő években még több helyszínen is felhasználtam ezt az ismertetőt hangversenyek alkalmával, bemutatva a cimbalom szerepét a szakrális zenében. A koncerteken zenei példák is megszólalnak, mint ahogy ezt a szövegben is olvashatjuk.

This article was presented at the educational concert of the Ars Sacra Festival at the Roman Catholic Church of Balatonkiliti on September 19, 2019. In the years following, I used this guide at concerts in several other locations, presenting the role of the cimbalom in sacred music. Musical examples are also played at these concerts, as we can read in the text.

lában e hangszert szakrális szertartások alkalmával használták. Kelet-Ázsiában yanqin, yanchin, kim a neve, aminek jelentése, idegen húros hangszer. Ez azt jelenti, hogy hozzájuk is a bevándorlás során került be a cimbalom. De amint említettem, nem csak verőkkel, pengetve is játszottak rajta, ami még korábbi eredetű, mint a verővel használatos hangszerek. Az ázsiai guchen, koto, yochin, stb elnevezésű hangszereket pengetve szólaltatták meg és a mai napig így játszanak rajta. Persze ezek a hangszerek is sokat fejlődtek nagyságban és hangterjedelemben az elmúlt évszázadok alatt. Az arab eredetű pengetős cimbalomféle, a kanun (qanun) – mely jelenleg főleg Törökországban, Libanonban, Görögországban és Kirgiz Államban használatos – neve a görög kanón szóból ered, melynek szabály a jelentése. Európában is országonként más-más neve van a cimbalomnak és itt is vannak verővel és pengetve egyaránt megszólaltatott típusok. A pengetve megszólaltatott cimbalmok neve a pszaltérium volt, mely nagy szerepet játszott az egyházi zenében. A név a pszalmosz, szóból ered, mely zsoltárt jelent, mely arra utal, hogy istentiszteletkor a zsoltáros énekeket kísérték ezen a hangszeren. A Bibliában Dávid zsoltárjai között is találkozunk e hangszerrel és Sámuel második könyvében is szerepel a pszaltérium. A gázai zsinagógának a Krisztus előtti 5. századból származó mozaikja Dávid királyt ábrázolja, amint éppen pszaltériumon játszik. A középkori ábrázolásokon gyakran látjuk e hangszert angyalok vagy Dávid király kezében.

A pengetett pszaltériumok mellett megjelent a verővel megszólaltatott cimbalom, mely olasz és spanyol neve salterio. A 14. század végétől már verővel játszós ábrázolásokat láthatunk a templomok freskóin és üvegablakain és a reneszánsz korban már bekerül a hangszer az udvarokba és a népi használatba. Ugyanebben az időben Magyarországon is népszerű volt a verővel megszólaltatott cimbalom, melyet szintén hasz-

náltak a szentmiséken. Zrínyi György leveléből megtudhatjuk, hogy a 17. századi diákság közkedvelt hangszere volt, amivel éneküket kísérték a misén. A levélben említett pécsi bég foglyul ejtett egyik zenésze ugyancsak cimbalmon játszott, csak nem verővel szólaltatta meg, hanem pengette. Idézet a levélből: „...czimbalomja vagyon, olyan szabású, mint az kivel a diákok a misét éneklik, de nem fával veri, hanem mint a hárfát, csak az ujjaival kapdozza." Most már tudjuk, hogy ez a hangszer a kanun volt, melyet Törökországban a mai napig is használnak.

Nyugat-Európában a németek világot járt művésze Pantaleon Hebenstreit volt, aki cimbalomjának, a róla elnevezett pantaleonnak sok hívet szerzett. 1705-ben még XIV.Lajos királyt is elkápráztatta játékával. 1729-ben egy protestáns templom énekfelügyelőjévé nevezték ki, majd a protestáns templomi zene udvari karmestere lett. A 17-18. században több zeneszerző, főleg olasz és spanyol komponált a salterio számára műveket, közöttük olyanokat is, melyek templomokban is játszhatók. A 18. század végére a cimbalom lassan kiszorult a templomokból és a koncertpódiumokról. Szerepét a modern hangszerek, az orgona és a billentyűs hangszerek vették át. Itt kell megemlíteni, hogy a billentyűs hangszerek elődjei a cimbalmok.

A pengetős változat mechanizálásából lettek a csembalók, a verős változat mechanizálásából a klavichordok, zongorák.

Első zenei példa Antonio Vieria des Santos (1784-1854): Tocata Grande do Saltério kompozíciója. A zeneszerző ugyan Portugáliában született, de 2 éves korától Brazíliában élt, így a brazil zenetörténetbe került be. Salterión nem csak játszott, hanem darabokat is komponált, melyek a brazil és a cimbalom zeneirodalom értékes kompozíciói. A cimbalmokon egészen a 19. század végéig bekötetlen fejű faverőkkel, vagy pengetve játszottak, emiatt ezeket a zenedarabokat érdemes bekötetlen fejű verővel játszani, hogy visszakapjuk az eredeti hangzást.

A 19. század vége egyházi vonatkozású cimbalmos dokumentuma a Lengyelországban élő Jankel rabbi gyűjteménye, melyben az általa játszott dallamokat találjuk. Jankel rabbiról Miskiewicz lengyel író Pan Tadeusz c. eposzában olvashatunk. Ebben Miskiewicz leírja, hogy ez a 18. század végén élő cimbalmos olyan csodálatosan játszott hangszerén, hogy mindenkit ámulatba ejtett. Nem csak egyházi szertartásokon, hanem ünnepek alkalmával is játszott a hallgatóság örömére.

Magyarországon a 18. század második felében a Nyugat-Európából bevándorló cigányzenészek magukkal hozták a nyugati országok városi és vidéki zenéjét. Hazánkban az akkor már kialakult magyar zenestílussal, a verbunkos zenével bővítették repertoárjukat, mely a városok hallgatóságát elbűvölték. Ők képviselték a városi zenét, mivel 1840-ig Magyarországon nem volt zenei oktatás. Egyre több cigányzenekar alakult, kiknek hangszerei között volt a cimbalom is. Mivel a városi emberek körében már feledésbe merült a régi korok hangszere, a hangszer történetét nem ismerték, azt gondolták, hogy csak a magyarországi cigányok játszanak ezen a hangszeren. Bécsben és Prágában tanult zenészek tanították be nekik az általuk komponált darabokat, melyek az akkori divatos, magyaros stílusban íródtak. Kimondottan egyházi zenét nem komponáltak, a kompozíciók között azonban találunk olyan darabokat, melyek egyházi zenére utalnak. Ebben az időben a cimbalom még nem volt ilyen nagy, mint most, asztalra, nyakba, térdre helyezték, és pedál rendszerrel sem volt ellátva. A verők feje sem volt még bekötve. A cimbalomra felfigyeltek a kor zeneszerzői és a magyarság szimbólumává vált. Így született meg Erkel Ferenc Bánk bán c. operájának cimbalom szólama, mely az első cimbalomra írott mű volt Magyarországon. Az 1861-es bemutatón és még jó pár évig a kisméretű csengő-bongó faverővel megszólaltatott cimbal-

mon hallhatta a közönség a szólamot. Olyan nagy sikere volt a cimbalomnak, hogy felvetődött a kérdés a hangszer fejlesztésével kapcsolatban. Schunda Venczel József Budapesten élő hangszer gyáros fejlesztette ki a kis cimbalomból a nagyobb méretű lábra helyezett és pedállal ellátott nagycimbalmot, mely 1874-ben lett bemutatva. A bemutatón Liszt Ferenc is részt vett és indítványozta a cimbalom iskolarendszerű, sőt zeneakadémiai oktatását. Allaga Géza csellóművész, zeneszerző volt, aki Schunda kérésére 4 kötetből álló cimbalomiskolát írt. Maga is megtanult cimbalmozni és 1880-tól A Nemzeti Zenedében elindult a cimbalomoktatás az ő vezetésével. Liszt „Magyarok Istene" c. művét ő írta át cimbalomra, melyet Liszt Ferencnek be is mutatott, aki engedélyt adott, hogy ezután ne átiratként, hanem az ő eredeti darabjaként játsszák ezt a művet. Allaga a verő számára is újítást hozott, vattával kötötte be a faverőt, melytől a hangszernek lágyabb hangja lett. Nem véletlen, hogy Liszt Ferenc a cimbalmot „magyar zongorának" nevezte, mert most már e hangszer technikailag felvehette a versenyt a zongorával. Allaga sok átiratot készített korabeli népszerű operákból, kompozíciókból, de saját darabokat is írt a hangszer számára. Közöttük van két Choral, valamint egyházi témájú művek is.

Allaga Géza után tanítványai folytatták mesterük megkezdett munkáját. 1897-től bekerült az Akadémiára magyar hangszerünk Kun László vezetésével. A XX. század elején is voltak egyházi témájú művek, de nem váltak népszerűvé a cimbalom irodalmában. A szocializmus idején pedig egyáltalán nem volt divat egyházi zenét játszani. Sőt egyes templomok vezetői meg sem engedték, hogy a templomba cimbalom kerüljön mondván, hogy cigány hangszer. Azért voltak templomok, melyeknek vezetői megengedték, hogy cimbalom is szerepelhessen koncerteken, melyeken főleg régi zenék átiratai,

általában Bach és Händel művei szólaltak meg. A 80-as évek vége felé már javult a helyzet. Egyre több templomi koncert szerveződött és a zeneszerzők is komponáltak egyházi témájú műveket. Például Szokolay Sándor Sonatina da Chiesa, vagy Vajda János Gregorián ének, stb. Jómagam is készítettem gregorián és egyházi dallamokhoz kíséreteket, improvizációkat karácsonyi dalokra.

Nyugat-Európában a 50-es évektől kezdődött a hangszer újra éledése főleg Németországban és Svájcban, ahol Hackbrett a neve. Felkutatták a régi zenéket, amiben Karl Heinz Schickhaus játszott úttörő szerepet. Nyomtatásban jelentettek meg kottákat, így ismerhettük meg a 17. 18. századi cimbalmos kompozíciókat, közöttük a templomokban játszott zeneműveket. Egyre több zeneszerző kezdett komponálni műveket a hangszer számára. Közöttük egyházi zenét is, mint például a hackbrettre íródott Edwin Kammerer (1938-2014) Marianische Variationen (Mária Variációk) kompozíciója.

Közép-Európában Magyarország szétdarabolása után a magyar területeken mindenhol megmaradt a hangszer hagyománya annak ellenére, hogy az elcsatolt területek összes iskolájában megszüntették a cimbalom oktatását, mondván, hogy az magyar hangszer. A XX század elején a nagy Magyarország valamennyi nagy és kisvárosában kialakult cimbalom oktatás a Trianon után lecsökkent oly annyira, hogy csak Budapesten maradt meg. A 30-as évek után a szomszédos országokban újra feléledt a cimbalom kultúrája, mely azóta is egyre erősödik. Számos szlovák, cseh, ukrán, moldovai és román zeneszerző komponál a hangszernek műveket. Közöttük található egyházi kompozíciói, mint például a szlovák zeneszerző, Vit'azoslav Kubička (1953) „I hear you Lord" (Hallak Uram) kompozíciója, melyet nekem ajánlott és ezen kívül még egy szintén egyházi témájú ének cimbalom kettőssel is megajándékozott.

Egyre többször csendül fel a templomokban a cimbalom hangja és sokszor nem csak egyházi témájú, de világi zene is hallható. Az egyházak nyitottak az újkori zenékre és a fiatalságnak is teret adva, még a beat zene is bekerül a templomi koncertek programjába.

Before examining the ecclesiastical credentials of the dulcimer, we need to know the history and types of the instrument. The dulcimer is a trapezoidal stringed instrument with a four-thousand-year-old culture originating from Central Asia. During the Great Migration, it spread to all countries, not only to Europe, but also to Asia. Later it reached America, Africa, and Australia, and today this instrument is played in almost all countries. However, it was not always in the form that people generally know in our country, and today not all countries' dulcimers are like ours. Originally the instrument, which had a range of one to one and a half octaves and was placed on a table or stand, was played both with a mallet and by plucking. Over the centuries, the dulcimer has developed differently in each country and has received different names. To this day, the dulcimer is named differently in different countries. From the meaning of the names, we can learn how or what this instrument was used for. The original name, santoor, already refers to the sacred use of the instrument, as this word means sacred instrument. It got its name because this instrument was usually used during sacred ceremonies. In East Asia, it is called yanqin, yanchin or kim, which means foreign stringed instrument. This means that they also acquired the dulcimer during immigration. But as I mentioned, it was not only played with sticks, but also plucked, which is even older

than instruments used with sticks. Asian instruments called guchen, koto, yochin, etc. were played by plucking and are still played this way today. Of course, these instruments have also developed a lot in size and pitch range over the past centuries. The name of the Arabic plucked dulcimer, the kanun (qanun) – currently used mainly in Turkey, Lebanon, Greece and the Kyrgyz Republic (Kyrgyzstan) – comes from the Greek word kanoon, which means rule. In Europe, the dulcimer has different names depending on the country, and there are also types played both with a beater and plucked. The name of the plucked dulcimer was the psaltery, which played a major role in church music. The name comes from the word psalmos, which means psalm, which refers to the fact that psalm songs were accompanied on this instrument during worship. In the Bible, we also find this instrument among the psalms of David, and the psaltery is also mentioned in the Second Book of Samuel. A mosaic from the Gaza Synagogue, dating back to the 5th century BC, depicts King David playing the psaltery.
In medieval depictions, we often see this instrument in the hands of angels or King David.

Alongside plucked psalteries, the dulcimer played with beaters appeared, whose Italian and Spanish name is salterio. From the end of the 14th century, we can see depictions of people playing with a beater in the frescoes and stained glass windows of churches, and in the Renaissance era, the instrument entered courtyards and into popular use. At the same time, the dulcimer, played with a beater, was also popular in Hungary, and was also used at mass.
From a letter written by Gyorgy Zrinyi we learn that it was a popular instrument among 17th-century students, with which they accompanied their singing at mass. One of the captured musicians of the Pécs Bey mentioned in the letter also played

the dulcimer, but he did not play it with a beater, he plucked it. Quote from the letter: "...he has a dulcimer, shaped like the one students use to sing mass, but he doesn't beat it with a stick, but only plucks it with his fingers like a harp …." We now know that this instrument was the kanun, which is still used in Turkey today.

In Western Europe, the German artist who travelled the world was Pantaleon Hebenstreit, who gained many fans for his dulcimer design, the pantaleon named after him. In 1705, he even dazzled King Louis XIV with his playing. In 1729, he was appointed as the choirmaster of a Protestant church, and later became the court conductor of Protestant church music.

In the 17th and 18th centuries, several composers, mainly Italian and Spanish, composed works for the psaltery, including some that could also be played in churches. By the end of the 18th century, the dulcimer was slowly being pushed out of churches and concert stages. Its role was taken over by modern instruments, the organ and keyboard instruments. It should be mentioned here that the predecessors of keyboard instruments are the dulcimers.

The first musical example is the composition of Antonio Vieira dos Santos (1784-1854): Tocata Grande do Salterio. Although the composer was born in Portugal, he lived in Brazil from the age of 2, making him a part of Brazilian music history. He not only played the salterio, but also composed pieces that are valuable compositions in Brazilian and dulcimer music literature. Until the end of the 19th century, dulcimers were played with wooden mallets with unbound heads or by plucking, so it is worth playing these pieces of music with unbound heads to achieve the original sound.

A church-related dulcimer document from the late 19th century is the collection of Rabbi Jankel, who lived in Poland,

in which we find the melodies he played. We can read about Rabbi Jankel in the epic poem Pan Tadeusz by Polish writer Miskiewicz. In it, Miskiewicz describes how this dulcimer player, who lived at the end of the 18th century, played his instrument so wonderfully that he amazed everyone. He played not only at church ceremonies, but also on holidays, to the delight of the audience.

In Hungary in the second half of the 18th century, Gypsy musicians immigrating from Western Europe brought with them the urban and rural music of Western countries. In our country, they expanded their repertoire with the then-established Hungarian musical style, verbunkos music, which enchanted the audience in the cities. They represented urban music, as there was no music education in Hungary until 1840. More and more gypsy bands were formed, whose instruments included the cimbalom. Since the instrument of the old times had already been forgotten among the city people, they did not know the history of the instrument, they thought that only Hungarian gypsies played this instrument. Musicians who had studied in Vienna and Prague taught them the pieces they had composed, which were written in the fashionable Hungarian style of the time. They did not explicitly compose church music, but among their compositions we find pieces that refer to church music. At that time, the cimbalom was not as large as it is now, it was placed on a table, on the neck, on the knee, and it was not equipped with a pedal system. The heads of the beaters weren't even covered yet. The cimbalom was noticed by composers of the time and became a symbol of Hungarianism. This is how the cimbalom part of Erkel Ferenc's opera Bank ban was born, which was the first work written for cimbalom in Hungary. At the presentation in 1861 and for several more years, the audience could hear the

bell-like percussive voice of the small cimbalom played with a wooden beater. The dulcimer was such a great success that the question arose about improving the instrument. Jozsef Venczel Schunda, a musical instrument manufacturer living in Budapest, developed the small cimbalom into a larger cimbalom mounted on legs and equipped with a pedal, which was introduced in 1874. Ferenc Liszt also attended the presentation and proposed the teaching of the cimbalom in schools and even music academies. Geza Allaga was a cellist and composer who, at Schunda's request, wrote a 4-volume cimbalom tutor. He also learned to play the cimbalom and from 1880, cimbalom lessons began at the National Music Academy under his leadership. He transcribed Liszt's "God of the Hungarians" for the cimbalom, which he presented to Ferenc Liszt, who then gave permission for the work to be played as his original piece rather than as a transcription. Allaga also brought innovation to the beater, wrapping the wooden beater with cotton, which gave the instrument a softer sound. It is no coincidence that Franz Liszt called the cimbalom the "Hungarian piano", because now this instrument could technically compete with the piano.

Allaga made many transcriptions of popular operas and compositions of the time, but he also wrote his own pieces for the instrument. Among them are two Chorales, as well as works with religious themes.

After Geza Allaga, his students continued the work begun by their master. From 1897, our Hungarian instrument was included in the Academy under the direction of Laszlo Kun. There were also works with religious themes at the beginning of the 20th century, but they did not become popular in cimbalom literature. And during the socialist era, it was not at all fashionable to play church music. In fact, the leaders of some

churches did not even allow a cimbalom to be brought into the church, saying that it was a gypsy instrument. There were churches whose leaders allowed the dulcimer to be played at concerts, which mainly featured transcriptions of old music, usually works by Bach and Handel. The situation improved towards the end of the 1980s. More and more church concerts were organized and composers also composed works with religious themes. For example, Sandor Szokolay's Sonatina da Chiesa, or Janos Vajda's Gregorian chant, etc. I myself have created accompaniments for Gregorian and church melodies, and improvisations for Christmas songs.

In Western Europe, the instrument began to revive in the 1950s, mainly in Germany and Switzerland, where it is called a Hackbrett. Old music was discovered, in which Karl Heinz Schickhaus played a pioneering role. Sheet music was published, so we could learn about 17th and 18th century dulcimer compositions, including musical works played in churches. More and more composers began to compose works for the instrument. These include church music, such as the composition Marianische Variationen (Mary Variations) by Edwin Kammerer (1938-2014), written for the hackbrett.

In Central Europe, after the breakup of Hungary following World War I, the tradition of the instrument was preserved everywhere in the Hungarian territories, despite the fact that the teaching of the dulcimer was stopped in all the schools of the annexed territories, saying that it was a Hungarian instrument. Cimbalom education, which had developed in all the big and small towns of Hungary at the beginning of the 20th century, declined after the Trianon treaty to the point that it only remained in Budapest. After the 1930s, the cimbalom culture was revived in neighboring countries, and has been growing ever since. Many Slovak, Czech, Ukrainian, Moldovan

and Romanian composers compose works for the instrument. Among them are church compositions, such as the composition "I hear you Lord" by the Slovak composer Vit'azoslav Kubička (1953), which he dedicated to me and also gifted me with a song with a dulcimer duet, also on a church theme.

The sound of the cimbalom is increasingly heard in churches, and often not only religious music but also secular music can be heard. Churches are open to modern music and, making room for youth, even pop music is included in the program of church concerts.

Cimbalommal a világban
Egy ázsiai turné tapasztalatai
With my dulcimer in the world
Experiences of an Asian Tour 2019

Az idei évben a diplomáciai kapcsolatok évfordulói révén Japánban és Koreában adtam koncerteket és tartottam előadást a cimbalomról Egyetemeken. Magyarország és Japán közötti diplomáciai kapcsolat 150 éves évfordulója alkalmából a Magyar-Japán Baráti Társaság egész évben programokat szervez, melyen bemutatják Magyarország és Japán kultúráját és kulturális együttműködését. Az ünnepi nyitó estre a Baráti Társaság engem kért fel, hogy cimbalomjátékommal közreműködjek, melyre 2019. február 14-én került sor. Ezt követően február 15-én az OHJI Hall-ban adtam szóló koncertet.

16-án Oszakában szólódarabokon kívül Kodály Háry János Szvitjét játszottam a fiatalokból álló SOAI Gakuen Philharmonia helyi filharmonikus zenekarral. A koncert első felében egy gyerekkórus szerepelt, akik a koncert végén nagy élvezettel próbálták ki a cimbalmon való játékot

A Kansai Magyar Baráti Szövetség az újévi koncertjét február 17-én szervezte szintén Oszakában az én közreműködésemmel.

Február 19-én Mutsumi Tsuuzaki japán marimba művésznővel adtunk közös koncertet Kyotóban.

Február 21-én Nagoyában a MUNETSUGU Hall-ban volt az utolsó koncertem, melyre nagyszámú érdeklődő érkezett.

22-én a KUNITACHI Music College filmfelvételt készített velem a cimbalom történetéről, játéktechnikájáról.

A Japán turné érdekessége volt számomra, hogy nagyon sok japán tanulja a magyar nyelvet és a magyar kultúrát.

A magyar nyelv elsajátítását egyetemi keretek között lehet elsajátítani, ahol az idősebb nemzedéknek is van lehetőségük a nyelvtanulásra. Az oszakai koncerten a japán gyerekkórus magyar kórusműveket adott elő, a marimba művésznő szintén műsorára tűzött magyar műveket. Meglepő volt, hogy Japánban mennyi jó minőségű cimbalom van, így oda nem kellett magammal cimbalmot vinnem. A cimbalom oktatása még gyerekcipőben jár, de a Magyar-Japán Baráti Társaság célja, hogy cimbalomoktatást vezessenek be Japán egyetemein. Több japán zenész is tanult ezen a hangszeren, de az oktatás meghonosítása egyiknek sem sikerült idáig. Yasuko Kano, aki a 70-es években Tarjáni Tóth Idánál tanult cimbalmon játszani, próbálta beindítani a cimbalom oktatását, de csak pár növendék tanult nála így iskolarendszerű oktatás nem jött létre. A több mint 90 éves művésznő eljött tokiói koncertemre, ahol a koncert után nagy szeretettel emlékezett vissza magyarországi tanulmányaira.

Később Hiroshi Saito, aki nálam szerzett bakalári diplomát a Besztercebányai Művészeti Akadémián szintén próbálkozott több városban a cimbalom oktatás bevezetésével, de sajnos, csak nagyon kevesen érdeklődtek a hangszer tanulása iránt, mivel a hangszer megvétele és Japánba szállítása igen költséges és bonyolult. Ezért csak előadások, workshopok keretében történhetett a hangszeren való játékmód bemutatása. Minden esetre a Baráti Társaság egyik alapító tagja Fukiko Gotoda, aki már sok magyar koncertet szervezett Japánban és csoportokat szervez Magyarországra a Kodály módszer elsajátítása céljából, nem tett le arról, hogy a cimbalmot Japánba meghonosítsa. Reméljük, sikerül neki! Cimbalmot is vásárolt a cseh cimbalomkészítő mestertől, Pavel Všianský-tól, a rólam elnevezett és az én instrukcióim által készült „Viktoria" modellt, melyen játszottam a turné alatt.

Az idei év másik érdekes koncertturnéja áprilisban volt Koreában, amit a Magyarország és Korea 30 éves diplomáciai kapcsolata alkalmából szervezett a Magyar Nagykövetség. A felkérést januárban érvényesítettük Kálmán Andreával, Magyarország Nagykövetségének kulturális diplomatájával, akivel Daegu városában találkoztam Erkel Ferenc Bánk bán című operájának koreai bemutatója után a fogadáson. Az opera bemutatója volt az évforduló alkalmából egész évben szerveződő kulturális programok nyitó előadása. Áprilisban három fontos koncert várt rám. 22-én a Korean Yanggeum Ensemble szervezésével és közreműködésével Szöulban a Cosmos Art Hall-ban adtam koncertet és előadást tartottam a cimbalomról. A fiatal zenészekből álló együttes vezetője, melynek fő hangszere a yanggeum, a koreai cimbalom, Yun Eunhwa tagja a Cimbalom Világszövetségnek és nagy örömmel fogadta, hogy a Magyar Nagykövetség támogatja a koreai-magyar közös produkciókat, így ezt az előadással egybekötött koncertet is. Eunhwa régóta tervezi, hogy a magyar cimbalmon is megtanuljon játszani. Reméli, hogy a jövőben workshopok, kurzusok keretében elsajátítható lesz a cimbalmon való játék technikája. Yun Eunhwa vezette be Koreában a yanggeum oktatását. Öt évvel ezelőtt, mikor Koreában koncerteztem, még nagyon kevés növendéke volt. Most egyre többen érdeklődnek a koreai hangszer iránt, mely most már nem csak a népzenében, de klasszikus és populáris zenében is használatos. Eddig csak másodlagos hangszerként tanulhatták a hallgatók népzenei oktatás keretében. Most már fő hangszerként is, és egyre nagyobb a valószínűsége annak, hogy a már népzenei kereteket átlépő hangszer szerepet kap komolyzenei oktatásban is. Az együttes ösztönzi a zeneszerzőket, hogy írjanak műveket a yanggeum számára, de Yun Eunhwa is már több kompozíciót és átiratot készített szóló yangeumre és az együttesére.

Az együttes tagjai Yun Eunhwa jelenlegi és korábbi tanítványaiból áll. A kb. 20 főből álló zenekart, melyben a yanggeum mellett ütőhangszerek és a pengetős gayageum is szerepelnek, egyre több országba hívják vendégszerepelni.
Reméljük, egyszer Magyarországra is eljutnak!

Április 23-án előadást és koncertet tartottam a Ewha Womens University (Ewha Női Egyetem) posztgraduális zenei képzés hallgatói számára. Voltak közöttük zene és hangszertörténészek, hangszeres zenészek. Előadásom témája a cimbalom története volt melyet zenei példákkal illusztráltam. Az előadás után kérdéseket tehettek fel. Legtöbben a yanggeum és cimbalom összehasonlítására, valamint a zongora és a cimbalom rokonságára voltak kíváncsiak. Vezető tanáruk csellóművész, aki ekkor hallott először a cimbalomról, szintén nagy érdeklődéssel hallgatta az előadást és a zenedarabokat.

Április 23-án egy koreai énekesnő, Kwon Seyoun koncertjén vendégszerepeltem a Kumho Art Centerben. Az énekesnő többek között a Liszt Ferenc Zeneakadémián folytatta tanulmányai. Nyolc évig élt Magyarországon és kitűnően beszéli a magyar nyelvet. Műsorában magyar műveket adott elő magyar nyelven, tökletes kiejtéssel. Szóló darabom mellett az énekesnővel bemutattuk Kocsár Miklós Félelem felhői dalciklusát. Kwon Seyoun hálával és szeretettel gondolt vissza magyarországi tanáraira. Ezzel a koncerttel zárult a koreai turném.

This year, I gave concerts in Japan and Korea and gave lectures on the cimbalom at universities, in celebration of the anniversaries of diplomatic relations. On the occasion of the 150th anniversary of diplomatic relations between Hungary and Japan, the Hungarian-Japanese Friendship Society organized programs throughout the year, presenting the culture and cultural cooperation of Hungary and Japan. The Friends of the Society invited me to contribute my cimbalom playing for the festive opening evening, which took place on February 14, 2019. After that, on February 15th, I gave a solo concert at OHJI Hall.

On the 16th, in Osaka, in addition to solo pieces, I played Kodály's Háry János Suite with the local philharmonic orchestra SOAI Gakuen Philharmonia, which consists of young people. The first half of the concert featured a children's choir, who at the end of the concert enjoyed having a go at playing the cimbalom.

The Kansai Hungarian Friends Association organized its New Year's concert on February 17th, also in Osaka, with my participation.

On February 19th, we gave a joint concert with Japanese marimba artist Mutsumi Tsuuzaki in Kyoto.

On February 21st, I had my last concert at MUNETSUGU Hall in Nagoya, which was well-attended.

On the 22nd, KUNITACHI Music College made a film with me about the history and playing technique of the cimbalom.

What was interesting to me about the Japan tour was that many Japanese people were learning the Hungarian language and culture. The Hungarian language can be learned within a university setting, where the older generation also have the opportunity to learn the language.

At the Osaka concert, the Japanese children's choir performed Hungarian choral works, and the marimba artist also performed Hungarian works. It was surprising how many good quality cimbaloms there are in Japan, so I didn't have to bring a cimbalom with me. Cimbalom education is still in its infancy, but the Hungarian-Japanese Friendship Society aims to introduce cimbalom education at Japanese universities. Several Japanese musicians have studied this instrument, but none have succeeded in introducing education so far. Yasuko Kano, who studied playing the cimbalom with Ida Tarjáni Tóth in the 70s, tried to start teaching the cimbalom, but only a few students studied with her, so school-based education did not come about. The artist, who is over 90 years old, came to my concert in Tokyo, where after the concert she fondly recalled her studies in Hungary.

Later, Hiroshi Saito, who received his bachelor's degree from me at the Academy of Arts in Banska Bystrica, also tried to introduce cimbalom education in several cities, but unfortunately, only very few people were interested in learning the instrument, as purchasing the instrument and transporting it to Japan is very expensive and complicated. Therefore, the presentation of how to play the instrument could only take place through lectures and workshops. However one of the founding members of the Friends' Society, Fukiko Gotoda, who has already organized many Hungarian concerts in Japan and organizes groups to Hungary to learn the Kodály method, has not given up on introducing the cimbalom to Japan. We hope she succeeds! She also bought a cimbalom from the Czech master cimbalom maker Pavel Vsiansky, the "Viktoria" model named after me and made under my instructions, on which I played during the tour.

Another interesting concert tour this year was in Korea in April, organized by the Hungarian Embassy on the occasion of the 30th anniversary of diplomatic relations between Hungary and Korea. We confirmed the invitation in January with Andrea Kalman, the cultural diplomat of the Embassy of Hungary, whom I met in Daegu at the reception after the Korean premiere of Ferenc Erkel's opera Bank ban. The opera premiere was the opening performance of the cultural programs organized throughout the year to mark the anniversary. I had three important concerts waiting for me in April. On the 22nd, I gave a concert and lecture on the cimbalom at the Cosmos Art Hall in Seoul, organized and supported by the Korean Yanggeum Ensemble. The leader of the ensemble of young musicians, whose main instrument is the yanggeum (the Korean dulcimer) Yun Eunhwa, is a member of the World Cimbalom Association and was very pleased that the Hungarian Embassy supports joint Korean-Hungarian productions, including this concert combined with a lecture. Eunhwa has long planned to learn to play the Hungarian cimbalom. She hopes that in the future, the technique of playing the cimbalom will be available to learn through workshops and courses. Yun Eunhwa introduced yanggeum education in Korea. Five years ago, when I performed in Korea, she had very few students. Nowadays more and more people are interested in the Korean instrument, which is now used not only in folk music, but also in classical and popular music. Until recently, students could only learn it as a secondary instrument within the framework of folk music education. Now it is also used as a main instrument and there is an increasing likelihood that the instrument, which has already transcended the framework of folk music, will also play a role in classical music education. The ensemble encourages composers to write works for yanggeum, but Yun Eunhwa has also created

several compositions and transcriptions for solo yanggeum and for her ensemble. The ensemble consists of current and former students of Yun Eunhwa. The group, consisting of about 20 members, which includes percussion instruments and plucked gayageum in addition to the yanggeum, is increasingly being invited to perform in more and more countries. We hope they will come to Hungary one day!

On April 23, a lecture and concert were held for graduate music students at Ewha Womans University. Among them were music and instrument historians, and instrumental musicians. The topic of my presentation was the history of the cimbalom, which I illustrated with musical examples. After the presentation, they could ask questions. Most were curious about the comparison between the yanggeum and the cimbalom, and the relationship between the piano and the cimbalom. Their lead teacher, a cellist who had heard about the cimbalom for the first time, also listened to the performance and the pieces of music with great interest.

On April 23rd, I was a guest at a concert by a Korean singer, Kwon Seyoun, at the Kumho Art Center. The singer continued her studies at the Liszt Ferenc Academy of Music, among others. She lived in Hungary for eight years and speaks Hungarian fluently. In her program, she performed Hungarian works in Hungarian, with perfect pronunciation. In addition to my solo piece, the singer and I presented Miklos Kocsar's song cycle Clouds of Fear. Kwon Seyoun thought back to her teachers in Hungary with gratitude and love. My Korean tour ended with this concert.

Magyarország és Japán közötti diplomáciai kapcsolat 150 éves évfordulója alkalmából szervezett nyitó ünnepség Tokióban.
Opening ceremony organized in Tokyo to mark the 150th anniversary of diplomatic relations between Hungary and Japan.

Osaka.
SOAI Gakuen Philharmonia helyi filharmonikus zenekarral.
Osaka.
SOAI Gakuen Philharmonia with local philharmonic orchestra.

Japán gyerekek kipróbálják a cimbalmon való játékot.
Japanese children try playing the cimbalom.

Mutsumi Tsuuzaki művésznővel Kyotoban.
With artist Mutsumi Tsuuzaki in Kyoto.

Koncertturném kísérőivel Emiko Kume-vel (bal oldalon) és Fukiko Gotoda-val (jobb oldalon).
With my concert tour companions Emiko Kume (on the left) and Fukiko Gotoda (on the right).

Középen a cimbalomnál Yasuko Kano a tokiói koncertem után.
In the middle, Yasuko Kano at my cimbalom after my concert in Tokyo.

A Korean Yanggeum Ensemble népzenei bemutatója Szöulban.
Korean Yanggeum Ensemble's folk music performance in Seoul.

Közös produkció a Korean Yanggeum Eggyüttessel
Joint production with the Korean Yanggeum Ensemble

Koncert után a Korean Yanggeum Eggyüttessel.
After a concert with the Korean Yanggeum Ensemble.

Előadás és koncert az Ewha Womens Egyetemen.
Lecture and concert at Ewha Women's University.

Kwon Seyoun koreai énekesnővel.
With Korean singer Kwon Seyoun.

A Cimbalom Világszövetség 15. Kongresszusának tapasztalatai
Experiences of the 15th Congress of the Cimbalom World Association 2019

A Cimbalom Világszövetség Hefejben (Kínában) tartotta 15. kongresszusát 2019. október 26 és 31 között. A kongresszus a Pekingi Kínai Zeneakadémia és Hefej város kulturális bizottságának szervezésével valósult meg. A szervezőbizottság elnöke Li Lingling, a Pekingi Kínai Zeneakadémia professzora, a Cimbalom Világszövetség elnökhelyettese volt. A szervezés lebonyolításában a professzor asszonynak tanítványai és kollégái is segítettek. Erre szükség is volt, mert majdnem 800-an vettek részt ezen a nagyszabású eseményen 17 országból. A résztvevők többsége Ázsiából és Kína városaiból érkezett. Még Ausztráliából is egy kínai delegáció jött. Európából, Amerikából az előzetes jelentkezésekhez képest kevesen vettek részt az eseményen. Visszajelzések alapján a legtöbben egyrészt a magas útiköltségre, másrészt a bizonytalan anyagi és politikai helyzetre hivatkozva mondták vissza jelentkezésüket. Bátran kijelenthetem, hogy akik nem vettek részt az eseményen, nagy élményből maradtak ki! Kína megmutatta mennyire támogatja a kultúrát és a tudományos fejlődést még ilyen számukra kis területen is, mint a cimbalom kultúrája.

Hefej Anhui tartomány székhelye és legnagyobb városa, 8 millió lakossal. A tartomány politikai, gazdasági és kulturális központja. A város legnagyobb kulturális centrumában zajlottak a kongresszus eseményei: koncertek, előadások, kiállítás. A kongresszus nyitó- és záróeseményének a 2500 férőhelyes színházterem, a koncerteknek az 1200 férőhelyes koncertterem, az előadásoknak a 800 férőhelyes technikailag minden-

nel felszerelt előadóterem, a kiállításnak a hatalmas előcsarnok adott helyet. Szálláshelyet a nagy létszám miatt több hotel biztosított. A külföldi vendégek a Hongruik Junling Grand Hotelben voltak elszállásolva.
A vendéglátók nagy súlyt fektettek, hogy a külföldi résztvevők jól érezzék magukat és mindennel meg legyenek elégedve. Mindegyikünket nagy tisztelettel fogadtak. Engem, mint a Szövetség elnökét és férjemet, aki a Szövetség titkára a reptéren nagy virágcsokorral és a TV jelenlétével vártak. Magyarországot csak mi képviseltük. Szlovákiát tanítványom, Mykhaylo Zakhariya képviselte, aki ugyan ukrán, de mivel most Szlovákiában él, emiatt őt szlováknak tekintették. Egyébként ő az, aki Budapesten a Cimbalomverseny győztese volt augusztusban, klasszikus kategóriában, de arról sehol nem tettek említést, hogy az én növendékem volt. A kongresszuson Kurtág Szálkák c. művét mutatta be, mely a cimbalomversenyen a kötelező darab volt, valamint szlovák népzenét játszott. Svájcból a Szövetség másik elnökhelyettese Johannes Fuchs érkezett a kongresszusra, aki népzenész és hackbrettkészítő (hackbrett a cimbalom német neve) mester. Anglia képviseletében Sally Whytehead vezetőségi tag és Geoffrey Smith hammered dulcimer (a cimbalom angol neve) művész vettek részt az eseményen.
Geoffrey a free jazz képviselője, saját kompozíciókat hozott a kongresszusra. Európából még egy német pártoló tagunk érkezett, Manfred Keller, ő képviselte Németországot. Az Amerikai Egyesült Államokból Karen Ashbrock hammered dulcimer művész, zeneteraupata, szintén vezetőségi tag érkezett. Mexikót Atlas David Zaldívar Briseño képviselte, aki pengetve használatos salterioján (cimbalom spanyol neve) ezúttal klasszikus műveket mutatott be.

Ausztráliából egy kínai gyerekekből álló yangqin (kínai cimbalom neve) együttes tanáruk vezetésével vettek részt az

eseményen. Érdekes volt, hogy a már Ausztráliában született kínai gyerekek megőrizve hagyományos hangszerüket ausztrál zenét játszottak, ruhájuk az ausztrál zászló mintájával készült.

A santurt (a cimbalom perzsa neve) Mehdi Siadat Iránból mutatta be, melyen perzsa zenét játszott. Koreából, Szöulból két csoport is érkezett. Az egyik a Koreai Yangguem (cimbalom koreai neve) Szövetség együttese Eunhwa Yin vezetésével. Az együttes a koreai típusú cimbalmon nem csak népzenét játszik, hanem magas szintű technikai tudásukat bemutató populáris zenét is, melynek többsége Eunhwa Yin szerzeménye.

A másik a Koreai Nemzeti Akadémia (Karts) népzenei tagozatának csoportja Eunjoo Lee vezetésével. Ők a kínai típusú cimbalmon játszanak, nem a koreai fajtán. De zenéjük a koreai népzenére és népi hagyományokra épül.

A Japán delegáció négy főből állt Műsorukban a magyar típusú cimbalmon Junko Sakimura, Yoko Aoki hammered dulcimeren játszott. Kenji Koide fényképeket készített, a cikkben található képek többsége is tőle van. Hozzájuk társult a Hong Kongban élő és tanító Yanki Ma yangqin játékával. Szingapúrt vezetőségi tagunk Qu Jian Qing tanítványával képviselte. Duettjük szingapúri zeneszerző kompozíciója volt.

Malajziából három fiatal érkezett, akik a kínai típusú cimbalmon hazájuk cimbalmos zenekultúráját mutatták be. A Hong Kongból érkező csapat vegyes zenei stílusú programot mutatott be, melybe a világzenei stílus is beépült. Tajvanból a Butterfly Studio tizenegy tagja érkezett, akik tradicionális tajvani zenét mutattak be.

Kína valamennyi jelentős városának iskolája bemutatkozott a kongresszuson. Műsoruk zenei stílusának skálája igen széles volt a népzenétől a klasszikus zenén keresztül a jazz és rock zene is jelen volt. Tanárok tanítványaikkal közösen is zenéltek.

A kongresszus nyitóünnepsége előtt a városi vezetés, a szervezőbizottság vezetői és a Kulturális Minisztérium képviselője vacsorával üdvözölte a Cimbalom Világszövetség vezetőségét és képviselőit. A nyitó ünnepségen, mely a kulturális központ színháztermében teltházzal zajlott a Kínai Kulturális Minisztérium képviselője, Hefej város polgármestere, a szervező Pekingi Kínai Zeneakadémia elnöke és én, mint a Cimbalom Világszövetség mondtunk köszöntő beszédet. A nyitókoncertet a fogadó ország műsora adta. Programjukban a legváltozatosabb formátumokban szerepelt a yangqin, szimfonikus zenekarral, kamarazenekarral, népi hangszerekkel, szólóban. A zenekari produkciókban közreműködött az Anhui Symphony Orchestra egy tajvani és egy szingapúri karmester vezényletével. Kína leghíresebb yangqin művészei és tanárai mutatták be produkcióikat, melyben főszerepet a kongresszus szervezője, a Cimbalom Világszövetség elnökhelyettese játszotta.

A koncert résztvevőinek életkora is széles volt, a kisiskolásoktól kezdve a legidősebb korosztályig láthattuk és hallhattuk a kínai cimbalom képviselőit. Különösen kiemelném a gyerekeket, akik fegyelmezett magatartásukkal és kitűnő játékukkal kápráztatták el a közönséget. A színpadon többfajta yangqin típust láthattunk és hallhattunk, melyek közül számomra a legérdekesebb a kicsik számára készített mini yangqin, mely nem csak zenetanulásra, de gyerekjátékként is használható. A hangszer tervezője és gyártója direkt a célból hozta létre ezt a hangszert, hogy a gyerekek játéknak használva megkedveljék ezt a hangszert. Én ezt már több mint 30 éve javasoltam a magyar hangszerkészítőknek, de mindmáig nem sikerült elérnem, hogy a magyar cimbalom típusból is legyen gyerekek számára alkalmas hangszer, amin keresztül megkedvelhetik a cimbalmon való játszást.

A műsor közben ízelítőként bemutatkoztak a yangqinen kívül a kongresszuson résztvevő különböző típusú cimbalmok is. Erre egy összeállítás készült, melyet a yangqin, hackbrett, hammered dulcimer, santur és cimbalom együtt játéka mutatott be. Miközben egy-egy hangszer megszólalt, a háttérben a hangszeren játszók országát film mutatta be.
Filmvetítés nem csak a külföldi vendégek játéka alatt volt, hanem a kínai műsor alatt is. A háttérfilm bemutatta Kína különböző régióinak jellegzetességeit. A koncert utáni fogadást a Hongrui Junling Grand Hotelben rendezték kínai és európai ételekkel.

Másnap reggel a kiállítás megnyitójára került sor, melyen a hangszerkészítő gyárak vezetői ismertették termékeiket, melyeket nem csak kiállítottak, de megvásárolhatók is voltak.
Kínában 17 hangszergyárat tartanak számon, amiben yangqineket is készítenek. Közülük a három legnagyobb hozta el termékeit, a Pekingi, a Shantou-i és a Hebei-i hangszergyár. Mindegyik hangszergyárban évente kb. 6000 különböző méretű yangqin készül. A kiállítás az épület előcsarnokában került megrendezésre, ahol a hangszerek, hangszerkellékek, kották hangzóanyagok mellet a fellépő művészek, vezető tanárok képei hatalmas posztereken is ki voltak állítva. Külön poszter jelezte a kongresszus programját és a támogatók neveit. A kiállításon megtekinthettük a sokféle nagyságú és típusú yangqineket, melyek manufaktúrában, és az említett hangszergyárakban készültek. A kínai cimbalom a Cimbalom Világszövetség fennállása óta sok fejlődésen esett át. Hangterjedelmüket megnövelték, az újabb típusokat pedálrendszerrel látták el a magyar cimbalomhoz hasonlóan. A hangszereket ki lehetett próbálni és természetesen meg is lehetett vásárolni. A hangszertartozékok között voltak bambuszból készült verők, hozzávaló tokok, hangoló kulcsok, melyeket vásárláskor minden yangqinhez ad-

nak, de külön is lehet vásárolni, a verő fejét bekötő különböző anyagok és még sorolhatnám. Kották, CD-k, videó felvételek cseréltek gazdát. Zeneszótól volt hangos három napon keresztül az előtér, ahol tanárok és diákok egyaránt kipróbálták a kiállított hangszereket.

A kongresszusi koncerteken a külföldi országokon kívül Kína mindegyik régiója, iskolája bemutatta cimbalmos kultúráját. A műsorok változatosak voltak és igen magas színvonalúak. A tanárok között többen saját kompozíciókat mutattak be, volt közöttük népzenei feldolgozás, world music, európai klasszikus zenének megfelelő kompozíciók. Jó volt hallani és látni, hogy a gyerekek és fiatalok milyen lelkesedéssel, remek technikával és zenei érzékkel szólaltatják meg hangszereiket. Érdekes volt, hogy Kína régióinak bemutatkozásakor a területek zenei kultúrája mennyire különböző, változatos annak ellenére, hogy ugyanolyan fajta hangszeren játszanak. Belső-Mongólia régió a mongol hagyományokat mutatta be. Ezen a területen erősen őrzik a mongol kultúrát nem csak zenéjükben, ruházatukban is, de a kínai típusú hangszeren játszanak, melynek mongol neve yochin.

Ujgur területről is érkeztek résztvevők. Az ő hangszerük hangolása eltér a kínai hangolástól, ezért nem is tudnak egykönnyen egymás hangszerén játszani. Zenéjük hangzásvilága is teljesen eltérő, zenéjüket feszes, pattogó ritmus jellemzi. Ott is bambusz verőt használnak, de a verő formája más és sokkal keményebb, mint a kínai verő. Bár azt mondják, az ujgurok rokonságban vannak a magyarokkal, az ujgur nyelvből ugyanúgy nem értettem semmit, mint a kínaiból. Zenéjük karaktere viszont hasonló a magyar népzenéhez.

A szereplők öltözködéséből is következhettünk az általuk előadott zenei stílusra. A népzenét előadók tradicionális ruhában, a klasszikus kompozíciókat játszók szebbnél szebb estélyi ruhák-

ban adták elő, míg a populáris műfaj előadói nem fordítottak hangsúlyt öltözékükre.
A koncertek mellett előadások hangzottak el a hangszer történetéről, fejlődéséről, technikai játékmódjáról, irodalmáról.
Én a „Cimbalomvilág" c. könyvemet mutattam be, mely teljes körű áttekintést nyújt a cimbalom nemzetközi világáról. Ez a könyv idén szlovák fordításban is megjelent és jövőre angol nyelvű kiadását tervezem a nagy érdeklődésre való tekintettel.
A kínaiaknak nem jelent problémát a szövegek fordítása, mert kitűnő fordító programjaik vannak, mely szinkronban fordít le szövegeket bármely nyelvről kínaira. Ezen keresztül kommunikáltam én is azokkal, akik a kínai nyelven kívül nem beszéltek más nyelven. Tökéletesen megértettük egymást a fordító programon keresztül.

Nagy meglepetést okozott nekem, hogy Li Lingling a Pekingi Kínai Zeneakadémia yangqin tanára előadásában az én pedáltechnikámat mutatta be a yangqinen. 2005-ben, mikor vendégprofesszornak kértek fel a Kínai Zeneakadémiára, még nem volt a kínai cimbalmokon pedálrendszer. Akkor kísérleteztek a kínai hangszerkészítők pedálszerkezet megoldásával a yangqinen. Pedál technikámat, mely Európában már több országban elterjedt és természetesen tanítványaimnak ezt tanítom, akkor még a magyar típusú cimbalmon mutattam be a kínai hallgatóknak. A hallgatók pedig a magyar cimbalmon tanulták ezt a technikát, mert a Kínai Zeneakadémia vásárolt több cimbalom fajtát is, hogy a tanulók el tudják sajátítani a többi típusú cimbalmokon való játszást. Pár évvel később sorra jelentek meg a pedálrendszerrel ellátott yangqinek, melyek még nem voltak tökéletesek. Most viszont tökéletes pedálrendszerrel ellátott hangszereket láthattunk a kongresszuson, melynek használata főleg a Kínai Akadémián végzett hallgatók és most már tanárok között terjedt el. Amikor annak idején cim-

balmot vásároltak, azt hittem, majd azt fogják elterjeszteni Kína területén és a továbbiakban majd kínai hangszergyárak készítik a magyar típusú cimbalmokat. De nem így történt. Megtartották nemzeti hangszerüket úgy, hogy azt fejlesztették tovább a legfejlettebb cimbalom típus, a magyar hangszer mintájára. Az én pedáltechnikámat átültették hangszerükre, mellyel most már tökéletes zenei karaktereket lehet kifejezni.
Ezeknek a hangszereknek a hangterjedelme megegyezik, illetve már nagyobb, mint a mienk, mert sokszor a kontra A hang a legmélyebb és a négyvonalas C a legmagasabb, ami több mint 5 oktáv, míg a mi hangszerünknek kevesebb, mint 5 oktáv a hangterjedelme.

Az előadások között szakítottunk időt a Szövetségünk ülésére, ahol köszöntöttük új tagjainkat, beszámoltunk eddigi munkánkról, javaslatot tettünk az elkövetkezendő feladatokra és megvitattuk a következő kongresszus helyszínének javaslatait. Mivel még nem tudtuk eldönteni a kongresszus következő helyszínét, a vezetőség arra tett javaslatot, hogy ezt majd később döntjük el és mindenki írásban fog értesítést kapni az eredményről. Két év múlva ünnepeli szövetségünk a 30 éves évfordulóját, emiatt a 16. kongresszus helyszínét meg kell fontolnunk, hogy olyan helyszín legyen, ahol ezt az évfordulót méltón megünnepelhetjük.

Az utolsó este szokásunkhoz híven a záró koncerten a résztvevők fellépésével és együtt játékával zártuk a kongresszusi napokat. Mivel a kongresszusnak nagyon sok résztvevője volt, a külföldi delegációkon kívül a helyi tanárok és szólisták adtak koncertet, mert, ha az összes résztvevő játszott volna, nagyon hosszú lett volna a műsor. A koncertet az én műsorom nyitotta. „ A Nap és a Hold" című kompozíciómat mutattam be, melyet cimbalomra és szimfonikus zenekarra írtam. Közreműködött az Anhui Szimfonikus Zenekar Ye Cong szingapúri vendégkarmes-

ter vezényletével. A szimfonikus zenekar odaadó és példamutató hozzáállása a művekhez a kongresszus idején többször is megmutatkozott. A kitűnően képzett muzsikusok szó nélkül követték a karmester instrukcióit már a próbák alatt és mindent megtettek azért, hogy a zeneműveket sikerre vigyék. Fegyelmezett viselkedésük meg is hozta az eredményt, valamennyi zenemű, melyben magas színvonalú játékkal közreműködtek nagy sikert aratott. A karmester felkészültsége és hozzáállása a zenedarabokhoz is példaértékű volt. Ye Cong a Chicagói Filharmonikusok egyik vezetőkarmestere, a Szingapúri Kínai Zenekar vezető karmestere, így mind a klasszikus zeneművek és a kínai népzene ihletésű kompozíciók interpretációját egyaránt jól ismeri. Professzionális zenei tudása áthatott az általa vezényelt zeneműveken. Zenedarabomat nagy lelkesedéssel fogadta a közönség és már többen kérték a partitúrát.

Az én produkciómat követte egy kínai zeneszerző yangqin koncertje, melyet direkt erre a kongresszusra komponált. Az ősbemutató előadóművésze Wu Huanghuang, a Pekingi Kínai Zeneakadémia tanára, Li Lingling tanítványa a szimfonikus zenekar közreműködésével Ye Cong vezényletével mutatta be Wen Zhanli yangqin koncertjét, melynek címe „Time in hands". Ez a versenymű az európai klasszikus stílust képviseli.
A zenekari produkciókat a delegációk műsora követte. A koncert végén a kongresszusi résztvevők az eddigi tradíciók szerint együtt játszottak. Mivel a résztvevők száma igen magas volt, így a delegációk és iskolák vezetői, kínai neves szólisták vettek részt ebben a produkcióban. Így is több mint 60 cimbalom került a színpadra, ahol együtt volt látható és hallható valamennyi cimbalom típus: santur, hackbrett, hammered dulcimer, cimbalom, yangguem, yangqin. A cimbalomzenekart Chih Sheng Chen tajvani karmester dirigálta és természetesen egy kínai dalt adtunk elő a „Jázmin"-t.

A kongresszus barátságos, családias hangulatban zajlott.
A hangszerünk iránti szeretet és annak fejlődésének elősegítése, az egymás iránti tisztelet és megbecsülés hatotta át programjainkat. A régi barátok örültek az újra találkozásnak, az új tagok révén újabb barátságok kötődtek. A fiatalok sokat tanulhattak ezen a kongresszuson, de az idősebb korosztály számára is volt sok újdonság.
Mindenki elégedetten és boldogan, sok felejthetetlen élménynyel, tanulságos információkkal búcsúzott a kongresszustól és egymástól azzal, hogy találkozunk 2021-ben. Akkor még nem lehetett tudni, hogy közbejön a világjárvány és el kell halasztanunk későbbre a kongresszusunkat.
A kongresszus utáni nap egy kis csapat közös kirándulással zárta hefeji tartózkodását.

The Cimbalom World Association held its 15th congress in Hefei (China) from 26 to 31 October 2019. The congress was organized by the Chinese Conservatory of Music in Beijing and the Cultural Committee of the Hefei City. The organizing committee was chaired by Li Lingling, a professor at the Chinese Conservatory of Music in Beijing and Vice-President of the CWA. The professor's students and colleagues helped in the organization. This was necessary as almost 800 people from 17 countries attended this large-scale event. Most of the participants came from Asia and cities in China. A Chinese delegation also came from Australia. Fewer people from Europe and America attended the event than first thought. According to the feedback, most of them decided not to apply because of the high travel costs and the uncertain financial and political

situation. I can safely say that those who did not attend the event missed out on a great experience! China has shown how much it supports culture and scientific development, even for us in such a small area as the culture of the cimbalom.

Hefei is the capital and largest city of Anhui Province with 8 million inhabitants. It is the political, economic and cultural centre of the province. The largest cultural centre of the city hosted the congress events: concerts, lectures and exhibitions. The congress's opening and closing events were held in the 2,500-seat theatre hall, the concerts in the 1,200-seat concert hall, the lectures in the 800-seat technically equipped lecture hall, and the exhibition in the huge foyer. Several hotels were available for the participants. Foreign guests stayed at the Hongrui Jinling Grand Hotel, where the registration of the congress was also held. The hosts put great emphasis on making the foreign participants feel good and happy with everything. Each of us was greeted with great respect. I, as the President of the CWA and my husband, the secretary of the CWA were met at the airport with a large bunch of flowers and a TV crew. Only we represented Hungary. Slovakia was represented by my student Mykhaylo Zakhariya, who is Ukrainian but now he is living in Slovakia, so he was considered as Slovakian. He presented a solo piece "Splinter" composed by Gyorgy Kurtag at the congress. This composition was the mandated piece at the competition in Budapest, where he won the first prize. He also played Slovakian folk songs at the congress. From Switzerland Johannes Fuchs, the other Vice-President of the CWA, came to the congress; he is a folk musician and hackbrett maker (the hackbrett is the German name for hammered dulcimer). England was represented by Sally Whytehead board member of the CWA and by Geoffrey Smith hammered dulcimer artist. Geoffrey, an avant-garde artist, inventor and composer,

brought his own compositions to the congress. There was one more supporting member from Europe, Manfred Keller, who represented Germany. From the United States hammered dulcimer artist Karen Ashbrook, board member of the CWA participated in the congress. Mexico was represented by Atlas David Zaldívar Briseño, who was presented classical works on his plucked salterio (Spanish name of the dulcimer).

From Australia a Chinese children's group attended the event led by their teacher, who played on the Chinese hammered dulcimer, the yangqin. It was interesting that Chinese-born children in Australia, while preserving their traditional instrument, played Australian music, dressed with the design of the Australian flag.

The Santoor (the Persian name of hammered dulcimer) was presented by Mehdi Siadat from Iran, and he played Persian music. Two groups came from Seoul, Korea.
One was the ensemble of the Korean Yangguem (Korean name of hammered dulcimer) Association led by Eunhwa Yun (her Chinese name is Yinhua Yin). The ensemble plays not only folk music but also popular music featuring a high level of technical skill, and most of the pieces are composed by Eunhwa Yun. The other was the folk music group of the Korean National Academy (Karts) led by Eunjoo Lee. They play the Chinese type of dulcimer, not the Korean type, but their music is based on Korean folk music and folk traditions.

The Japanese delegation consisted of four members. In their program, Junko Sakimura played on the Hungarian-type of dulcimer, and Yoko Aoki played on the hammered dulcimer. Kenji Koide took photos, and most of the photos in this article are from him. Joining them on stage was Yanki Ma, who lives and teaches in Hong Kong, playing yangqin. Qu Jian Qing, our board member, represented Singapore with her student.

Their duet was a composition by a Singapore composer. There were three young people from Malaysia who introduced the music culture of their country on the Chinese type of dulcimer. The team from Hong Kong presented a program with a mixed music style, including world music. There were eleven members of Butterfly Studio from Taiwan who performed traditional Taiwanese music.

Schools from all major cities in China introduced themselves at the congress. Their performances of a very wide range of musical styles from folk to classical music through jazz and rock music were also presented. Teachers and their students played together.

Before the congress's opening ceremony, the leaders of the city, leaders of the organizing committee and a representative from the Ministry of Culture welcomed the leaders and representatives of the CWA at a dinner. At the opening ceremony, which was held in the theatre hall of the Cultural Centre, the Chinese Ministry of Culture, the Mayor of Hefei City, the President of the organizing China Conservatory of Music in Beijing and myself, as the president of the CWA, delivered a welcoming speech. The opening concert was presented by the host country. Their program featured yangqin in a variety of formats, with a symphony orchestra, with a chamber orchestra, with folk instruments, and solo. The Anhui Symphony Orchestra participated with conductors from Taiwan and Singapore. China's most famous yangqin artists and teachers presented their performances, with the star artist, the main organizer of the congress and the Vice President of the CWA, Mrs Li Lingling.

The participants of the concert were also from a wide age range, from small children upwards we could see and hear representatives of the Chinese dulcimer.

In particular, I would like to highlight the children, who stunned the audience with their disciplined behaviour and excellent playing. On the stage we saw and heard many types of yangqin, the most interesting of which was the small yangqin, which can be used not only for learning music but also as a toy for children. The instrument was designed and manufactured by the instrument manufacturer for the direct purpose of using this toy for children to enjoy. I have been recommending this to Hungarian instrument makers for over 30 years, but until now I have not succeeded in making the Hungarian cimbalom a child-friendly instrument.

During the concert, in addition to yangqin, various types of dulcimers were also introduced by performers who were attending the congress. For this, a compilation was presented, featuring the playing of yangqin, hackbrett, hammered dulcimer, santur and cimbalom. As each instrument sounded, a film presented the country of the instrument players in the background. The film screening was not only shown for overseas guests but also during the Chinese program. The background film featured the characteristics of different regions of China.
After the concert a reception was held at the Hongrui Jinling Grand Hotel with Chinese and European cuisine.

The next morning, the exhibition opened, and the leaders of the instrument factories presented their products, which were not only exhibited but were also available for purchase. In China, there are 17 instrument factories making yangqin. Among them, the three largest brought their products, the Beijing, Shantou and Hebei musical instrument factories. Each instrument factory produces approx. 6000 yangqin of different sizes yearly. The exhibition took place in the lobby of the building, where, besides musical instruments, musical instrument accessories and sheet music, the images of leading

artists and leading teachers were displayed on huge posters. A separate poster indicated the program of the congress and the names of the supporters. The exhibition featured a variety of yangqins of various sizes and types made in the factories which I mentioned earlier. The Chinese dulcimer underwent much development since the establishment of the CWA. They have increased their pitch range, and the newer models have a damper pedal system similar to the Hungarian cimbalom. Musical instruments could be tried and, of course, purchased. Instrument accessories included bamboo mallets, mallet cases and tuning keys, which are included with every yangqin when purchased, but can also be purchased separately, with different materials for the mallet's head, and more. Sheet music, CDs and video recordings changed hands. For three days the music hall was loud, with musicians and teachers alike testing the exhibited instruments.

At the congressional concerts all regions and schools of China, as well as the foreign countries, presented their dulcimer culture. The programs were varied and of high quality. Many of the teachers presented their own compositions, folk music, world music, and European classical music style. It was good to hear and see the enthusiasm, great technique and musical sensibility of children and young people playing on their instruments. It was interesting how diverse the musical culture of the regions was when they introduced the regions of China, despite playing the same type of instrument. Inner Mongolia presented Mongolian traditions. In this area the Mongolian culture is heavily protected, not only in their music and clothing, but also in playing on the Chinese instrument, which is called yochin in Mongolia.

Participants also came from the Uyghur area. Their tuning is different from standard Chinese tuning, so they can't

easily play each other's instruments. The sound of their music is also completely different, their music is characterized by a tight, bouncing rhythm. Bamboo mallets are also used there, but the shape of the mallets is different and much harder than the Chinese mallets. Although they say that the Uighurs are related to the Hungarians, I did not understand anything in the Uyghur language any more than the Chinese. The character of their music is similar to the Hungarian folk music.
We could also often infer the musical style of the performers from their dress. Folk music artists performed in traditional dress, classical compositions were performed in very beautiful evening dresses, while performers of the popular genre did not emphasize their attire.

In addition to the concerts there were lectures on the history, development, technical ways of playing and literature of the instrument. I presented my book "World of cimbalom", which provides a complete overview of the international world of cimbalom. This book has been published in Slovakian translation this year and I am planning to publish it in English next year due to the great interest. The Chinese have no problem translating texts because they have excellent translator programs that translate texts from any language into Chinese simultaneously. Through this I communicated with those who did not speak any other language than Chinese. We understood each other perfectly through the translation program.

It was a great surprise to me that Li Lingling, lecturer at the China Conservatory of Music in Beijing introduced my pedal technique on yangqin. In 2005, when I was invited as a guest professor to the Chinese Conservatory of Music, there was no pedal system on the yangqin. Then the Chinese instrument makers experimented with solving a pedal design on the

yangqin. My pedal technique, which is widespread in Europe and which I teach to my students, of course, was introduced to Chinese students using the Hungarian cimbalom. And the students learned this technique on the cimbalom, because the Chinese Conservatory of Music bought several types of dulcimer, so that students could learn how to play other types of dulcimers. A few years later, the yangqin with a damper pedal appeared which was not yet perfect. But now, at the congress, we saw instruments with a perfect pedal system, whose use was widespread among students at the Chinese Conservatory and now among teachers. When they bought a cimbalom, I thought they would distribute them in China, and later the Chinese instrument manufacturers would make cimbaloms. But that's not what happened. They maintained their national instrument by developing it further along the lines of the most advanced cimbalom type, the Hungarian instrument. My pedal technique has been incorporated into their instrument, which can now express perfect musical notation.
These instruments have the same or larger range than ours, because often the contra A is deepest and 4-line C is the highest, which is more than 5 octaves, while our instrument has less than 5 octaves.

Between the lectures, we took time out for a meeting of our Association, where we welcomed our new members, talked about our work so far, made suggestions for the tasks ahead, and discussed suggestions for the next congress venue. As we were unable to decide on the next venue for the congress, the board of CWA suggested that this be decided at a later date and that everyone be notified in writing of the outcome. In two years, our Association will celebrate its 30th anniversary, so we need to consider the location of the 16th Congress to be a venue to celebrate it.

As usual, at the final concert we closed the congress with the participants performing and playing together. As the congress had many participants, local teachers and soloists gave concerts separate to the foreign delegations, because if all the participants had played, the concert would have been very long. The concert opened with my performance. I presented my composition "The Sun and the Moon", which I wrote for the cimbalom and a symphony orchestra. The Anhui Symphony Orchestra collaborated with me conducted by Ye Cong, guest conductor from Singapore. The symphony orchestra's devoted and exemplary attitude to the works was demonstrated several times during the congress. Well-trained musicians followed the conductor's instructions without a word during rehearsals and did everything they could to make the music a success. Their discipline yielded results, and all of the music pieces were highly successful with high-quality playing. The conductor's preparedness and attitude towards the pieces was exemplary. Ye Cong is a conductor of the Chicago Philharmonic and a conductor of the Singapore Chinese Orchestra, and so he is well versed in interpreting both European classical and Chinese folk-inspired compositions. His professional musical knowledge has greatly influenced the music he conducts. My music was received with great enthusiasm by the audience and many people asked for the score. My performance was followed by a yangqin concerto by a Chinese composer, which he composed especially for this congress. Performers of the premiere were Wu Huanghuang, Teacher of the Beijing China Conservatory of Music and student of Li Lingling with the symphony orchestra conducted by Ye Cong, who premiered the yangqin concerto „Time in Hands". written by Wen Zhanli. This concert piece represented the European classical style.

The orchestral pieces were followed by the programs of the delegations. At the end of the concert the participants played together according to our tradition. As the number of participants was very high, the ensemble consisted of leading delegates and representatives of the schools featuring the prominent Chinese soloists in this performance. Even so, more than 60 dulcimers came to the stage and all the dulcimer types were seen and heard: santur, hackbrett, hammered dulcimer, cimbalom, yangguem and yangqin. This cimbalom orchestra was conducted by Taiwanese conductor Chih Sheng Chen and of course we performed a Chinese song called "Jasmine". The congress took place in a friendly, family atmosphere.

Our programs have been influenced by the love for our instrument and its development, and respect for one another. Old friends were happy to meet again, and new friendships were formed. Young people could learn a lot at this congress, but there were many new things for the older generation as well.

Everyone said good-bye happily, with lots of unforgettable experiences, educational information from the congress and from each other so that we meet again in 2021. The day after the congress, a small team finished their stay in Hefei with sightseeing.

We thank the city of Hefei, the China Conservatory of Music in Beijing, the organizing committee and Li Lingling for the professional organization of the congress. We thank the participants for appearing in such large numbers and for considering it important to attend the congress which will help us improve our instrument.

Hongruik Jinling Grand Hotel

Atlas David Zaldívar Briseño

Ausztrál yangqin együttes.
Australian yangqin ensemble.

Koreai Yanggeum Szövetség együttese.
Ensemble of the Korean Yangguem Association.

KARTS népzenei együttes.
KARTS Folk ensemble.

A tajvani Butterfly Studio népzenei együttes.
The Butterfly Studio from Taiwan.

Li Lingling az Anhui Szimfonikus zenekarral Ye Cong vezényletével.
Li Lingling and the Anhui Symphony orchestra conducted by Ye Cong.

Kisméretű yangqin gyerekek számára.
Small yangqin for the children.

Gyerekek játszanak a mini yangqinen.
Children play on the mini yangqin.

A kiállítás megnyitóján hangszerkészítők és előadóművészek együtt.
At the opening of the exhibition, instrument makers and performers together.

Herencsár Viktória, Johannes Fuchs, Li Lingling, Mehdi Siadat, Geoffrey Smith

Kiállítási képek
Photos of the exhibition.

Előcsarnok a részvevők fényképeivel és hangszerkiállítással
Lounge with photos of the participants and the exhibition of instruments

Előcsarnok a részvevők fényképeivel és hangszerkiállítással
Lounge with photos of the participants and the exhibition of instruments

Belső-Mongólia yangqin zenekara
Inner Mongolia yangqin ensemble

Az ujgur produkció
The Uyghur production

Yangqin pedálrendszerrel
Yangqin with pedal system

Alsó pedálrendszer.
Lower pedal system.

Fellépésem az Anhui Szimfonikus zenekarral Ye Cong vezényletével
I performed with the Anhui Symphony Orchestra conducted by Ye Cong

Koncert után a karmesterrel
After the concert with the conductor

Wu Huanghuang yangqinművész Ye Cong karmesterrel és az Anhui Szimfonikus zenekarral.
Wu Huanghuang yangqin artist with Ye Cong conductor and the Anhui Symphony Orchestra

Koncert finálé. Mindenki együtt zenél.
Concert finale. Everyone plays music together.

Hefei-i kirándulás
Sightseeing in Hefei

A Cimbalom Világszövetség kongresszuson résztvevő vezetőségi tagjai: Sally Whytehead (UK), Horváth István (H), Li Lingling (VRC), Herencsár Viktória (H), Johannes Fuchs (CH), Qu Jlanqing (SGP), Karen Ashbrook (USA)
The board members at the congress: Sally Whytehead (UK), Horváth István (H), Li Lingling (VRC), Herencsár Viktória (H), Johannes Fuchs (CH), Qu Jianqing (SGP), Karen Ashbrook (USA)

Résztvevők fotózása a kongresszusi helyszín előtt.
Photo of the participants in front of the congress venue

25 éves a cimbalom tanszak a Besztercebányai Művészeti Akadémián
The cimbalom department at the Academy of Arts in Banska Bystrica is 25 years old
2022

A Besztercebányai Művészeti Akadémiát 1997-ben alapították három tanszékkel: zeneművészet, képzőművészet és színházművészet. A Zeneművészeti Tanszéken bevezették a cimbalom művészeti képzését, mely fontos esemény volt nem csak Szlovákiában, de világviszonylatban is. Abban az időben a cimbalmon tanulóknak nem volt ugyanis lehetőségük művészeti képzésben még Magyarországon sem. Ugyan 1897-ben Budapesten a Zeneakadémián bevezették a cimbalom oktatását, de 1957-ben megszűnt Rácz Aladár halálával, és csak a 60-as években indult újra oktatása az Akadémia Tanárképző Tagozatán. Később, mint a Cimbalom Világszövetség elnöke, többször indítványoztam, hogy az Akadémián a művészképzőn is nyissanak tanszakot, de próbálkozásaimat elutasították. Magas szintű oktatás nélkül a hangszerek nem szerezhetnek kellő megbecsülést és nemzetközi elismerést. Nyugat-Európában ezek a törekvések folyamatosak. Minden állam arra törekszik, hogy a hangszerjáték tanítása a legmagasabb szinten történjen annak érdekében, hogy elnyerje a hangszer elismertségét és népszerűségét. Minden szakmát meghatároz az a szint, amelyen elsajátítható és az, hogy milyen szakmai ismeretekkel gyakorolják. Ugyanazt a lehetőséget kell biztosítani mindenegyes hangszer számára. Sajnos, a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem ebben nem volt partner. És ekkor jött a felkérés Szlovákiából, az újonnan létesített akadémiáról.

A cimbalom oktatás alapításában fontos szerepet játszott a Művészeti Akadémia első rektora prof. PhDr. Alexander Meli-

cher zenetudós és a Zeneművészeti Kar első dékánja prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi zeneszerző. A cimbalom oktatás alapításának ötlete Alexander Melicherben merült fel, aki azt tervezte, hogy a Művészeti Akadémián cimbalom osztályt nyit. A Kassai Konzervatórium cimbalom tanára Mgr. Art Juraj Helcmanovský st. keltette fel az érdeklődését a cimbalom iránt. Helcmanovsky hallgatói az egyetemen szerették volna folytatni tanulmányaikat, de ekkor még Szlovákiában és a világon sem volt ilyen lehetőség. A kérdés az volt, ki tanítson az Akadémián, ha megnyitják a cimbalom szakot? Az első ajánlatot tanításra Juraj Helcmanovský st. kapta. Azonban nem tudta elfogadni, tekintettel arra, hogy nem rendelkezett a szükséges végzettséggel. Helcmanovsky úr és a szlovák cimbalomtanárok ajánlására Alexander Melicher rektor és Vojtech Didi dékán személyesen meghívtak engem, mint a Cimbalom Világszövetség elnökét, a cimbalom tanítására. Azóta tanítok az Akadémián.

A Besztercebányai Művészeti Akadémián a Zeneművészeti Kar az Akadémia szerves részeként egyedülálló lehetőséget kínál a komolyzenei művészet területén szerzett oktatás megszerzésére. A cimbalom tanszak bevezetésével a hallgatóknak lehetőségük nyílt a konzervatórium elvégzése után magasabb szintű szakmai tanulmányok folytatására.

A Besztercebányai Művészeti Akadémia a világ két művészeti egyetemének egyike, ahol a magyar típusú cimbalom klasszikus zenei képzése folyik. Jelentős előnyei között szerepel a többi művészetorientált egyetem mellett, nemcsak Szlovákiában, hanem külföldön is a cimbalom-játék tanulásának lehetősége. Az új tanulási lehetőség felkeltette az érdeklődést számos országban. Ez a tény segített abban is, hogy az Akadémia elkerülhesse a megszüntetést pár évvel a nyitás után. A Pozsonyi Akadémiának ugyanis nem tetszett az új Akadémia létrejötte és mindent megtettek azért, hogy megakadályozzák az akk-

reditáció megszerzését. A cimbalom tanszak megnyitásával és az én közbenjárásommal viszont olyan előnyt szerzett a Besztercebányai Akadémia Zeneművészeti Tanszéke, hogy az akkreditáció megszerzése nem vált kétségessé. A két másik tanszék az akkreditációját jóval később szerezte meg.

Az akadémiai oktatás nagy kihívást jelentett számomra. Olyan tantervet kellett készítenem, amelyen keresztül megtaníthattam a technikai tudásomat, valamennyi zenei stílus előadási módszerét és a cimbalom eredeti irodalmát. Ezeket természetesen mind úgy, hogy felhasználjam a diákok hozott tudását. Felépítettem egy tervet, amit hamarosan meg kellett változtatnom, mivel a növendékek különböző technikai tudással és zenei ismeretekkel jelentkeztek az akadémiára. Egy általános tervet hoztam létre, melyben évekre lebontva meghatároztam, mi az, amit a tanulóknak el kell sajátítaniuk. Az akadémia alapításakor öt éves volt a tanulmányi idő és csak később vezették be a bolognai oktatási rendszert, ami két részre osztja az öt évet: három év (6 szemeszter) bachelor, főiskola szintű fokozat és két év (4 szemeszter) mesteri tanulmányi év. Öt évre osztottam el a zenei stílusok tanulmányozását és a technikai tudás elsajátítását. Később ezt úgy alakítottam át, hogy aki csak bachelor diplomát akar szerezni, az is megszerezze az alapvető tudásszintet. Külön nehézséget okozott a különböző technikai tudással és ismeretekkel jövő tanulók tanítása, mert volt olyan, akiknek még az alapvető ismereteket is meg kellett tanítani, olyan kevés tudással, viszont tehetséggel rendelkeztek. Például nem tudtak jól kottát olvasni és a ritmus ismeretük sem volt megfelelő. Ezek a problémák csak az akadémiai oktatás elindulásakor voltak, azóta az alap és középfokú zenei oktatás is sokat fejlődött Szlovákiában. A tanárok új generációja, akik már az Akadémiáról kerültek ki, új technikai és kiterjedt zenei tudással oktatják a cimbalmot zeneiskolák-

ban, konzervatóriumokban. A három év, vagyis 6 szemeszter ideje alatt a tanulóknak el kell sajátítani az alapvető zenei stílusok játszásmódjának ismeretét, el kell érniük egy olyan játéktechnikai szintet, ami után tovább léphet egy felsőbb szintre, a mesteri tanulmányra. Tapasztalatom szerint nem foglalkoznak túlságosan a régizenével, annak játékstílusával a zeneiskolákban és a Konzervatóriumokban, ezért az alapképzés során a régizenét helyeztem a középpontba. A legtöbb probléma a verő fogásával, a bal kéz gyengeségével (balkezeseknél a jobb kéz) és a pedál használatával van. Ez alatt a három év alatt minden technikai problémát meg kell oldaniuk a hallgatóknak. A szemeszterek idején lehetőség van koncerten való játékra, ahol a művészi pályára készülők megtapasztalhatják a koncertpódiumon való fellépés izgalmait. A tanulmányok alatt fejlesztem improvizációs készségüket gyakorlatokkal és kadenciák készítésével. A sikeres bachelor diploma után következik a mesteri tanulmány, mely két év, vagyis 4 szemeszterből áll. Folytatódik az első fokozatban tanultak kibővítése. A romantikus korszak és az azt követő zenei stílusok, a kortárszene, jazz zene és különböző modern zenei stílusok ismeretének elmélyítése, improvizációs készség további fejlesztése, átiratok készítése, a különböző játéktechnikák használatának magas színvonalú elsajátítása a cél. A tanulmány befejezése után a végzős megkapja a művészeti mester (Mgr. Art) címet.

A cimbalom fő tantárgy mellet kiegészítő tantárgyak segítik a hangszeres művészképzést, mint a hangszer története és irodalma, kamarazene, lapról olvasás, művészi előadásmód szemináriuma. Ezeknek a tantárgyaknak a tananyaga a fő tantárgyhoz kapcsolódnak. A diplomamunkák témáit konzulensként a szerint választottam, hogy a hallgató melyik témakörben a legjáratosabbak, illetve főleg, hogy milyen információ hiányzik a cimbalom irodalmából. Sajnos a cimbalomról kevés

tudományos írás született, így a diplomamunkák hiánypotló szerepként is funkcionálnak. Ennek révén ma már elmondhatjuk, hogy minden témakörben van alapvető információ, de van olyan téma, mely teljes mértékben kidolgozott.

Az Akadémia hallgatóinak van lehetőségük kiegészítő pedagógiai tanulmányra nappali és külső formában az első fokú és a másodfokú egyetemi tanulmányok befejezése után az előadóművészeti tanulmányi programban a művészeti tantárgyak pedagógusának, pedagógiai tevékenységének elvégzéséhez a középiskolában és az alapfokú művészeti iskolában. Doktori tanulmányokra is van lehetőség a mesteri diploma megszerzése után 3 éves nappali és 4 éves levelező képzésben. A doktori tanulmány idején a hallgató kutató munkával szerez új információkat a témakörben. A vezető tanár rendszeresen ellenőrzi a munka menetét és ötleteket ad az információk felkutatásához. A disszertációs munka mellett a hallgatónak művészi és publikációs tevékenységet is kell végezni, A vezető tanár ezt figyelemmel kíséri, és, ha szükséges, segítséget nyújt a doktori hallgatónak. A doktori tanulmányok sikeres befejezésével a hallgató elnyeri a művészetek doktora címet (ArtD.), ami Magyarországon a DLA-nak felel meg. A doktori munkákhoz a témát én választom és itt is szem előtt tartom, melyek azok az információk a cimbalomról, melyek kutatásra szorulnak, vagy hiányosak.

Az elmúlt 25 év alatt az akadémiának nem csak szlovák, hanem külföldi növendékei is voltak, akik diplomájukat az Akadémiától kapták. A cimbalmos növendékek száma mindig attól függött, mennyit szabadott felvenni. Volt olyan év, amikor csak egy növendéknek volt helye, amire többen jelentkeztek. Volt olyan év is, amikor mindenkit fel tudtunk venni a jelentkezők közül. Emiatt minden évfolyamon a növendékek száma más volt. A jelentkezők játékának színvonala is különböző volt, hiszen mindenki

más alapképzést kapott. A stúdium végére, azonban mindenki elérte azt a színvonalat, amit az akadémiai tanulmányok alatt kötelező volt elérni. Azok a növendékek, akik megkapták a diplomát, mind jól képzett zenészek.

Tanítványaimmal megpróbáltam partneri kapcsolatot kiépíteni, mert véleményem szerint, ezzel sokkal jobb tanítási eredményt lehet elérni. Az iskolán kívül is sokszor összeültük baráti beszélgetésre, ahol közelebbről megismerhettem tanítványaim lelkivilágát, elképzeléseiket, problémáikat. Ezáltal személyre szabott tanítási módszert tudtam kialakítani a jobb eredmény eléréséért. A tehetségesebb növendékeknek hagytam, hogy megvalósítsák elképzeléseiket. Akik nem tudták kifejezni az érzelmeiket a zenében, azoknak segítettem, hogy feloldják gátlásaikat a zenélés alatt. Ebben segített, hogy a növendékek személyiségét a beszélgetések alkalmával megismerhettem. Ösztönöztem tanítványaimat, hogy lehetőség szerint vegyenek részt versenyeken. A versenyek fontossága nem abból áll, hogy valaki győztesen kerüljön ki – persze ez is lényeges –, hanem hogy megismerjék a többi tanuló játékának színvonalát, kapcsolatokat létesítsenek és nem utolsó sorban a versenyre való felkészülés a tanuló technikai és interpretálási fejlődéséhez is vezet. Tanítványaim közül többen első helyezést értek el nemzetközi versenyeken.

A tanítás mellett a diákok zenei és játéktechnikai fejlődése érdekében nemzetközi szemináriumokat és workshopot szerveztem pályázatok írásán keresztül, amire külföldi előadóművészeket hívtam a világ minden részéből. Ezek segítettek abban, hogy a hallgatók jobban megismerjék hangszerük nemzetközi irodalmát, történetét, játéktechnikáját. Koncertek szervezésével adtam lehetőséget tanítványaimnak a pódiumon való fellépésre. A helyi tanszaki koncerteken kívül jó, ha az előadóművészeti pályára készülök idegen helyen is

kipróbálhatják a fellépés izgalmait. Ezért megpróbáltam annyi koncert lehetőséget biztosítani tanítványaimnak, amennyit csak lehet. A programok szervezésébe bevontam növendékeimet, mert ezt is meg kell tanulniuk ahhoz, hogy önálló művészként, tanárként színvonalasan tudjanak működni és koncertlehetőségekhez jutni. Inspiráltam őket, hogy vegyenek részt a Cimbalom Világszövetség kongresszusain, ahol nagyon sokat lehet tanulni, meg lehet ismerni a különböző cimbalomfajták kultúráját és nemzetközi kapcsolatokat lehet kialakítani.

Tanítványaim aktivitása és színvonalas játéka nem csak a cimbalom tanszaknak, hanem az Akadémiának is dicsőséget szerzett az évek alatt. A tanulók évente több koncerten is kipróbálhatták tudásukat a helyi tanszaki koncertek alkalmával. Azoknak a tanulóknak, akik kiemelkedően sajátították el a játéktechnikát és a zenei interpretációt, lehetőséget teremtettem Szlovákia más városaiban és külföldön is koncerten való fellépésre. Ezeken keresztül az Akadémia neve is egyre ismertebbé vált. A koncerteken nem csak szólóban, de kamarazenében és zenekarokkal is volt lehetőségük bemutatni tehetségüket a fiataloknak. Fontosnak tartottam a növendékeimmel való kamarazenélést is. Ezen keresztül jobban át tudom adni a zene lényegét, a növendékek jobban érzékelik az előadói stílusokat az együtt zenélés alkalmával. Alapítottam egy triót Trioton névvel, melynek első tagjai rajtam kívül a szlovák Martina Krigovská és a cseh Bronislava Dočkalová voltak. Később a tagok más tanítványokra cserélődtek. A Trioton trióval sok koncertünk volt Szlovákiában, Csehországban, Magyarországon és Svájcban. Emellett természetesen a többi növendéknek is volt alkalma a nemzetközi pódiumokon való bemutatkozásra. 2005-től évente szerveztem Nemzetközi Újévi Cimbalomkoncerteket Budapesten. Ezeken a koncerteken tanítványaimnak adtam lehetőséget a fellépésre. Ezen kívül Magyarországon

Csehországban, Szlovákiában Lengyelországban, Franciaországban volt lehetőségük fellépni és többen részt vettek a Cimbalom Világszövetség által szervezett kongresszusokon is.

A cimbalom osztály az elmúlt 25 év alatt eredményes volt és hírnevet szerzett a Besztercebányai Művészeti Akadémiának. Már olyan sok növendék lett, hogy mellém még egy tanárt fel kellett venni. Volt tanítványom, Mgr.Art Martin Budinský, ArtD. most már a kollégám, akivel együtt tanítunk.

Az Akadémián diplomát szerzett növendékek valamenynyien megtalálták helyüket az életben. Ma már elmondható, hogy Szlovákia legsikeresebb tanárai a növendékeim közül kerültek ki. Többek közülük pedig világhírű előadóművészek. Büszke vagyok tanítványaim sikereire és nagyon örülök, hogy tovább adják azokat az ismeretek, amit tőlem tanultak.

Szlovákiában sok gyerek figyelmét felkeltette a cimbalom és több városban nyílt lehetőség a tanulásra. Azért még sok munka vár a jövő cimbalom tanárai és művészei számára, mert az eredményeket nem csak elérni, de meg kell tudni tartani is. Sajnos, a pandémiában eltelt időszak nem tett jót a zeneművészek számára. A jövő tanárainak lépést kell tartani az új kihívásokkal, a zenei igényekkel és a technikai fejlődéssel. Ez nem lesz könnyű, de a 25 évvel ezelőtt elkezdett munkánk sem volt könnyű. Aki ezt a pályát választja, tudnia kell, hogy sok akadályba fog ütközni, sok problémával kell megküzdenie. Ezeket az akadályokat csak úgy lehet legyőzni, ha hiszünk abban, amit csinálunk és képesek vagyunk precíz, kitartó munkát végezni. Azt sem szabad elfelejteni, hogy nekünk egész életünkben tanulni kell, hogy megfeleljünk az elvárásoknak. Nagyon remélem, hogy utódaim meg fogják tudni tartani az eddig elért eredményeket, és nem fog kárba veszni eddigi munkám. Ez nem az én érdekem, hanem hangszerünk érdeke. Az Akadémia cimbalom osztályának továbbra is szüksége

van országos és nemzetközi programok szervezésére, hogy a hangszerünk iránt minél többen érdeklődjenek. Fontos, hogy a fiatalok aktivizálják magukat, de a tanároknak kell ebben példát mutatni. Az Akadémia hallgatóinak többsége tanulmányai mellett tanít. De nem szabad elfelejteniük, hogy még ők is tanulók, szükségük van a fejlődésre, mert csak akkor várhatják el tanítványaiktól az eredményeket, ha ők ebben példát mutatnak. Ha az akadémia tanulói nem készülnek fel az óráikra, nem várhatják el tanítványaiktól a felkészültséget. A Művészeti Akadémia egyik fő célja olyan fiatal művészek nevelése, akik tanulmányaik befejezése után tovább terjesztik a művészet szépségét az emberek között. Ez a cél legyen a tanulóké is. Lássák meg a művészet szépségét és azt próbálják tovább adni másoknak is.

„Cimbalom tanszak a Besztercebányai Művészeti Akadémián" címmel szlovák nyelven írtam egy könyvet az Akadémia fennállásának 25. évfordulója alkalmából, mely az Akadémia támogatásával jelent meg ebben az évben. Ez a könyv leírja a Besztercebányai Művészeti Akadémia cimbalom-tanszékének történetét az alapítás óta, bemutatja a tanszék 25 éves tevékenységét, tantárgyait, tanítási módszereit, a tanárokat és a hallgatókat. Az ismertetővel szeretném népszerűsíteni a cimbalom tanszék működését, bemutatni a cimbalom művészeti oktatásának eredményeit, inspirálni a művészi pályára készülőket a magasabb szintű tanulmányok végzésére. Aki hivatásos művész szeretne lenni, annak meg kell ismerkednie a zene tudományával, ismernie kell hangszerének technikai lehetőségeit, irodalmát, történetét, tudnia kell a különböző zenei stílusok előadásmódját. A zene legyen mindenkié, mondta a híres magyar zeneszerző Kodály Zoltán. De ebben a zenében legyen ott a mi hangszerünk is, a cimbalom, mégpedig művészi színvonalon!

A 25 éves évforduló alkalmából a Besztercebányai Művészeti Akadémia tanári kara koncerteket, előadásokat, programokat szervez. A zeneművészeti kar koncertekkel próbál hírt adni a jubileumról nem csak Szlovákia területén, de más országokban is. A szervezésbe én is besegítek azzal, hogy az Akadémia Budapesten is bemutatkozzon. Októberben a magyarországi Szlovák Nemzetiségi Önkormányzatok és a Budapesti Szlovák Intézet támogatásával jön létre az a koncert, melyen a Besztercebányai Művészeti Akadémia tanárai lépnek fel.

The Academy of Arts in Banska Bystrica was founded in 1997 with three faculties: performing arts, fine arts and dramatic arts. The artistic training of the cimbalom was founded at the Faculty of Performing Arts, which was an important event not only in Slovakia, but also in the world. At that time, dulcimer students had no opportunity for artistic training, even in Hungary. Although cimbalom instruction was introduced at the Academy of Music in Budapest in 1897, it ceased in 1957 with the death of Aladar Racz, and it was not until the 1960s that it was re-introduced at the Academy's Teacher Training Department. For this reason, the start of the Cimbalom department in Banska Bystrica was of great historical significance. Prof. PhDr. Alexander Melicher musicologist the first rector of the Academy of Arts, and the first dean of the Faculty of Music prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi composer, played an important role in the establishment of cimbalom education. The idea of establishing cimbalom education came from Alexander Melicher, who planned to open a dulcimer class at the Academy of Arts. The cimbalom teacher of the Conservatory in Banska Bystrica, Mgr. Art Juraj Helcmanovsky sparked his interest in the cimbalom.

Helcmanovsky's students wanted to continue their studies at the university, but at that time there was no such opportunity in Slovakia nor even anywhere in the world. The question was, who should teach at the Academy if a cimbalom course is opened? On the recommendation of Mr. Helcmanovsky and the Slovak dulcimer teachers, rector Alexander Melicher and dean Vojtech Didi personally invited me, as the president of the Cimbalom World Association, to teach the cimbalom. I have been teaching at the Academy since then. With the introduction of the cimbalom department, students had the opportunity to continue professional studies at a higher level after graduating from the conservatory. Now, the Academy of Arts in Banska Bystrica is one of two art universities in the world where classical music training for the Hungarian-style dulcimer takes place.

Academic education was a great challenge for me. I had to prepare a curriculum through which I could teach my technical knowledge, the performance method of all musical styles and the original literature of the dulcimer, but I had to take into account the students' different knowledge. I created a general plan, in which I defined, broken down by years, what the students should learn. When the academy was founded, the study period was five years, and only later was the Bologna education system introduced, which divides the five years into two parts: a three-year (6 semesters) bachelor's, college-level degree and a two-year (4 semesters) master's study year. I divided the study of musical styles and the acquisition of technical knowledge into five years. Later, I adapted this so that anyone who only wants to obtain a bachelor's degree can also obtain the basic level of knowledge. It was difficult to teach the students who came with differing technical knowledge and skills, because there were some who had to be

taught even basic knowledge, they had so little knowledge, but they had talent. For example, they could not read sheet music well and their knowledge of rhythm was not adequate either. These problems only existed at the beginning of the academic education, since then elementary and secondary music education has developed a lot in Slovakia. The new generation of teachers, who have already graduated from the Academy, teach the cimbalom in music schools and conservatories with new technical and extensive musical knowledge. During the three years (6 semesters) the students must learn how to play basic musical styles and reach a technical level of playing, after which they can move on to a higher level, the master's study. According to my experience, they don't deal too much with early music and its playing style in music schools and conservatories, so I focused on early music during the basic education. Most of the problems are with the grip of the mallets, the weakness of the left hand (right hand for lefties) and the use of the pedal. During these three years, students must overcome all technical problems. During the semesters, it is possible to play at a concert, where those preparing for an artistic career can experience the excitement of performing on the concert stage. During the studies, I develop their improvisational skills with exercises and creating cadenzas. After the successful bachelor's degree, the master's study follows, which consists of two years (4 semesters). The expansion of what was learned in the first degree continues. The aim is to deepen the knowledge of the romantic era and subsequent musical styles, contemporary music, jazz music and various modern musical styles, further develop improvisational skills, make transcriptions, and master the use of various playing techniques to a high standard. After completing the study, the graduate receives the title of Master of Arts (Mgr. Art).

In addition to the main subject of dulcimer, additional subjects help the training of instrumental artists, such as the history and literature of the instrument, chamber music, reading from sheet music, and a seminar on artistic performance. The curriculum of these subjects is related to the main subject. As a consultant, I chose the topics of the diploma theses according to which topic the student was most familiar with, and especially what information was missing from the dulcimer literature. Unfortunately, few academic papers have been written about the dulcimer, so diploma theses also function to fill in a gap. Thanks to this, we can now say that there is at least basic information on every topic, and there are some topics that are fully developed. Students of the Academy have the opportunity for full-time and part-time additional pedagogical studies after completing their first- and second-level university courses in the performing arts study program to undergo teacher training aimed at high school and primary art school. Doctoral studies are also possible after obtaining the master's degree in 3-year full-time and 4-year correspondence courses. During the doctoral study, the student acquires new information on the topic through research work. The consultant regularly checks the progress of the work and gives ideas for finding information. In addition to the dissertation work, the student must also carry out artistic and publication activities. The consultant monitors this and, if necessary, provides assistance to the doctoral student. Upon successful completion of the doctoral studies, the student receives the title of Doctor of Arts (ArtD.). I choose the topic for the doctoral theses and I also keep in mind what information about the dulcimer needs research or is incomplete. Over the past 25 years, the academy has had not only Slovak but also foreign students who received their diplomas from the Academy. The number of students in each grade varied.

I encouraged my students to participate in competitions whenever possible. The importance of competitions is not that someone comes out victorious - of course that is also important - but that they get to know the level of other students' playing, establish relationships and last but not least, preparing for the competition leads to the technical and interpretation development of the student. Several of my students won first place in international competitions.

In addition to teaching, I organized international seminars and workshops to develop the students' musical and playing technique through the writing of tenders, to which I invited foreign performers from all over the world. These helped the students to get to know the international literature, history, and playing technique of their instrument better. By organizing concerts, I gave my students the opportunity to perform on stage. In addition to the local departmental concerts, if you are preparing for the performing arts career, it is good for you to experience the excitement of performing in a foreign place. I involved my students in the organization of the programs, because they also need to learn this in order to be able to function at a high level as independent artists and teachers and to get their own concert opportunities. I inspired them to participate in the congresses of the Cimbalom World Association, where you can learn a lot, get to know the culture of different types of dulcimers and establish international relations.

The activity and high-quality playing of my students brought glory not only to the cimbalom department, but also to the Academy over the years. The students were able to test their skills at several concerts each year during local departmental concerts. For those students who mastered playing technique and musical interpretation, I created the

opportunity to perform in concerts in other cities of Slovakia and abroad. At the concerts, they had the opportunity to present their talents to young people not only solo, but also in chamber music and with orchestras.

I also considered it important to play chamber music with my students. Through this, I can better convey the essence of the music, the students can better understand performance styles when playing music together. I founded a trio called Trioton, the first members of which were the Slovak Martina Krigovska and the Czech Bronislava Dockalova. Later, the members were replaced by other students. We had many concerts with the Trioton trio in Slovakia, the Czech Republic, Hungary and Switzerland.

Since 2005, I have organized annual International New Year's Cimbalom Concerts in Budapest. I gave my students the opportunity to perform at these concerts. In addition, they had the opportunity to perform in Hungary, the Czech Republic, Slovakia, Poland, and France, and several participated in congresses organized by the Cimbalom World Association.

The dulcimer class has been very rich and successful over the past 25 years and has earned the Academy of Arts in Banska Bystrica a reputation. There were already so many students that I had to hire another teacher. My former student, Mgr.Art Martin Budinský, ArtD. is now my colleague, with whom I teach.

The students who graduated from the Academy have all found their place in life. Today, it can be said that the most successful teachers in Slovakia have come from among my students. Several of them are world-renowned performers.

I wrote a book in Slovak entitled "Cimbalom Department at the Academy of Arts in Banska Bystrica" on the occasion of the Academy's 25th anniversary, which was published this year with the support of the Academy. This book describes the

history of the dulcimer department of the Academy of Arts in Banska Bystrica since its foundation, presents the department's 25-year activities, subjects, teaching methods, teachers and students. With this review, I would like to popularize the operation of the dulcimer department, present the results of dulcimer art education, and inspire those preparing for an artistic career to pursue higher level studies. Anyone who wants to be a professional artist must familiarize himself/herself with the science of music, know the technical possibilities, literature, and history of his instrument, and know how to perform different musical styles. On the occasion of the 25th anniversary, the faculty of the Academy of Arts in Banska Bystrica organizes programs to present the Academy.

The Faculty of Music is trying to spread the word about the jubilee with concerts not only in Slovakia, but also in other countries. On October 5, the string department of the Faculty of Music gave a concert in Budapest with great success, organized by myself and with the support of the Slovak Municipality of Budapest.

Alexander Melicher, Herencsár Viktória, Vojtech Didi

Az első cimbalmos diplomások
The first cimbalom graduates
Martina Krigovska,
Juraj Helcmanovsky

Trioton Trió Csehországban TV felvétel közben.
Trioton Trio during a TV recording in the Czech Republic.
V. Herencsár
M. Krigovska
B. Dockalova

Nemzetközi Újévi Cimbalomkoncert Budapesten a Szlovák Intézetben.
International New Year's Cimbalom Concert in Budapest at the Slovak Institute.

A Cimbalom Világszövetség kongresszusán 2011-ben
At the Congress of the Cimbalom World Association in 2011

Sally Whytehead (UK) és Mitzie Collins (USA) szemináriuma a Besztercebányai Művészeti Akadémián
Seminar by Sally Whytehead (UK) and Mitzie Collins (USA) at the Academy of Arts in Banska Bystrica

Radka Weishab (CZ) és Tina Gubová (SK) a Cimbalom Világszövetség kongresszusán Malvernben (Anglia)
Radka Weishab (CZ) and Tina Gubova (SK) at the World Cimbalom Association Congress in Malvern (England)

Andrea Stračinová (SK) doktori hallgató tanárával Herencsár Viktóriával
PhD student Andrea Stracinova (SK) with her teacher Viktoria Herencsar

30 éves a Cimbalom Világszövetség
The Cimbalom World Association is 30 years old
2022

A Cimbalom Világszövetség alapításának 30 éves évfordulója 2021 nov. 3-án volt. Eredetileg úgy terveztük, hogy a kétévente szervezett kongresszusunk alkalmával, a tagsággal közösen emlékezünk meg erről a számunkra fontos eseményről. Sajnos a világjárvány áthúzta számításainkat. Az utazási nehézségek miatt el kellett halasztanunk a kongresszust. Emiatt jutottam arra az elhatározásra, hogy írjak egy könyvet, mely a Szövetség 30 éves tevékenységét mutatja be, amit valamennyi tagunkhoz eljuttathatunk. Aztán rájöttem, hogy ez nem csak a tagság felé lesz egy ajándék, de a kívülállók is megismerhetik Szövetségünk harminc éves tevékenységét. **A CIMBALOM VILÁGSZÖVETSÉG 30 ÉVE** c. könyv az alapítás előzményeiről, az alapítás folyamatáról, a kongresszusok programjairól, a nemzetközi koncertekről, szemináriumokról, workshopokról, a kongresszusok közötti időszak tevékenységéről ad információt képekkel illusztrálva. A könyv nyomtatott és e-book formájában jelent meg magyar és angol nyelven, melyet a négy világrész 33 országának tagsága ajándékba kapott e-book formában. A 30 év alatt programjainkat támogató nagykövetségekhez, intézményekhez, önkormányzatokhoz és nemzetiségi önkormányzatokhoz is eljuttattuk ezt a könyvet megköszönve támogatásukat. Ezen kívül folyamatosan küldünk a kiadványból magyar és külföldi könyvtáraknak, zeneiskoláknak, zenei intézményeknek. Aki pedig szeretné megvásárolni, megteheti a https://morningartrecords.hu/ther/morningkoto004/ weboldalon.

Támogatással sikerült kottakiadványokat is megjelentetni nyomdai és e-book formában. **Magyar Cimbalomzene III.** kötetünkben hét magyar zeneszerző 10 cimbalomra írt szóló és duó művei találhatók. Ezek a következők:
FARKAS Ferenc (1905–2000): Zalai Változatok Cimbalomra (1980)
RÉKAI Iván (1934–2014): Cseppkövek, Erdei kápolna romjai, Diagenesis – kőzettéválás Op. 18/C
LEGÁNY Dénes (1965–2000): Nocturno, Cimbalom fantázia
DUBROVAY László (1943): Solo No. 15 for cimbalom
VAJDA János (1949): Gregorian ének
DARVAS Ferenc (1946): Öt kis darab két cimbalomra
CSEMICZKY Miklós (1954): Prelúdium, Passacaglia és Fúga két cimbalomra

ZÁDOR DEZSŐ Cimbalomversenyének zenekari és zongorakivonatos változata szintén kiadásra került nyomdai és e-book formában. Cimbalomra írt kottákat a kiadók nem jelentetnek meg, vagy igen keveset, mert anyagi haszon ebből nem származik a kevés vásárló miatt. Emiatt vállaltuk fel a kottahiány pótlását olyan művekkel, melyek csak kéziratban voltak idáig. A kiadványokat a Szövetség tagjai ajándékba kapták e-book formájában.

A kiadványok mellett 5 koncertből álló nemzetközi fesztivált is szerveztünk az ünnepi megemlékezésre való tekintettel, melyben a cimbalom minden műfajban bemutatkozott. A különböző helyszíneken szervezett koncerteken magyar, szlovák, cseh, ukrán, moldáviai, iráni és koreai cimbalomművészek különböző formációkban közreműködtek.

Az első koncerten 2021. november 5-én az újonnan megjelent Magyar Cimbalomzene III. kötetének műveit mutattam be Andrea Stračinová és Zuzana Stračinová szlovák cimbalomművészek közreműködésével Budapesten a Rákoshegyi Bartók Zeneházban.

Ez a koncert megtekinthető a https://youtu.be/9-ZIWlzm4Cs weboldalon.

A második koncerten a cimbalom nemzetközi irodalmából hallhatott a közönség különleges zeneműveket a budapesti Eötvös 10 Művelődés Házban november 6-án. A szlovák Andrea Stračinová a cimbalom német változatán, a hackbretten játszott eredeti cimbalomművet a 18. századból. Az iráni vendégművész Roozbeh Nafisi a perzsa klasszikus zenéből adott ízelítőt, a moldáviai Marcel Comendant, az ukrán Mykhaylo Zakhariya, Csehországból Ruzena Decka és Gabriela Krchňáčková saját országuk klasszikus repertoárjából hoztak példákat, a szlovák Zuzana Stračinová mongol klasszikuszenét mutatott be bambusz verőkkel. Én saját műveimből játszottam két darabot, melyből az egyikben közreműködött Horváth Anita hangtálakon. A cimbalom és a gyógyító hangtálak összhatása különleges színt adott a hangversenynek, bővítve hangszerünk kamarazenei lehetőségeit. Ez a koncert megtekinthető a https://youtu.be/gyGgwOb5CcA weboldalon.

A harmadik koncert helyszíne a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Solti terme volt november 7-én, ahol az Akadémia népzenei cimbalom tagozatával közösen szervezett koncerten népek zenéiből kapott ízelítőt a hallgatóság. Cimbalmon közreműködtek rajtam kívül Balogh Kálmán (H), Szabó Dániel (H), Fekete Krisztián (H), Solymosi Vince (H), Ruzena Decka (CZ), Marcel Comendant (MO), Mykhaylo Zakhariya (UA), Roozbeh Nafisi (IR). A közönséget az érdeklődőkön kívül tanárok és diákok alkották. A koncert megtekinthető a https://youtu.be/JOyPAcJv2y8 weboldalon.

A negyedik koncert november 12-én a 17. kerületi Vigyázó Sándor Művelődési Központban zajlott, melyen koreai és magyar zene találkozásának lehettek tanúi az érdeklődők. Erre a koncertre hárman érkeztek Koreából, Yun Eunhwa,

Im Eun Byeol és An Jin, akik a koreai cimbalom, a yanggeum bemutatásával arattak nagy sikert. A tradicionális ruhába öltözött vendégművészek hazájuk zenéjét új megfogalmazásban adták elő, mellyel a fiatalságot is meghódították és világszerte nagy népszerűségre tettek szert. A koncerten ezen kívül Bartók Béla, Hollós Máté és saját szerzeményeim is felcsendültek. A zeneművekben közreműködött Serin Son koreai hegedűművésznő és Galda Levente énekes. A koncertet záró magyar és koreai közös produkció, Allaga Géza 19. századi zeneszerző Vihar című cimbalomra írt kompozíciója igazi meglepetés volt a közönség számára. Ez a zenemű először csendült fel a koreai cimbalmon, a yanggeumon. A közönség köreiben sok fiatal volt, akik szüleikkel és tanáraikkal jöttek el a különleges eseményre. A gyerekek legnagyobb örömére a koncert után közelről is megtekinthették a koreai és magyar hangszereket. De a felnőttek között is voltak, akik nagy érdeklődést mutattak a hangszerek iránt. A koncert megtekinthető a https://youtu.be/QfiAmCY6I3M weboldalon.

A fesztivál zárókoncertje a Gödöllői Művészetek Házában zajlott november 14-én, melyen a cimbalom alkalmazását a világzenei stílusban hallhatta a közönség. Saját szerzeményemmel nyitottam meg a koncertet, majd különböző formációk előadásában szólaltak meg produkciók. Közreműködött a magyar Paár Julcsi Quartet Szabó Dániel cimbalomjátékával, Balogh Kálmán és barátai, a cseh Flair Ensemble Jan Rokyta vezetésével, a szlovák Čendeš Zenekar Zuzana Stračinová cimbalomjátékával, a Korean Yanggeum Assosication triója és a magyar Cimbaliband Unger Balázs vezetésével. A koncert megtekinthető a https://youtu.be/u_NYNvX9Sa8 weboldalon.

A zárókoncert kísérő programjaként kiállítás mutatta be a Szövetség 30 éves programjait és a különböző típusú cimbalmokat, melyeket a közönség ki is próbálhatott. A kiállításon

Kovács Balázs és Nagy Ákos magyar hangszerkészítő mesterek információkkal elégítették ki a közönség érdeklődését. A magyar cimbalmokat Unger Balázs növendékei szólaltatták meg.
Programjainkat támogatták: Emberi Erőforrások Minisztériuma, Nemzeti Kulturális Alap, Nemzeti Együttműködési Alap, Budapest Rákosmente Önkormányzata, Budapesti Szlovák Intézet, Magyar Művészeti Akadémia.
Köszönjük támogatóinknak, hogy méltón meg tudtuk ünnepelni fennállásunk 30. évfordulóját.

Ünnepi megemlékezésünk utolsó állomása lesz a 2022 október 25 és 30-a között megrendezésre kerülő kongresszusunk Valašske Mežiřičiben, Csehországban.

On November 3, 2021, the **Cimbalom World Association** celebrated its 30th anniversary. The original plan was for us to commemorate this important event together at our biennial congress. Unfortunately, the pandemic overtook our intentions. We had to postpone our Congress because of travel difficulties. For this reason, I thought that if we cannot remember the last 30 years in person, let us remember with a publication that we send to all our members. Then I realized that not only would this be a gift to our membership, but outsiders could also learn about our Association's thirty years of activity. The book "30 YEARS OF THE CIMBALOM WORLD ASSOCIATION" provides information about the history of the organisation, how it was founded, the programs of the congresses, international concerts, seminars, workshops, and the activities of the period between the congresses, illustrated with pictures. The book was published in printed and e-book form in Hungarian and English, which was given as an e-book to the membership covering 33 countries in four continents. We have also sent

this book to the embassies, institutions, municipalities and ethnic municipalities that have supported our programs over the past 30 years, thanking them for their support. In addition, we continue to send the publication to Hungarian and foreign libraries, music schools and music institutions. And those who want to buy the book can do so online at https://morningartrecords.hu/ther/morningkoto004/

It was also possible to publish sheet music in printed and e-book form with support.

Our volume **Hungarian Cimbalom Music III.** contains 10 solo and duo works by seven Hungarian composers. These are the following:

- FARKAS Ferenc (1905–2000): Variations from Zala for cimbalom (1980)
- REKAI Ivan (1934–2014): Stalactites for cimbalom Op. 18/A Ruins of the forest chapel Op. 18/B, Diagenesis Op. 18/C
- LEGANY Denes (1965–2000): Nocturne, Fantasy for cimbalom
- DUBROVAY Laszlo (1943): Solo No. 15 for cimbalom
- VAJDA Janos (1949): Cantus firmus
- DARVAS Ferenc (1946): Five small pieces for two hammered dulcimers
- CSEMICZKY Miklos (1954): Preludium, Passacaglia and Fuga for two hammered dulcimers

ZADOR DEZSO - orchestral and piano excerpts of his Cimbalom concerto were also published in print and e-book. Sheet music written for cimbalom is not generally published by publishers, or very little, because there are no financial benefits from it due to the small number of buyers. For this reason, we undertook to make up for the lack of sheet music with works that have only been in manuscripts so far. The publications were given as a gift to members of the Association in the form of an e-book.

In addition to the publications, we also organized an international festival of 5 concerts to celebrate and commemorate the anniversary, in which the cimbalom was presented in all genres. Hungarian, Slovak, Czech, Ukrainian, Moldavian, Iranian and Korean dulcimer artists participated in various formations at the different concerts.

At the first concert on 5 November, 2021, the works of newly released Hungarian Cimbalom Music III. were presented by Andrea Stracinova, Zuzana Stracinova, Slovak dulcimer artists and myself at the Bartok Music House in Rakoshegy-Budapest. You can watch this concert on https://youtu.be/9-ZIWlzm4Cs

At the second concert, the audience heard special works from the international literature of the cimbalom at the Eotvos 10 Cultural House in Budapest on 6. November. Andrea Stracinova from Slovakia played an original piece from the 18th century on the German version of the dulcimer, the hackbrett. Iranian guest artist Roozbeh Nafisi gave a taste of Persian classical music, Marcel Comendant of Moldova, Mykhaylo Zakhariya of Ukraine, Ruzena Decka and Gabriela Krchnackova of the Czech Republic provided examples from their country's classical repertoire and Zuzana Stracinova from Slovakia performed Mongolian classical music using bamboo hammers. I played two pieces of my own works, one of which featured Anita Horvath playing singing bowls. The combined effect of the cimbalom and the healing sound bowls gave a special colour to the concert, expanding the chamber music possibilities of our instrument. This concert can be seen on https://youtu.be/gyGgwOb5CcA

The venue of the third concert was the Solti Hall of the Liszt Ferenc University of Music on 7 November, where the audience got a taste of the music of different nations at a

concert organized jointly with the Folk music cimbalom section of the Academy. In addition to myself, Kalman Balogh (H), Daniel Szabo (H), Krisztian Fekete (H), Vince Solymosi (H), Ruzena Decka (CZ), Marcel Comendant (MO), Mykhaylo Zakhariya (UA), Roozbeh Nafisi (IR) played on dulcimers. The audience consisted not only of those interested but also teachers and students.
You can watch this concert on https://youtu.be/JOyPAcJv2y8

The fourth concert took place on 12 November at the Sandor Vigyazo Cultural Center in the 17th district in Budapest, where those interested could witness a meeting of Korean and Hungarian music. Three performers from Korea came to this concert, Yun Eunhwa, Im Eun Byeol and An Jin, who were very successful with the presentation of the Korean dulcimer, the yanggeum. The guest artists, dressed in traditional costumes, performed the music of their country in a new form, of particular appeal to youth audiences and gaining great popularity all over the world. The concert also featured composers Bela Bartok, Mate Hollos and my own compositions. Korean violinist Serin Son and singer Levente Galda contributed to the music. The Hungarian and Korean joint performance closed the concert, with a composition written by Geza Allaga in the 19th century for solo cimbalom „Storm". This was a real surprise for the audience. This piece was performed for the first time on the Korean dulcimer, the yanggeum. There were many young people in the audience who came to the special event with their parents and teachers. To the delight of the children, they were able to see Korean and Hungarian instruments up close after the concert. You can watch the concert on https://youtu.be/QfiAmCY6I3M

The closing concert of the festival took place at the House of Arts in Godollo on 14 November, where the audience

could hear the use of the cimbalom in the style of world music. I opened the concert with my own composition, and then pieces were performed by various ensembles. The participants performing on the dulcimer were the Hungarian Daniel Szabo with the Paar Julcsi Quartet, Kalman Balogh with his friends, Jan Rokyta, leader of the Czech Flair Ensemble, Zuzana Stracinova. member of the Slovak Cendes Orchestra, the Korean Yanggeum Association Trio and Balazs Unger leader of the Hungarian Cimbaliband.

You can watch the concert on https://youtu.be/u_NYNvX9Sa8

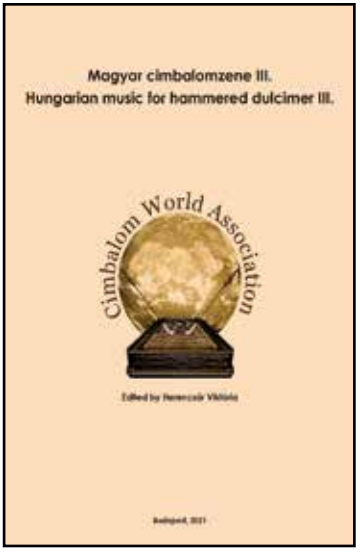
As an accompanying program to the closing concert, an exhibition showcased the Association's 30 years of programs and the different types of dulcimer that the audience could try. At the exhibition, Hungarian instrument makers Balazs Kovacs and Akos Nagy provided the audience with information. The Hungarian dulcimer was played by the students of Balazs Unger.

Our programs were supported by: Ministry of Human Resources, National Cultural Fund, National Cooperation Fund, Budapest Rakosmente Municipality, Slovak Institute in Budapest, Hungarian Academy of Arts. We thank our supporters for being able to celebrate the 30th anniversary of our existence with dignity.

The last stop of our celebration will be our congress in Valasske Mezirici, Czech Republic, from 25 to 30 October 2022.

Képek/Pictures

A könyv borítója / The cover of the book



A kottás album borítója
The cover of the sheet music album.

A partitúra borítója
The cover of the score.

Zuzana Stracinova (SK) – Viktoria Herencsar (H) – Andrea Stracinova (SK)

Darvas Ferenc zeneszerző a koncerten
Composer Ferenc Darvas at the concert

Anita Horvath

Együtt a színpadon / Everybody on the stage

Roozbeh Nafisi (Iran)

Marcel Comendant (MO) – Mykhaylo Zakhariya (UA)

A szereplők Hollós Máté zeneszerzővel (jobbról a harmadik)
The musicians with composer Mate Hollos (third from right)

Gyerekek és tanárnőjük, Kalacsiné Nyiszlai Zsuzsanna ének szaktanár (Diadal úti Általános Iskola) a koncert után a színpadon együtt a fellépő művészekkel.
Children and their teacher, Zsuzsanna Kalacsine Nyiszlai singing teacher (Diadal Primary School), after the concert together with the performing artists.

Paar Julcsi Quartet (H)

Balogh Kálmán és barátai
Kalman Balogh and his friends (H)

Flair Ensemble (CZ)

Čendeš Band (SK)

Korean Yanggeum Association

Cimbaliband (H)

Unger Balázs és Herencsár Viktória megnyitják a kiállítást.
Balazs Unger and Viktoria Herencsar open the exhibition.

Gyerekekkel a kiállításon
With children at the exhibition

A cimbalom helyzete a magyar zeneoktatásban
The position of the dulcimer in Hungarian music education 2022[1]

Magyarország a cimbalom iskolarendszerben történő tanításában úttörő szerepet játszott Európában és világviszonylatban is. Ez több dolognak volt köszönhető. Egyrészt nagyban felkeltette az érdeklődést a hangszer iránt Erkel Ferenc Bánk bán című operájának cimbalom szólama, ami Magyarországon az első cimbalomra írott kotta volt még a pedál nélküli kiscimbalomra, másrészt, mert Schunda Vencel József[2] a pedálnélküli kiscimbalom továbbfejlesztésével, a pedálos cimbalom létrehozásával (bemutató 1874) olyan lehetőséget teremtett a cimbalom számára, mely a klasszikus zeneművek interpretálásához nyújtott segítséget. A hangszer készítője ezzel a változtatással létrehozta a magyar típusú cimbalmot és így valójában magyarrá válhatott e hangszer. Schunda szükségét látta, hogy

1 Ez a publikáció a Tóth Aladár Zeneiskola felkérésére készült. This publication was prepared at the request of the Aladar Toth Music School in Budapest.

2 A Schunda cég alapítója, Schunda József, a csehországi Sibrin községben született 1818. május 19-én. Hangszerkészítő tanulmányait Johann Horák prágai hangszerész műhelyében kezdte. A céhrendszer szabályai szerint vándorútra kelt, és így jutott el Bécsbe Ferdinand Hall üzletébe. Innen került 1843-ban Budapestre, a dániai származású Juul Keresztély hangszerkészítő műhelyébe. A tulajdonos halála után özvegye Schunda József nevére íratta a céget 1848. január 16-án. Ez lett a Schunda cég alapításának hivatalos időpontja. Schunda 1856-ban vette maga mellé unokaöccsét, Schunda Vencel Józsefet, aki 1845. május 19-én a Csehországi Dubec nevű helységben született. Schunda V. József nagybátyjánál tanulta ki a hangszerkészítés mesterségét, és a vándorévek után 1867-től, mint fúvóshangszerkészítő üzletvezető, majd 1868-ban üzlettárs lett a Schunda cégnél. 1871-ben nagybátyjától átvette a Schunda cég irányítását, melyet haláláig (1923. január 26. Budapest) irányított.

a modernizált cimbalmának irodalmat és iskolát teremtsen, ezért kérte fel Allaga Gézát[3], a kor neves zeneszerzőjét, hogy e hangszer számára készítsen iskolát, ami elindította a hangszer klasszikus zenei pályafutását, megalapozta oktatásának bevezetését. 1890-ben indult a Nemzeti Zenedében a cimbalom tanszak Allaga Géza vezetésével, amitől lehet számítani a cimbalom iskolarendszerű oktatását. Allaga sikeres tanítói munkájának köszönhető, hogy nem sokkal később, 1897-ben a Zeneakadémián is beindították a cimbalom szakot, ahol Kun László[4]

3 Allaga Géza 1841. március 25-én született Óbecsén. Apja, Allaga Imre ügyvéd, édesanyja, a szintén nemesi származású Fazekas Emma, Tóth Kálmán költő unokatestvére. Allaga Géza tanulmányait Óbecsén kezdte, majd a Bajai Gimnáziumban folytatta. A bécsi konzervatóriumban 1857-től 1861-ig tanult gordonkát Schlesinger Károlynál, zeneszerzést Simon Sechternél. Zenei tanulmányai mellett Bécsben jogot is tanult.1861-ben Molnár György budai Népszínházának gordonkása lett. Itt próbálkozott először színpadi zeneművek szerzésével. 1863 szeptemberében a Nemzeti Színház gordonkásnak szerződtette. A zenekarból hamarosan kivált, Baján, Zomborban, Pécsen hangversenyezett. 1866-ban Szigeti Imre társulatának karmestere lett. Ezután Szabadkán az új Zenede tanára és dalegyesületi karnagy volt. Itt ismerkedett meg Thewrewk (Török) Rozáliával, akivel 1867-ben házasságot kötött. Házasságukból két gyermek született: Vilma, és a kicsi korában elhunyt Dezső. 1871-ben felköltözött Budapestre és újból a Nemzeti Színház zenekarához szerződött. A 70-es évek elején kezdett foglakozni a cimbalommal. Allaga Géza Schunda V. József hangszer gyáros felkérésére megírta első cimbalomiskoláját az 1870-es évek végén, melyet még három kötet követett a későbbiekben. 1884. szeptember 27-én megnyitották a magyar Állami Operaházat, melynek zenekarába a Nemzeti Színház zenészei mentek át, így Allaga Géza is az Operaház zenekarának tagja lett. 1890. június 29-én a Nemzeti Zenede cimbalomtanszéket hozzott létre, tanárának Allaga Gézát választották. 1902-ig tanított a Nemzeti Zenedében, ahol 1891-től 260 növendéke volt. 1898–ban nyugdíjba vonult az Operaház zenekarától, s ezután csak a cimbalomoktatásnak és zeneszerzésnek szentelte életét. 1913. augusztus 18-án Baján véget vetett életének.

4 Kun László cimbalomművész, zeneszerző és karmester 1869-ben született Sarkadon. A Budapesti Zeneművészeti Főiskola növendéke volt. Cimbalmozni Allaga Gézától tanult. 1897-től a Vígszínház karnagya és a Zeneakadémia cimbalomtanára volt. A Zeneakadémián 1921-ig tanított. Az 1900-as évek elején, mint karmester nagy népszerűségre tett szert az általa szervezett „Országos Szimfóniai Zenekar" élén. Sokat tett a klasszikus és modern zeneirodalom népszerűsítéséért. Cimbalomművészi teljesítményeiről elismerően nyilatkoztak a kor zenei szakemberei és közönsége. Kompozíciói közül dalai

oktatta a hangszeren való játékot. Ettől kezdve sorra nyíltak tanszakok a korabeli zeneiskolákban nemcsak Budapesten, de vidéken is a Liszt Ferenc által elnevezett „magyar zongora" számára. A 20. század elejére Magyarország valamennyi nagy és kisvárosában oktatták ezt a hangszert. Ennek a kornak másik jelentős cimbalom tanára volt Erdélyi Dezső,[5] aki 1902-ben Allagától átvette a tanítást a Nemzeti Zenedében, ahol 16 évig oktatta a cimbalmot. 10 évig a Ludovika Akadémia, 20 évig a Budai Zeneakadémia tanára volt. Saját zeneiskolát nyitott 1897-ben Óbudán, melyet több mint 40 évig vezetett. Erdélyi Cimbalomiskolája és átiratai Allaga iskolája és kompozíciói mellett fontos szerepet játszottak a 20. század eleji cimbalomoktatásban.

Sajnos az Első Világháború, majd Magyarország megcsonkítása visszavetette a nemzeti hangszer tanítását és egymás után zárták be a tanszakokat a leválasztott területeken. Gyakorlatilag Budapestre szorult a cimbalom oktatása, ahol a Zeneakadémián Kun László után a 20-as évektől Fodor Janka vette át a hangszertanítását, majd 1938-tól Rácz Aladár[6]. A zeneiskolai

váltak híressé. 1921-ben Amerikába kapott szerződést, ahová 1922-ben végleg kitelepült. Ott tovább folytatta zenei tevékenységét. Tudomásunk szerint még cimbalmot is oktatott New Yorkban. Amerikai éveiről nagyon keveset tudunk. 1939-ben New Yorkban halt meg.

5 Erdélyi Dezső 1868-ban született Pápán. Tanulmányait a Magyar Zeneiskolában végezte, oklevelet 1892-ben kapott. Tanárai voltak cimbalomszakon Nikolits és Káldy, zeneszerzésszakon Koessler. Művei: a klasszikus énekművek cimbalomra való átiratai, hangversenyetűdök, cimbalompedagógiai művek. 10 évig a Ludovika Akadémia, 16 évig a Nemzeti Zenede, 20 évig a Budai Zeneakadémia tanára. Saját zeneiskolát nyitott 1897-ben Óbudán, melyet több mint 40 évig vezetett.

6 Rácz Aladár (Jászapáti, 1886. február 28. – Budapest, 1958. március 28.) Kossuth-díjas cimbalomművész. Cigányzenész családból származott. Három és fél éves korától brácsás édesapjától – aki egy kis cimbalmot készített neki – tanult hallás után zenélni. 8–9 éves korában már apja zenekarában játszott. A budapesti EMKE Kávéházban tizenhat éves korától zenélt

oktatás Erdélyi budai zeneiskoláján kívül gyakorlatilag megszűnt ebben az időszakban. Rácz Aladár halálával pedig megszűnt a Zeneakadémián is a cimbalom tanszak.

Az 50-es években Tarjáni Tóth Ida[7], Fodor Janka növendéke próbálta újból bevezetni e hangszer oktatását zeneiskolai szinten. Így kerülhetett sor, hogy az akkor úgynevezett Első Körzeti Zeneiskolában elindult a cimbalom oktatása. A tananyag alapja Allaga iskolája volt, mely kiegészült klasszikus darabok átirataival. Az 50-es évek végén egy új iskola jelent meg a tanárnő szerkesztésében, mely Kodály Zoltán zeneszerző zenepedagógiai metódusára épült. A 60-as évek végén az iskola második kötete is megjelent. Tarjáni Tóth Ida tanszaka inspirálta a zeneszerzőket, hogy komponáljanak műveket e hangszer számára és a 60-as évektől kezdve újra kezdett éledni nemzeti hangszerünk. A 60-as évek végén pedig sikerült újra elindítani a cimbalom oktatását a Zeneművészeti Főiskola budapesti Tanárképző tagoza-

esténként. 1910-ben Párizsba szerződött egy cigányzenekarral, amellyel bejárta Franciaországot, Spanyolországot, és eljutott Egyiptomba is. Hamar hírnevet szerzett. 1914-től a svájci Genfben az „egzotikus" muzsikát kedvelő közönségnek cimbalmozott különböző cigányzenekarokban. Svájcban a játékára felfigyelő neves zenészekkel ismerkedett meg (például Ansermettel és Igor Stravinskyval), akik a zenei érdeklődését a komolyzene felé mozdították. Stravinskyt cimbalmozni tanította, aki később e hangszerre zenét is szerzett. Első önálló cimbalomkoncertjét Lausanne-ban tartotta 1926-ban. 1927-től Franciaországban élt, ahol feleségével, Yvonne Barblan hegedű- és zongoraművésszel közösen lépett fel. 1935-ben visszatért Magyarországra. 1937-ben a Nemzeti Zenedében majd 1938-tól haláláig a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán tanított.

7 Tarjáni Tóth Ida (1918 – 2000) cimbalomművész tanulmányait a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán végezte, ahol 1936-ban diplomázott. Cimbalomtanára Fodor Janka volt. Szólistaként öt világrészt bejárt. 1948 és 1957 között a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tagja, majd az Operaház és az Állami Hangversenyzenekar művésze. Pedagógusként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola cimbalom tanszakán működött; sok cimbalomátiraton kívül egy kétkötetes Cimbalomiskolát adott közre (1. kötet: 1958, 2. kötet: 1967). Játékát számos felvétel őrzi; elnyerte a Charles Cros Akadémia hanglemez nagydíját.

tán, ahol először Tarjáni Tóth Ida, később Gerencsér Ferenc[8] oktatták a hangszert. A végzős cimbalom tanárok zeneiskolákban helyezkedtek el. Sajnos a cimbalom oktatása szinte kizárólag Budapestre szorult, bár voltak kísérletek más városokban is, hogy tanszakot nyissanak e hangszer számára, de a végzős növendékek nem szívesen mentek tanítani vidéki városokba. Egyetlen hely volt még, ahol a népzenei oktatásban lehetett tanulni ezen a hangszeren, ez Székesfehérvár volt, ahol Tarjáni Tóth Ida fia, Petrovics Tamás vállalta ezt a feladatot.

Az utóbbi időben a népzene egyre népszerűbbé válása hozta magával, hogy sorra nyílik vidéken népzene tanszak keretében a Hungarikumok közé felvett hangszer oktatása. Ebben úttörő szerepet játszott Unger Balázs népzenész, majd később a Zeneművészeti Egyetem Népzene tanszékének megnyitásával Balogh Kármán, kinek növendékei már vidéki városokban és falvakban tanítják a cimbalmot zeneiskolákban. Remélhetőleg egyszer eljön az az idő, amikor valamennyi nagyvárosban és kisvárosban lehet majd tanulni ezen a hangszeren is.

A szomszédos országokban, Szlovákiában, Csehországban, ahol szintén a magyar típusú cimbalom az elterjedt, már sokkal jobb a helyzet az oktatás terén. Nagyon sok városban, kisvárosokban, falvakban tanítják a hangszert nem csak népzenei alapokon, hanem klasszikus zenei alapokon is. Ausztriában a német típusú cimbalom, a hackbrett tanulási lehetőségei is sokkal nagyobbak Magyarországhoz képest. A problémát abban látom, hogy nálunk nem készítettek tanuló hangszereket,

8 Gerencsér Ferenc (1923 - 1989) cimbalomművész, cimbalomtanár. 1947- 1954 között a budapesti Zeneművészeti Főiskolán Rácz Aladár cimbalomművész tanítványa. 1954-től a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola tanára; 1966-tól haláláig a Zeneművészeti Főiskola Zenetanárképző Intézete budapesti tagozatának tanára; 1973-tól a miskolci Zeneművészeti Szakközépiskolában és a Zenetanárképző Intézet miskolci tagozatán is tanított. Több hanglemeze jelent meg hazánkban, Franciaországban és az USA-ban.

használt hangszerekhez is nehezen lehetett hozzájutni, a szülők pedig nemigen tudták megvenni a drága mesterhangszereket. Az iskolák felszereltsége e hangszerrel sem segítette a cimbalmon való tanulást. Az utóbbi időben ebben is nagy előrelépés történt, mert a hangszerkészítő mesterek rájöttek, hogy a tanuló hangszerek készítése milyen fontos. Míg Magyarországon alig van olyan tanuló, akinek van saját hangszere, addig a környező országokban ez pont fordított, alig van tanuló, akinek nincs hangszere. Ha ezt a problémát meg tudnánk szűntetni, biztos vagyok benne, hogy többen jelentkeznének a cimbalom tanszakokra, mert a gyerekek körében a cimbalom közkedvelt amiatt, hogy ütni is lehet, miközben dallamokat is lehet rajta játszani. Sőt nem csak ütve lehet rajta játszani, hanem pengetve is. Amikor óvodákban, vagy iskolákban tartottam a cimbalomról előadást, a gyerekek alig várták, hogy kipróbálhassák a rajta való játékot és körülbelül 80 százalékuk mondta, hogy szeretne cimbalmozni tanulni.

A cimbalmot már kezdetektől fogva kétféle módon szólaltatták meg: pengetve, vagy ütve. Kialakultak az évszázadok során olyan területek, ahol a mai napig csak pengetve, vagy csak ütve, vagyis verőkkel játszanak rajta. Azoknál a cimbalomtípusoknál, ahol főleg a verő használata alakult ki, a pengetést, mint hangszínváltoztatást gyakran használják, így mindkét technikai megszólaltatási mód jelen van. Ritkább eset, amikor a pengetős változatú hangszereket verővel is használják. Kísérletezések hozták magukkal, hogy a zeneszerzők és előadók megpróbálnak mindenféle hangszín előállításával, és így nem egyszer a pengetős hangszereken is kipróbálják az ütve hangzást. Hangszíneket sokféle módon lehet előállítani a cimbalmon. Korunk zeneszerzői próbálkoztak és próbálkoznak a legváltozatosabb módon megszólaltatni ezt a hangszert, előadók is kísérleteznek mindenféle módszerrel, de az alapvető két játéktechnika mégis csak a pengetés és az ütés.

A cimbalom oktatásának nincs egységes tanítási módszere. A tanárok a szerint tanítanak, és azt tanítják, amit mestereiktől tanultak, vagy az évek során tapasztaltak. A Cimbalom Világszövetség megalakulása óta (1991) azok a tanárok, akik rendszeresen járnak a kongresszusokra, átveszik más országok tanítási módszereit, technikáit, amit aztán felhasználnak tanításukban. Én is így tanítok. Azt tanítom, amit tanultam, és ahhoz hozzátettem az évtizedek alatt összegyűjtött tapasztalataimat. Az oktatásban mindig figyelembe kell venni, hogy a tanítvány milyen előzményekkel kerül hozzánk és milyen korú. Az, aki már zenei ismeretekkel rendelkezik, vagy már tanult valamilyen hangszeren, hamarabb sajátítja el a cimbalmon való játékot. A kezdő tanuló, akinek nincs zenei előképzettsége, lassabban tanítható, mert meg kell tanítanunk a zenei alapismereteket is. Az sem mindegy, hogy valaki milyen célból szeretne játszani. Aki csak kedvtelésből szeretne tanulni, annak nem kell megtanulnia

a zenetudományi ismereteket. Őket lehet hallás után, az utánzás módszerével tanítani. Azt, aki szeretne professzionális módon játszani, feltétlenül ismernie kell a kottát, a ritmusokat, a dinamikákat, egyszóval zenei ismerettel kell rendelkeznie. Nekik a hangszeres játék elsajátítása mellett párhuzamosan oktatnunk kell a zenei ismereteket még akkor is, ha a hangszertanulás mellett zeneelméletet tanulnak. A legtöbb országban a gyermekek úgy kezdenek hangszert tanulni, hogy előtte nem tanulnak zeneteóriát. Magyarországon csak azok kezdenek így tanulni, akik még nem járnak iskolába és nem tudnak írni, olvasni. Akik iskolarendszerben kezdik el a zenetanulást, azoknak egy évig kell szolfézst (kotta és ritmusismeret elsajátítása) tanulni, utána választhat hangszert. A hangszeroktatásban támaszkodnunk kell a gyermek dallamismereteire, amit az óvodában, az iskolában, vagy otthon elsajátított. A már meglévő ismeretekre kell építenünk a tanítást, és azon keresztül kell a zenei ismereteket is tanítanunk. Legfontosabb viszont, hogy először a gyermekkel megismertessük a hangszert, a hangszer részeit, és azon való játszási lehetőségeket (verővel játék, pengetés). A rajta való játék tanítását ezután kezdhetjük el.

A magyar zeneiskolák cimbalom tanszakjainak alap tananyaga Allaga Géza Cimbalomiskolája, valamint Tarjáni Tóth Ida – Falka József által készített két kötetes Cimbalomiskola (Editio Musica Budapest, 1958, ISMN 9790080025284; Editio Musica Budapest, 1967, ISMN M080038833), melyek magyar és német nyelvűek. Ezt követően megjelent még Szeverényi Ilona – Gerencsér Ferenc Cimbalomiskolája (Editio Musica Budapest, 1988, ISMN: 9790080130155) magyar, német és angol nyelven. Allaga és Tarjáni iskolái népszerűek a környező országokban is, de ők ezek mellett használják a saját országukban készült iskolákat is. Ez utóbbiak közül figyelemre méltó Vojtech Brada (1911-1983) iskolája „Škola hry na cimbale“ (Osvetový

ústav, Bratislava 1982.), František Repa (1911-1972) két kötetes iskolája „Škola hry na cimbále" (1955; 1972), Vasile Krechun, Vladimír Sirby „Metode de Cambal" című kiadványa (Kishinev, Literatura Artistika, 1982, IB-1522). A cimbalomcsalád többi típusainak oktatásához is készítettek tanárok iskolákat, melyek a zeneiskolai oktatás alap tananyaga. Az iskolák mellett a tanítás kottaanyagát képezik klasszikus átiratok és népzenei darabok. A Cimbalom Világszövetség hatására a tanításba egyre inkább beépül a cimbalom eredeti kottairodalma a 17. 18. századokból és a kortárs cimbalomdarabok sem hiányoznak az oktatás irodalmából. A cimbalom világirodalmának megismerésével párhuzamosan nő a zeneiskolákban felhasználható eredeti kottaanyag.

A gyerekkori zeneoktatás egy életre meghatározza a zenéhez való viszonyunkat. Ettől függ, hogy felnőtt korban zeneszerető és hallgató lesz-e valakiből. A hangszer választása is nagyon fontos, de ehhez a gyerekeknek ismerniük kell a hangszereket. Ezért fontosak az olyan programok, ahol a gyerekek közelebbről megismerkedhetnek a hangszerekkel. A cimbalommal való ismerkedési lehetőség elég szűkös és a legtöbb városban nem megoldott. Ezért fontos lenne, ha a zeneiskolák nyitnának a cimbalom számára is lehetőségeket, hogy minél több gyerekhez eljusson nemzeti hangszerünk ismerete.

Hungary played a pioneering role in teaching the cimbalom in the school system, both in Europe and globally. This was due to several things. On the one hand, the cimbalom part of Ferenc Erkel's opera Bank ban, which was the first score written for the cimbalom in Hungary - even for the damper-less cimbalom, greatly aroused interest in the instrument; and on the other hand, because Jozsef Vencel Schunda[9], by further developing the damper-less cimbalom and creating the cimbalom with pedal dampers (introduction 1874), created and opened up the possibilities for the cimbalom to be used in the interpretation of classical musical works. With this change, the instrument makers created the Hungarian-type cimbalom, and thus this instrument became truly Hungarian. Schunda saw the need to create literature and a tutor book for the modernized cimbalom, so he asked Geza Allaga[10], a renowned

9 The founder of the Schunda company, Jozsef Schunda, was born in the village of Sibrin in the Czech Republic on May 19, 1818. He began his studies as a musical instrument maker in the Prague workshop of Johann Horak. He set out on a journey according to the rules of the guild system, and thus ended up in Vienna, in the shop of Ferdinand Hall. From there, in 1843, he came to Budapest, to the workshop of the Danish-born Juul Keresztely. After the owner's death, his widow registered the company in the name of Jozsef Schunda on January 16, 1848. This became the official date of the founding of the Schunda company. In 1856, Schunda took on his nephew, Vencel Jozsef Schunda, who was born on May 19, 1845, in a place called Dubec in Bohemia. Schunda V. Jozsef learned the craft of musical instrument making from his uncle, and after years of wandering, he became a business manager of a wind instrument making company from 1867, and then a business partner at the Schunda company in 1868. In 1871, he took over the management of the Schunda company from his uncle, which he managed until his death (January 26, 1923, Budapest).

10 Geza Allaga was born in Obecse on March 25, 1841. His father, Imre Allaga, was a lawyer, and his mother, Emma Fazekas, also of noble origin, was a cousin of the poet Kalman Toth. At the Vienna Conservatory he studied cello with Karoly Schlesinger and composition with Simon Sechter from 1857 to 1861. In addition to his musical studies, he also studied law in Vienna. In 1861, he became the cellist of Gyorgy Molnar's People's Theatre in Buda. Here he tried composing stage music for the first time. In September 1863, the National Theatre contracted him as a cellist. He soon left the orchestra and

composer of the time, to create a tutor book for this instrument, which launched the instrument's classical musical career and laid the foundation for the introduction of its education. It was thanks to Allaga's successful teaching that not long after, in 1897, the cimbalom department was launched at the Academy of Music, where Laszlo Kun[11] taught how to play the instrument. From then on, courses for the "Hungarian piano", as it was named by Ferenc Liszt, were opened one after another in contemporary music schools, not only in Budapest

performed in Baja, Zombor, and Pecs. In 1866 he became the conductor of Imre Szigeti's company. He then worked as a teacher and choir conductor at the new Music school in Subotica. Here he met Rozalia Thewrewk (Torok), whom he married in 1867. Two children were born from their marriage: Vilma, and Dezso, who died in childhood. In 1871 he moved to Budapest and again signed a contract with the National Theatre orchestra. He became interested in the cimbalom in the early 70s. At the request of the instrument manufacturer Jozsef V. Schunda, Geza Allaga wrote his first cimbalom tutor book in the late 1870s, which was followed later by three more volumes. On September 27, 1884, the Hungarian State Opera House was opened, and the musicians of the National Theatre joined its orchestra, so Geza Allaga also became a member of the Opera House orchestra. On June 29, 1890, the National Academy of Music established a cimbalom department, and Geza Allaga was chosen as its teacher. He taught at the National Music School until 1902, where he had 260 students from 1891. In 1898, he retired from the Opera House orchestra, and thereafter devoted his life solely to teaching the cimbalom and composing.

11 Laszlo Kun, cimbalom player, composer and conductor, was born in Sarkad in 1869. He was a student at the Budapest Academy of Music. He learned to play the cimbalom from Geza Allaga. From 1897 he was the conductor of the Comedy Theatre and the cimbalom teacher at the Academy of Music. He taught at the Academy of Music until 1921. In the early 1900s, he gained great popularity as a conductor at the head of the "National Symphony Orchestra" which he organized. He did much to popularize classical and modern musical literature. His achievements as a cimbalom artist were praised by music experts and audiences of the time. Among his compositions, his songs became famous. In 1921, he received a contract to work in America, where he emigrated permanently in 1922. There he continued his musical activities. As far as we know, he even taught dulcimer in New York. Very little is known about his American years. He died in New York in 1939.

but also elsewhere in the country. By the beginning of the 20th century, this instrument was taught in all large and small towns in Hungary. Another significant cimbalom teacher of this era was Dezso Erdélyi[12], who took over from Allaga in 1902 at the National Music School, where he taught cimbalom for 16 years. He taught at the Ludovika Academy for 10 years and at the Buda Academy of Music for 20 years. He opened his own music school in Obuda in 1897, which he ran for more than 40 years. His cimbalom tutor book and transcriptions, along with Allaga's tutor book and his compositions, played an important role in cimbalom education in the early 20th century.

Unfortunately, the First World War and the subsequent breakup of Hungary set back the teaching of the national instrument and the departments were closed one after another in the separated territories. Cimbalom teaching was practically confined to Budapest, where at the Academy of Music, after Laszlo Kun, Janka Fodor took over teaching the instrument from the 1920s, and then Aladar Racz[13] from 1938. Music education

12 Dezso Erdelyi was born in 1868 in Papa. He completed his studies at the Hungarian Music School, receiving his diploma in 1892. His teachers in the cimbalom section were Nikolits and Kaldy, and in the composition section it was Koessler. His works include: transcriptions of classical vocal works for the cimbalom, concertos, and cimbalom pedagogical works. He taught at the Ludovika Academy for 10 years, at the National Music School for 16 years, and at the Buda Academy of Music for 20 years. He opened his own music school in Obuda in 1897, which he ran for more than 40 years.

13 Aladar Racz (Jaszapati, February 28, 1886 – Budapest, March 28, 1958) was a Kossuth Prize-winning cimbalom player. He came from a family of gypsy musicians. From the age of three and a half, he learned to play music by ear from his violist father, who made him a small cimbalom. At the age of 8–9, he was already playing in his father's band. He played music in the evenings at the EMKE Cafe in Budapest from the age of sixteen. In 1910, he signed a contract with a gypsy band in Paris, with which he toured France, Spain, and even reached Egypt. He quickly gained fame. From 1914, he played the cimbalom in various gypsy bands in Geneva, Switzerland, for audiences who liked "exotic" music. In Switzerland, he met renowned musicians who observed his playing (such as Ansermet and Igor Stravinsky), who

practically ceased during this period, except for the Music School in Buda of Erdelyi. With the death of Aladar Racz, the cimbalom department at the Academy of Music was also closed.

In the 1950s, Ida Toth Tarjani[14], a student of Janka Fodor, tried to reintroduce the teaching of this instrument at the music school level. This is how it came about that cimbalom education began at the then named First District Music School. The basis of the curriculum was Allaga's tutor book, supplemented with transcriptions of classical pieces. In the late 1950s, a new tutor book emerged under her teacher's guidance, based on the music pedagogical method of composer Zoltan Kodaly. The second volume of the tutor book was published in the late 1960s. Ida Toth Tarjani's lessons inspired composers to compose works for this instrument, and from the 1960s onwards, our national instrument began to revive. In the late 1960s, cimbalom education was re-launched at the Teacher Training Department of the Academy of Music in Budapest, where the instrument was first taught by Ida Tarjani Toth and later by

---

shifted his musical interest towards classical music. He taught Stravinsky to play the cimbalom, who went on to compose music for the instrument. He held his first solo cimbalom concert in Lausanne in 1926. From 1927 he lived in France, where he performed with his wife, violinist and pianist Yvonne Barblan. He returned to Hungary in 1935. In 1937 he taught at the National Music School and at the Budapest Academy of Music from 1938 until his death.

14 Ida Toth Tarjani (1918 – 2000) is a cimbalom player who studied at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest, where she graduated in 1936. Her cimbalom teacher was Janka Fodor. As a soloist, she toured five continents. Between 1948 and 1957 she was a member of the Hungarian People's Army's Artistic Ensemble, and later an artist of the Opera House and the State Concert Orchestra. As a teacher, she worked in the cimbalom department of the Liszt Ferenc Academy of Music; in addition to many cimbalom transcriptions, she published a two-volume Cimbalom Tutor (Volume 1: 1958, Volume 2: 1967). Her playing is preserved on numerous recordings; she won the Charles Cros Academy's recording grand prize.

Ferenc Gerencser[15]. The graduating cimbalom teachers were placed in music schools. Unfortunately, cimbalom teaching was confined almost exclusively to Budapest, although there were attempts in other cities to open a department for this instrument, but the graduating students were reluctant to go to teach in rural towns. There was only one place where it was possible to learn this instrument in folk music education, and that was Szekesfehervar, where Ida Toth Tarjani's son, Tamas Petrovics, took on this task.

Recently, the increasing popularity of folk music has led to the opening of folk music courses in rural areas, where the instrument, which is included in the Hungarikum, is taught. Folk musician Balázs Unger played a pioneering role in this, and later, with the opening of the Folk Music Department at the University of Music, Kalman Balogh, whose students already teach the cimbalom in music schools in rural towns and villages. Hopefully, the time will come when it will be possible to learn this instrument in all big and small cities.

In neighboring countries Slovakia and the Czech Republic, where the Hungarian type of cimbalom is also widespread, the situation in terms of education is much better. In many cities, small towns and villages, the instrument is taught not only as part of folk music, but also as part of classical music. In Austria, the opportunities to learn the German-type dulcimer, the hackbrett, are much greater than in Hungary.

15 Ferenc Gerencser (1923 - 1989) cimbalom artist and cimbalom teacher. Between 1947 and 1954 he was a student of cimbalom player Aladar Racz at the Budapest Academy of Music. From 1954 he was a teacher at the Béla Bartók Secondary School of Music in Budapest; from 1966 until his death he was a teacher at the Budapest branch of the Music Teacher Training Institute of the Academy of Music; from 1973 he also taught at the Miskolc Secondary School of Music and at the Miskolc branch of the Music Teacher Training Institute. Several of his albums have been released in Hungary, France and the USA.

I see a problem in the fact that no student instruments were made in our country, it was difficult to get used instruments, and parents could not afford to buy expensive professionally made instruments. The equipment in the schools did not help with learning the cimbalom either. Recently, great progress has been made in this area, as professional instrument makers have realized how important it is to make instruments for students. While in Hungary there are hardly any students who have their own musical instrument, in neighboring countries it is the opposite, there are hardly any students who do not have a musical instrument. If we could eliminate this problem, I'm sure more people would apply for cimbalom classes, because the cimbalom is popular among children because it can be struck while also playing melodies. In fact, you can play it not only by hitting it, but also by plucking it. When I gave lectures about the cimbalom in kindergartens and schools, the children couldn't wait to try it, and about 80 percent of them said they wanted to learn to play it.

From the beginning, the cimbalom was played in two ways: plucked or struck. Over the centuries, areas have developed where it is still played only plucked or only struck, i.e. with beaters. In those types of cimbalom where the use of the beater has developed as the main technique, plucking is often used as a way to change the timbre, so both technical playing methods are present. It is a rare case when plucked instruments are also used with a beater. Experiments have led composers and performers to try producing all kinds of sounds, and thus more than once they have tried out the percussive sound on plucked instruments. Contemporary composers have tried and continue to try to make this instrument sound in the most diverse ways, and performers also experiment with all kinds of methods, but the two basic playing techniques are still

plucking and striking.

There is no uniform teaching method for teaching the cimbalom. Teachers teach according to what they have learned from their own teachers or what they have experienced over the years. Since the establishment of the Cimbalom World Association (1991), teachers who regularly attend congresses have adopted teaching methods and techniques from other countries, which they then use in their teaching. That's how I teach too. I teach what I've learned, and I've added to it the experiences I've gathered over the decades. In education, we must always take into account the student's background and age when they come to us. Those who already have musical knowledge or have already learned to play an instrument will learn how to play the cimbalom more quickly. A beginner student who has no prior musical training will be taught more slowly because we also need to teach the basic musical skills. It doesn't matter what purpose someone wants to play for. Anyone who just wants to learn for fun doesn't need to learn music theory. They can be taught by ear, through imitation. Anyone who wants to play professionally must understand music notation, rhythms, dynamics, in short, they must have musical knowledge. In addition to learning how to play an instrument, we must also teach them musical knowledge, even if they are learning music theory in addition to learning an instrument. In most countries, children begin learning a musical instrument without first learning music theory. In Hungary, only those who are not yet in school and cannot read or write begin to learn this way. Those who begin studying music in the school system must study solfeggio (learning written music and rhythm) for one year, after which they can choose an instrument. In teaching a musical instrument, we must rely on the child's melodic knowledge, which he or she has acquired in kindergarten,

school, or at home. We must build our teaching on existing knowledge and teach musical knowledge through it. The most important thing, however, is to first introduce the child to the instrument, its parts, and the ways of playing it (playing with a beater, plucking). We can then start teaching how to play it.

The basic curriculum for the cimbalom courses of Hungarian music schools is the Cimbalom Tutor of Allaga Geza, and the two-volume Cimbalom Tutor by Ida Toth Tarjani – Jozsef Falka (Editio Musica Budapest, 1958, ISMN 9790080025284; Editio Musica Budapest, 1967, ISMN M080038833), which are in Hungarian and German. Subsequently, Ilona Szeverenyi – Ferenc Gerencser's Cimbalom Tutor (Editio Musica Budapest, 1988, ISMN: 9790080130155) was published in Hungarian, German and English. Allaga and Tarjani's tutor books are popular in neighboring countries, but they also use tutor books written in their own countries. Of the latter, the following are noteworthy: Vojtech Brada's (1911-1983) tutor "Skola hry na cimbale" (Osvetovy ustav, Bratislava 1982), Frantisek Repa's (1911-1972) two-volume tutor "Škola hry na cimbale" (1955; 1972), and Vasile Krechun and Vladimir Sirby's publication "Metode de Cambal" (Kishinev, Literatura Artistika, 1982, IB-1522). Teachers have also created tutor books for teaching other types of the dulcimer family, which are the basic curriculum of music school education. In addition to tutor books, the musical material for teaching includes classical transcriptions and folk music pieces. Under the influence of the Cimbalom World Association, original cimbalom sheet music from the 17th and 18th centuries are increasingly being incorporated into teaching, and contemporary cimbalom pieces are also not missing from educational literature. As the world literature of the cimbalom grows, the amount of original sheet music available for use in music tuition is increasing.

Childhood music education determines our relationship with music for life. This determines whether someone will become a music lover and listener as an adult. Choosing an instrument is also very important, but for this, children need to be familiar with the instruments. That's why programs where children can get to know musical instruments more closely are important. The opportunity to get to know the cimbalom is quite limited and is not available in most cities. Therefore, it is important for music schools to open up opportunities for the cimbalom, so that as many children as possible are introduced to our national instrument.

A Cimbalom Világszövetség 16. kongresszusa
The 16th Congress of the Cimbalom World Association (CWA)
2022

Az 1991-ben az első Nemzetközi Cimbalom Kongresszuson, Magyarországon alakult Cimbalom Világszövetség kétévente tart kongresszust mindig más országban. A második kongresszus 1993-ban Brnoban – Csehországban, a harmadik 1995-ben Pozsonyban – Szlovákiában, a negyedik 1997-ben Mogilevben – Belorussziában, az ötödik 1999-ben Kisinyovban – Moldáviában, a hatodik 2001-ben Lvovban – Ukrajnában, a hetedik 2003-ban Appenzellben – Svájcban, a nyolcadik 2005-ben Pekingben – Kínában, a kilencedik 2007-ben Oberammergauban – Németországban, a tizedik 2009-ben Queretaroban – Mexikóban, a tizenegyedik 2011-ben Budapesten – Magyarországon, a tizenkettedik 2013-ban Taipeiben – Tajvanban, a tizenharmadik 2015-ben Malvernben – Angliában, a tizennegyedik 2017-ben Besztercebányán – Szlovákiában, a tizenötödik 2019-ben Hefeiben – Kínában volt. A kongresszusi ülésen hozunk határozatot arról, hol legyen a következő kongresszus a szerint, hogy ki az, aki vállalja a kongresszus megszervezését. A 15. kongresszuson a Cseh Cimbalom Szövetség vállalta a 16. kongresszus lebonyolítását, melynek időpontját 2021-re tűztük ki. Mivel 2021-ben a Cimbalom Világszövetség alapításának 30. évfordulója volt, ezt a kongresszus keretében szerettük volna megünnepelni. Sajnos a világjárvány meghiúsította elképzeléseinket és a kongresszus időpontját át kellett helyeznünk 2022-re. A 2022 februárjában Ukrajnában kitört háború újból nehézségek elé állította a kongresszus szervezését. Nem tudtuk, mi lesz a háború kimenetele és kérdéssé vált, hogy meg tud-

juk-e tartani a kongresszust idén. Végül is úgy döntöttünk, lesz, ami lesz, szervezzük a kongresszust. A bizonytalan helyzet miatt szinte az utolsó pillanatban derült ki, kik és honnan jöhetnek el a kongresszusra. Végül is összeállt a program és 18 országból több mint 150 résztvevőt számoltunk össze. Közöttük voltak aktív résztvevők, akik koncerten játszottak, előadást tartottak, vagy hangszereiket mutatták be, és voltak passzív résztvevők, akik nézőként vettek részt a programokon. A következő országokból érkeztek az érdeklődők: Ausztria, Belgium, Csehország, Görögország, Izrael, Irán, Japán, Magyarország, Malajzia, Moldávia, Nagy-Britannia, Németország, Olaszország, Svájc, Szingapúr, Szlovákia, Ukrajna, USA. A kínaiak és tajvaniak a szigorú COVID szabályok miatt nem tudtak eljönni. A kínaiak videó klipet küldtek, melynek levetítésével, ha nem is személyesen, de a képernyőn keresztül részt vehettek a kongresszusi programban. Voltak, akiknek egyéb elfoglaltságuk akadályozta a részvételüket a kongresszuson és írásban üdvözölték a kongresszus résztvevőit. És voltak olyanok is, akik féltek a háború kimenetelétől.

A kongresszusi programok Valašske Mežiříči kastélyépületében zajlottak. 2022. október 26-án volt az érkezők regisztrációja, este pedig a nyitó eseményre került sor. Az üdvözlő beszédek után cseh cimbalomművészek játszottak a műsor első felében, melyen európai premier is elhangzott Matej Čip és Fúvósegyüttes előadásában, Filip Urban vezényletével, akik Anthony Plog „Eight Moods for Cimbalom and Wind Ensemble" (Nyolc hangulat cimbalomra és Fúvószenekarra) kompozícióját adták elő. A program második felében a brnoi „Ondráš" Katonai Művészeti Együttes műsorát láthattuk. Nagy meglepetés volt műsoruk utolsó száma, erdélyi néptáncot mutattak be, mely nagyszerű tánc és zenei tudásukat bizonyította. A műsort a résztvevők egymást üdvözlése, ismerkedése, hajnalig tartó beszélgetése követte.

A 27-i programot kiállítás megnyitása indította. A kiállítás anyagát én állítottam össze a Cimbalom Világszövetség kongresszusi plakátjaiból a különböző cimbalomfajták képeiből, a 30 év alatt összegyűjtött ereklyékből, kottakiadványokból. A kiállításhoz videóösszeállítást készítettem a kongresszusokról, mely folyamatosan megtekinthető volt a kongresszusi napok alatt. Az első kiadványainkból, a Magyar Cimbalomzene I. és II. kötetéből 40-40 példányt ingyenesen adományoztam a résztvevőknek.

A kiállítás megnyitása után előadások következtek Elsőként az Izraelből érkezett Menashe Sasson tartott előadást a perzsa zenéről. Előadását zenei példákkal illusztrálta, melyen közreműködött két unokája is, akik nagypapájuktól sajátították el a santur játék technikáját. A santur zene mellett Farzane Cohen dalokkal színesítette az előadást bemutatva az iráni zene különböző stílusait.

A következő előadást Karen Ashbrook szövetségünk vezetőségi tagja tartotta, melynek témája „Jelentős változás az amerikai cimbalomközösségben a COVID idején" volt. Előadásában bemutatta, hogy a személyes találkozások helyett az interneten való kapcsolat milyen előnyt jelentett a zenei közösségek számára. Azt is megtudhattuk, hogy milyen programokat lehetett megvalósítani az elszigeteltség idején és milyen hatással voltak ezek a programok az amerikai dulcimer kultúrára. Az online szervezett fesztiválokon, workshopokon olyanok is részt tudtak venni, akik addig egyszer sem jutottak el dulcimer programokra. Az a félelem, hogy a világjárvány alatt megszűnik a hangszer iránti érdeklődés, hangszergyártás, legnagyobb meglepetésre nem történt meg, pont az ellenkező hatást váltotta ki az internetes programok megvalósítása. Egyre többen csatlakoztak az online programokhoz, még olyanok is, akik addig nem ismerték a dulcimer zenei kultúráját. Megnőtt a hang-

szer iránti érdeklődés, így a hangszerkészítők nem hogy elvesztették munkájukat, hanem még több hangszert tudtak eladni, mint a világjárvány előtt. Az online események másik pozitív jelensége volt, hogy az emberek megtanulták a számítógép kezelését, olyan feladatokat tudtak a számítógépen megoldani, amit addig nem volt módjukban elsajátítani. Persze ehhez az is kellett, hogy egymást segítsék a számítógép kezelésében. Számítógépes szakemberektől is kaptak segítséget, tanácsokat. A sikeres internetes programok azt eredményezték, hogy az amerikai dulcimer egyesületek úgy döntött, továbbra is fognak online eseményeket szervezni.

Ezt az előadást követte az én előadásom, mely a Besztercebányai Művészeti Akadémia fennállásának 25 éves évfordulójáról szólt, ezen belül is a cimbalom tanszék és egyben az én 25 éves oktatási tevékenységemről, programjainkról, koncertjeinkről, meghívott vendégeinkről. Prezentációmban képekkel illusztráltam a 25 éves cimbalom tanszak történetét. Az erről szóló idén megjelent szlovák nyelvű könyvemből 30 példányt ajándékoztam szlovák és cseh tanároknak, művészeknek. Előadásomban azt is megemlítettem, hogy az én általam tervezett és instrukcióim alapján Pavel Všianský cseh cimbalomkészítő mester által kivitelezett „Viktoria" modell cimbalom gyártása az idén ünnepeli 20 éves évfordulóját. Előadásom végén az akadémiai cimbalomoktatás színvonalának és a „Viktoria" modell hangzásának illusztrálásaként doktori növendékem, Andrea Stračinová kortárs szlovák zeneszerző, Anton Steinecker három Notturno-jét mutatta be Všiansky mester Viktoria modell hangszerén.

Utánam következett svájci hackbrettkészítő és játékos, Johannes Fuchs, szövetségünk elnökhelyettese előadása legújabb pedálos hackbrettjéről. A Cimbalom Világszövetség működése alatt nem csak a hangszer oktatása fejlődött és

nemzetközi irodalma bővült, hanem a hangszer típusok is nagy fejlődésen estek át. A magyar cimbalomhoz hasonlóan próbálkoztak és próbálkoznak a más típusú cimbalom fajták készítői pedál rendszert kialakításával. Ez több-kisebb sikerrel járt. A kínaiaknak a hangszer hangbeosztása okozott problémát, mert a húrcsoportok több részre vannak osztva. A hackbretteknél olyan pedálrendszert próbáltak megvalósítani, amit a 19. századi magyar hangszerkészítő mester, Schunda Vencel József szerelt fel először cimbalmára. Ezen fordítva működött a pedál, a felső pedálrendszer alapvető helyzete nyitott volt és két pedálnyelv lenyomásával lehetett bezárni a felső pedálrendszert, ami a zengést megszüntette. Ennek a pedálrendszernek az elkészítése ugyan egyszerű, de nem megfelelő már csak azért sem, mert a zongorák pedálszerkezete pont ellenkezőleg működik, így azok számára, akik zongorán is játszanak, nagy problémát okoz a cimbalmon a fordított pedálhasználat. Erre Schunda is rájött és pedálos cimbalma elkészítése után egy évvel megváltoztatta a pedálrendszert olyanra, amilyen a zongorán is használatos. A hackbrettnél viszont a mesterek nem akarnak változtatni az egyszerű pedálszerkezeten, mert már elég sok példányt eladtak és azokat átszerelni bonyolult lenne, akik pedig ilyen hangszereket vásároltak, azoknak új hangszert kellene vásárolniuk és hozzá kellene szokniuk az új pedálrendszer használatához. Johannes Fuchs viszont a magyar pedálrendszert tanulmányozta és ilyen hackbrettet készített. Előadásában bemutatta a hangszer felépítését és hangzását. Őt követte Kovács Balázs magyar cimbalomkészítő mester, aki a magyar cimbalom gyártását mutatta be, megemlékezve a nemrég elhunyt magyar cimbalomkészítő mesterről, Jancsó Istvánról.

A délutáni programokkal elkezdődött az országok cimbalom kultúrájának bemutatkozása koncertek formájában.

Először a Németországból érkezők, Xaver Eckert, Helmut Munz, Maria Anna Weigl és Tim Zimmermann szóló és kamarazenei produkcióit hallhattuk. Műsorukban megszólaltak barokk hangszerek is, mint például a dulce melos és a salterio.

Ezután a Görögországból érkező Klearchos Korkovelos először a 19. századi magyar zeneszerző, a cimbalom irodalmának és iskolájának alapítója, Allaga Géza d-moll Koncert etűdjét játszotta, majd görög népzenét mutatott be a magyar típusú cimbalmon.

A következő csoport Angliából érkezett. Sally Whytehead, Hilary Davies, Christine Fitt és Dorothy Leddy, akik a Nonsuch Dulcimer Clup tagjai. Műsorukban, a hazájukban népszerű dallamokat mutatták be a hammered dulcimeren.

Az Ameriakai Egyesült Államokból Karen Ashbrook, Nicholas Blanton, hammered dulcimeren, Paul Beck a magyar típusú cimbalmon játszott. Tőlük country zenét és populáris dallamokat hallhattunk szólóban és trióban.

Az esti hangversenyen folytatódtak az országok produkciói. Ukrajnát Mykhaylo Zakhariya növendékeivel képviselte, akik ukrán kortárs zenét és népzenét játszottak. Majd a Moldáviából érkező Valeriu Luta növendéke, Alexandru Otaru moldáv zeneszerzők műveit és saját szerzeményét mutatta be. Az esti koncert után ugyancsak hajnalig tartó beszélgetések zajlottak a résztvevők körében.

Pénteken délelőtt került sor a Szövetség taggyűlésére, melyen beszámoló hangzott el a Szövetség elmúlt három év munkájáról, a 30 éves évforduló megünnepléséről, a tagság bővüléséről és a kommunikáció lehetőségeiről. Majd a tagság megszavazta a következő kongresszus helyszínét. Koreai tagunk, a Koreai Yangguem Szövetség elnöke, Yun Eunhwa jelezte írásban, hogy szeretné elvállalni a következő kongresszus szervezését 2024-ben. A tagság egyöntetűen megszavazta a helyszínt.

Délután folytatódott az országok bemutatkozása. Szlovákiából nagylétszámú csoport érkezett, művészek és tanárok növendékeikkel, akik bemutatták Szlovákia cimbalmos kultúráját a zeneiskolától a művészi pályáig. A művészek között voltak Zuzana Stračinová és Juraj Helcmanovsky is, akik a Besztercebányai Művészeti Akadémián szerezték diplomájukat. A delegációt Martin Budinský vezette, aki a Szlovák Cimbalom Szövetség elnöke. Ausztriából a Linzi Bruckner Privát Akadémia növendékei mutatták be a hackbrett eredeti régi és kortárs irodalmát. Az előadók között volt Andrea Stračinová, aki a Besztercebányai Művészeti Akadémián szerezte művészi diplomáját, jelenleg az Akadémia doktori hallgatója és e mellett Linzben tanulmányozza a hackbretten való játszást.

Ausztria után következett a magyar delegáció programja, melyet Unger Balázs és én képviseltünk. „Emlék" című saját szerzeményemet mutattam be a Viktoria modell cimbalmon, majd Unger Balázs magyar népzenét játszott. Végezetül közös produkciót adtunk elő, saját kompozíciómat, a Sanjo variációkat, melyet én cimbalmon Balázs dobkíséretével adtam elő. Ez volt az első alkalom, hogy együtt játszottunk és ezt a darabot a koncert előtti napon próbáltuk össze, amit a kongresszus résztvevői is hallhattak.

A délutáni hangversenysorozat a Csehország zeneiskoláinak és konzervatóriumainak bemutatkozásával fejeződött be. Tehetséges gyerekek a legkisebb kortól a felsőfokig mutatták be tudományukat, akik Csehország különböző városaiból érkeztek. Műsorukban klasszikus és kortárszenei darabokat hallhattunk. Magyar zeneszerzők által komponált műveket is játszottak, mint például Legány Dénes Rag time két cimbalomra és Balassa Sándor Négy darab cimbalomra kompozícióit. E mellett kortárs cseh zeneszerzők és cimbalomtanárok alkotásai is megszólaltak, így hallhattuk Dalibor Strunc, Eduard

Tomaštík cimbalomművész-tanárok zenedarabjait. Irigylésre méltó és példaértékű Csehország magas színvonalú cimbalomoktatása és az, hogy ilyen sok gyerek tanulja ezt a „magyar" hangszert. Közel száz produkcióból előzetes válogatás alapján állították össze az iskolások műsorát.

Az esti koncertet kínai video klip nyitotta. Mivel Kínából a szigorú COVID törvény miatt nem tudtak eljönni tagjaink, Li Lingling, a Pekingi Kínai Zeneakadémia professzora, a Cimbalom Világszövetség elnökhelyettese összeállított egy köszöntő filmet a kongresszusi résztvevők számára. Kínai tanárok, diákok köszöntötték a kongresszust, majd kis műsorösszeállítással virtuálisan vettek részt a hangversenyen. A vetítés után a japán résztvevők, Ayane Kondo, Junko és Nat Sakimura koncertjére került sor, melyen közös produkciók is megszólaltak malajziai közreműködővel, melyek közül meglepetés volt a magyar zeneszerző, Weiner Leó Róka tánca a magyar cimbalmon a yangqin (kínai cimbalom) kíséretével.

Ezt követően az izraeli Menashe Sasson két unokájával, Ellával és Almával, valamint Farzane Cohen énekesnővel mutatták be Izrael santoor kultúráját. Az utánuk következő iráni résztvevő, Mehdi Siadat virtuóz perzsa dallamokat játszott. Őt követte a svájci Johannes Fuchs műsora, melyben appenzelli népzenét hallhattunk. A hangversenysorozat Malajzia és Szingapúr koncertjével zárult, akik szólóban és együtt játékkal mutatták be hazájuk cimbalmos kultúráját a kínai típusú cimbalmon a yangqinen. Koncertjükön szerepelt a mini yangqin is, mely először az előző kongresszusunkon, Hefejben 2019-ben lett bemutatva. A koncert után, mint ahogy az előző napokon is, hajnalig tartó beszélgetés zárta a napi programot.

A kongresszus utolsó napján, szombaton délelőtt próbáltuk a gálakoncert közös zárószámát. Ružena Decka a Cseh Cimbalom Szövetség elnöke három morva népdalt választott,

melyet a próbán megtanultunk. Délután a zárókoncert hangpróbája zajlott, majd hangversenyünk 18 órakor kezdődött. A koncerten valamennyi aktív résztvevő játszott, melynek végén közös zenélésre került sor, melybe a közönség is bekapcsolódott énekkel.

A búcsúestet hajnalig tartó vidám mulatság zárta, melyen természetesen a cimbalomzene adta meg a hangulatot. A kongresszust mindvégig a családias, baráti hangulat jellemezte és azzal búcsúztunk egymástól, hogy találkozunk a következő kongresszuson Koreában. Akik pedig még vasárnap nem utaztak haza, részt vehettek egy közös kiránduláson a közeli Valašsko Hegyekben, Morvaország csodálatosan szép kirándulóhelyén.

A Cseh Cimbalom Szövetség kongresszusi szervező bizottsága Jaroslav Kneisl vezetésével mindent megtettek, hogy a számos idegen országból érkezők jól érezzék magukat, megismerjék a morva kultúrát és a vendégszerető morva embereket. Minden programunk teltházas volt és a házigazda ország, ezen belül is Valašske Mežiřiči városa arról tett bizonyosságot, hogy náluk milyen fontos a cimbalom kultúra. A résztvevők valamennyien sok élménnyel, új ismeretekkel tértek haza.

A Cimbalom Világszövetség köszönetet mond a kitűnő szervezésért a Cseh Cimbalom Szövetségnek!

Founded in 1991 at the first International Cimbalom Congress in Hungary, the Cimbalom World Association always holds a congress every two years in a different country.

There was the second congress in 1993 in Brno, Czech Republic, the third in 1995 in Bratislava, Slovakia, the fourth in 1997 in Mogilev, Belarus, the fifth in 1999 in Chisinau, Moldova, the sixth in 2001 in Lviv, Ukraine, the seventh in 2003 in Appenzell, Switzerland, the eighth in 2005 in Beijing, China, the ninth in 2007 in Oberammergau, Germany, the tenth in 2009 in Queretaro, Mexico, the eleventh in 2011 in Budapest, Hungary, the twelfth in 2013 in Taipei, Taiwan, the thirteenth in 2015 in Malvern, England, the fourteenth in 2017 in Banska Bystrica, Slovakia and the fifteenth in 2019 in Hefei, China. At each congress meeting, we make a decision about where the next congress should be held, according to who undertakes to organize the congress. At the 15th congress, the Czech Cimbalom Association undertook to organize the 16th congress, the date of which was set for 2021. As 2021 was the 30th anniversary of the foundation of the Cimbalom World Association, we wanted to celebrate this within the framework of the congress. Unfortunately, the pandemic thwarted our plans and we had to move the date of the congress to 2022. The war that broke out in Ukraine in February 2022 again posed difficulties for the organization of the congress. We did not know what the situation of the war would be and it became a question as to whether we could hold the congress. In the end, we decided, whatever will happen, we will organize the congress. Due to the uncertain situation, it was revealed almost at the last moment who and from where participants could attend the congress. Finally, the program was put together and we counted more than 150 participants from 18 countries. This was not as much as we had originally

expected, but despite the difficulties, we were satisfied with this number. Among the applicants, there were active participants who played in concerts, gave lectures or presented their instruments, and there were passive participants who took part in the programs as spectators.

The interested parties came from the following countries:

Austria, Belgium, Czech Republic, Greece, Israel, Iran, Japan, Hungary, Malaysia, Moldova, Germany, Italy, Switzerland, Singapore, Slovakia, Ukraine, United Kingdom and USA. The Chinese and Taiwanese could not come due to their strict COVID rules.

The Chinese sent a video recording which, through its screening, allowed them to participate in the congress program, not in person, but through the screen. There were those whose other engagements prevented their participation in the congress and they welcomed the congress participants in writing. And there were those who feared the situation of the war.

The congress programs took place in the castle building of Valašske Mežiříči. Registration of the arrivals took place on October 26, 2022, and the opening event took place in the evening. After the welcome speeches, Czech dulcimer artists played in the first half of the program, which also featured a European premiere by Matej Čip and his Wind Ensemble, conducted by Filip Urban, who performed Anthony Plog's composition "Eight Moods for Cimbalom and Wind Ensemble". In the second half of the program, we saw the performance of the "Ondráš" Military Art Ensemble from Brno. The last number of their show was a big surprise, they presented a Transylvanian-Hungarian folk dance, which proved their great dance and musical knowledge. The program was followed by the participants greeting each other, getting to know each other, and talking until dawn.

The program on the 27th started with the opening of an exhibition. I compiled the material for the exhibition from the congress posters of the CWA, from pictures of different types of cymbals, and from artefacts and sheet music publications collected over 30 years. For the exhibition, I made a video compilation of the congresses, which could be viewed continuously during the congress days. From our first publications, Magyar Cimbalomzene I. and II. I donated 40 copies of this book to the participants free of charge.

After the opening of the exhibition, performances and lectures began. Menashe Sasson, who arrived from Israel, was the first, giving a lecture on Persian music. He illustrated his performance with musical examples, in which his two grand-daughters, who learned the technique of playing the santur from their grandfather, contributed. In addition to santur music, singer Farzane Cohen enriched the performance with songs, presenting different styles of Iranian music.

The next presentation was given by Karen Ashbrook, a board member of our association, and the topic was "A major shift in the US Dulcimer Community during COVID." In her presentation, she explained how an initiative to provide an online alternative to traditional face-to-face festivals, which could not be held during the pandemic, had created a permanent change in US dulcimer communities. After an initial successful event in June 2020, the „QuaranTUNE" online festival began to hold regular festivals and concerts and ultimately attracted four thousand participants in the US and beyond. The festival brought the dulcimer community online and students and teachers learned how to use Zoom. Other festivals followed suit with their own online versions of their live events. Instead of makers, musicians and teachers losing their jobs during the pandemic, the online events had the

reverse effect, attracting new players and increased interest in dulcimers, providing much needed revenue for professionals and bringing the dulcimer community together. While in-person events have now resumed, the success of these online programs has resulted in US dulcimer associations deciding to continue to run them, providing a new way for the community to thrive and grow.

This presentation was followed by my presentation, which was about the 25th anniversary of the Academy of Arts in Banska Bystrica, including the dulcimer department and also about my 25 years of teaching activities, our programs, concerts, and invited guests. In my presentation, I illustrated the history of the 25-year-old dulcimer department with pictures. I gave away 30 copies of my book in Slovak, published this year, to the participating Slovak and Czech teachers and artists. In my presentation, I also mentioned that the production of the "Viktoria" model cimbalom, designed by me and executed by Czech master cimbalom maker Pavel Všianský based on my instructions, celebrates its 20th anniversary in 2022. At the end of my lecture, as an illustration of the standard of academic dulcimer teaching and the sound of the "Viktoria" model, my doctoral student Andrea Stračinová presented three Notturnos by the contemporary Slovak composer Anton Steinecker on the Viktoria model instrument by master Všiansky.

After me, Swiss hackbrett maker and player Johannes Fuchs, the vice president of our association, gave a presentation about his latest hackbrett with damper pedals. During the operation of the Cimbalom World Association, not only did the teaching of the instrument develop and its international literature expand, but also the types of instruments underwent great development. Similar to the Hungarian dulcimer, makers of other types of dulcimer have tried and are still

trying to create a damper pedal system. This was more or less successful. The Chinese had a problem with the tuning of the instrument, because the string groups are divided into several parts. For hackbretts, they tried to implement a damper pedal system that the 19th-century Hungarian master instrument maker, Jozsef Vencel Schunda, installed on the dulcimer. The pedal worked the other way around, the basic position of the dampers was open and the dampers could be closed by depressing two pedals, which eliminated the reverberation. This damer pedal system is easy to make, but it is not suitable, not least because the pedal structure of pianos works in the exact opposite way, so for those who also play the piano, the use of reversed pedals on the dulcimer causes a big problem. Schunda also realized this and one year after making a pedal dulcimer, he changed the damper pedal system to the one used on the piano. With the hackbrett, on the other hand, the makers do not want to change the simple pedal structure, because they have already sold quite a few models and it would be complicated to retrofit them, and those who bought such instruments would have to buy a new instrument and get used to using the new pedal system. Johannes Fuchs, on the other hand, studied the Hungarian pedal system and made such a hackbrett. In his presentation, he presented the structure and sound of the instrument. Johannes' presentation was followed by Hungarian master dulcimer Balazs Kovacs, who demonstrated the production of the Hungarian dulcimer, commemorating the recently deceased Hungarian master dulcimer Istvan Jancso.

The introduction of the dulcimer culture of each attending country in the form of concerts began with the afternoon programs. For the first time, we could hear the solo and chamber music productions of Xaver Eckert, Helmut

Munz, Maria Anna Weigl and Tim Zimmermann from Germany. Their program also featured baroque instruments such as the dulce melos and the salterio. Of these, the dulce melos aroused great interest, because such an instrument had not previously been featured at the congresses.

Then, Klearchos Korkovelos, who came from Greece, first played the concert etude in d minor by Geza Allaga, the 19th-century Hungarian composer, the founder of the dulcimer literature and school, and then presented Greek folk music on the Hungarian-style dulcimer.

The next group came from England - Sally Whytehead, Hilary Davies, Christine Fitt and Dorothy Leddy who are members of the Nonsuch Dulcimer Club. In their show, they performed traditional tunes of their country on the hammered dulcimer.

From the United States, Karen Ashbrook and Nicholas Blanton played hammered dulcimer, and Paul Beck played Hungarian-style dulcimer. We could hear country music and popular tunes from them solo, duo and trio.

The countries' performances continued in the evening concert. Mykhaylo Zakhariya represented Ukraine with his students, playing contemporary Ukrainian classical music and folk music.

Then a student of Valeriu Luta from Moldova, Alexandru Olaru, presented the works of Moldavian composers and his own composition. After the evening concert, there were discussions among the participants that lasted until dawn.

On Friday morning, the members' meeting of the Association took place, at which a report was given on the work of the Association for the past three years, the celebration of the 30th anniversary, the expansion of membership and the possibilities of communication. Then the membership voted on the location of the next congress. Our Korean member, the

president of the Korean Yangguem Association, Yun Eunhwa, had indicated in writing that she would like to undertake the organization of the next congress in 2024. The membership voted unanimously for the location.

In the afternoon, the presentations of the countries continued. A large number of participants came from Slovakia, artists and teachers with their students, who presented Slovakia's dulcimer culture from music school to artistic career. Among the artists were Zuzana Stracinova and Juraj Helcmanovsky, who graduated from the Academy of Arts in Banska Bystrica. The delegation was led by Martin Budinsky, president of the Slovak Cimbalom Association.

The students of the Linz Bruckner Private Academy from Austria presented the original old and contemporary literature of the hackbrett. Among the players was Andrea Stracinova, who earned her art degree at the Academy of Arts in Banska Bystrica, and who is currently a doctoral student at the Academy. She is also studying hackbrett in Linz.

After Austria, the program of the Hungarian delegation followed, represented by Balázs Unger and myself. I presented my own composition entitled "Remembrance" on the Viktoria model cimbalom, then Balazs Unger played Hungarian folk music. In the end, we performed a duet of my own composition, the Sanjo variations, which I played on cimbalom accompanied by Balazs on drums. It was the first time we played together and we rehearsed this piece the day before the concert, which the congress participants could also hear.

The afternoon concert series ended with the introduction of music schools and conservatories in the Czech Republic. Talented children from the youngest age to the advanced level, who came from different cities of

the Czech Republic, presented their performances. In their program, we heard both classical and contemporary pieces. They also played works composed by Hungarian composers, such as Denes Legany's Ragtime for two cimbaloms and Sandor Balassa's Four pieces for cimbalom. In addition to this, the works of contemporary Czech composers and dulcimer teachers were also performed, so we could hear the music of Dalibor Strunc and Eduard Tomastik. dulcimer artists-teachers. The schoolchildren's program was compiled based on a preliminary selection of nearly a hundred entries, which illustrated the high-quality of dulcimer education in the Czech Republic.

The evening concert was opened by a Chinese video film. Since our members could not come from China due to the strict COVID law, Li Lingling, professor of the Chinese Academy of Music in Beijing, vice president of the Cimbalom World Association, put together a welcome film for the congress participants. Chinese teachers and students welcomed the congress and then participated virtually in the concert with a small program compilation. Thank you to Vice President Li Lingling for the nice surprise!

After the screening, there was a concert by the Japanese participants, Ayane Kondo, Junko and Nat Sakimura, which included collaboration with a Malaysian contributor, among which was a surprise, the Hungarian composition "Fox dance" composed by Leo Weiner, which was played on the Hungarian cimbalom accompanied by the yangqin (Chinese dulcimer).

Afterwards, Israel's santoor culture was presented with Israel's Menashe Sasson with his two grand-daughters, Ella and Alma, and singer Farzane Cohen. The next participant from Iran, Mehdi Siadat, played Persian melodies. Then we could hear folk music from Appenzell in the program of the Swiss

participant, Johannes Fuchs. The concert series ended with a concert by Malaysia and Singapore, who presented their country's dulcimer culture solo and together by playing the Chinese-style dulcimer music on the yangqin.

On the last day of the congress, on Saturday morning, we rehearsed the joint closing number of the gala concert. Ruzena Decka, president of the Czech Cimbalom Association, chose three Moravian folk songs, which we learned at the rehearsal. In the afternoon, the sound check of the final concert took place, and then our concert began at 6 p.m. All active participants played at the concert, at the end of which a joint musical performance took place, in which the audience also joined in singing.

The farewell evening ended with a fun party that lasted until dawn, during which, of course, dulcimer music set the mood. As usual the congress was characterized by a familiar, friendly atmosphere and we said goodbye to each other saying that we will meet at the next congress in Korea. And those who did not travel home on Sunday could take part in a pleasant excursion together in the nearby Valassko Mountains, a wonderfully beautiful hiking spot in Moravia.

The congress organizing committee of the Czech Cimbalom Association, under the leadership of Jaroslav Kneisl, did everything possible to make the visitors from many foreign countries feel good, get to know the Moravian culture and the hospitable Moravian people. All our programs were sold out and the host country, including the city of Valasske Mezirici, confirmed how important dulcimer culture is for them. The participants all returned home with many wonderful experiences and new knowledge.

The Cimbalom World Association thanks the Czech Cimbalom Association for the excellent organization!

Ondras Ensemble

A kiállítás megnyitójának képei
Pictures of the opening of the exhibition

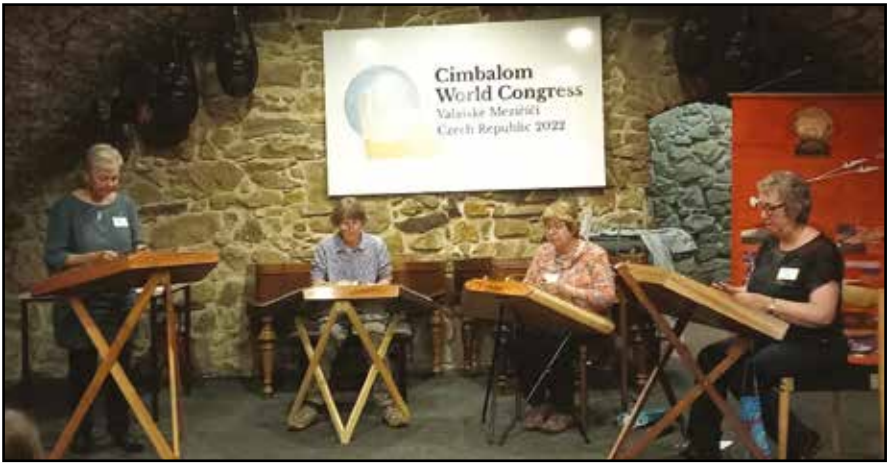
Menashe Sasson
előadása
Lecture of Menashe
Sasson

Andrea Stracinova a
Viktoria model cimbalmon
játszik
Andrea Stracinova plays
on the „Viktoria" model
cimbalom

Dulce melos

Salterio

Klearchos Korkovelos



Hilary Davies, Dorothy Leddy, Sally Whytehead, Christine Fitt

Nicholas Blanton and Karen Ashbrook

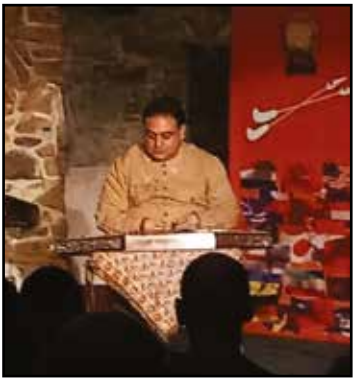
The Austrian delegation: Antonia Ortner, Andrea Stračinová, Svetoslav Stoychev, Carmen Menschick

Carmen Menschick

Balazs Unger and Viktoria Herencsar

Junko Sakimura - Japan and Tan Yong Yaw – Malaysia

Izraeli delegáció
Delegation of Israel



Mehdi Siadat (Iran)

Tan Jie Qing (Singapore) és Tan Yong Yaw (Malaysia)

Közös zene a zárókoncerten
Joint music at the closing concert

Búcsú est / Farewell party

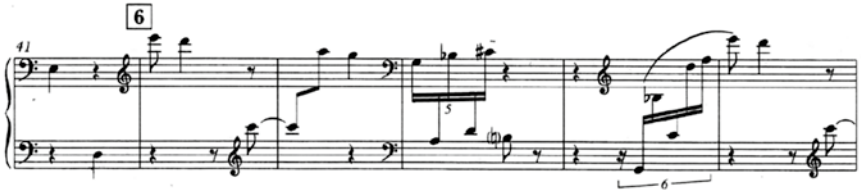
Közös tánc a búcsú estén / Dance together at the farewell party

Kirándulás / Excursion

A kortárs zene interpretálása cimbalmon
Interpretation of contemporary music on dulcimer
2023[1]

A 20. század elején változást hozott a cimbalom kottaírásában Igor Stravinsky és Claude Debussy cimbalomra írt művei, mert ők nem ismerték a magyar kottákat, nem tudtak Allaga Gézáról és kortársairól, így egy sajátos kottaírást használtak. A zongorához hasonló kottarendszert képzeltek a cimbalom számára. A zongoraművek kottázásánál azt a módszert alkalmazták, hogy, amit a jobb kéz játszik, azt a felsősorba írták, amit a balkéz, azt az alsó sorba. Stravinsky így kottázta le a cimbalomra írt szólamokat, aminek olvasása nagyon bonyolult, mert nem mindig esik arra a kézre a hang, amit Stravinsky elgondolt annak ellenére, hogy Rácz Aladártól, a kor híres cimbalomművészétől tanult cimbalmon játszani.

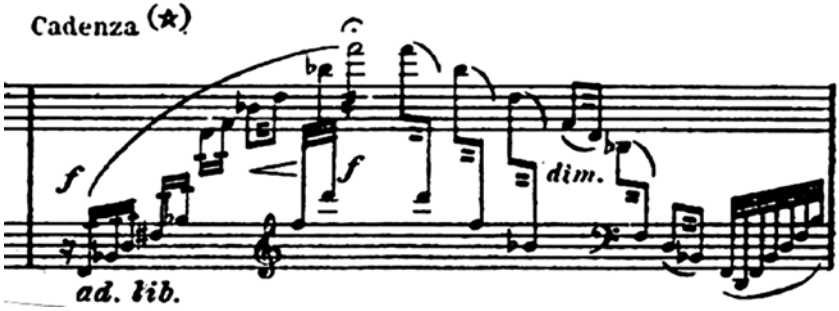
1. Példa Stravinsky írásmódjára:



1 Ez az előadás Besztercebányán, a Művészeti Akadémián hangzott el először szlovák nyelven a Nyári Cimbalomkurzus idején. Ezt követően Magyarországon magyarul, majd Kínában angolul is elhangzott ez a prezentáció.

This presentation was first given in Slovak at the Academy of Arts in Banska Bystrica during the Summer Cimbalom Course. It was subsequently given in Hungarian in Hungary and then in English in China.

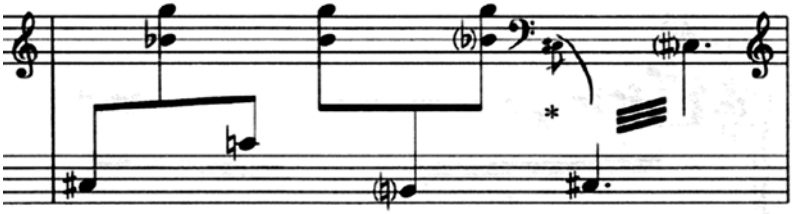
2. Példa Debussy írásmódjára:



Sajnos nemzetközileg a zeneszerzők Stravinsky írásmódját vették át, amikor cimbalomra írtak, és bizony nagyon nehezen olvashatóak ezek a kották, sokszor át kell írni őket. Viszont ez az írásmód vált példaképé a Stravinsky utáni zeneszerzők számára. Stravinsky több újítást is tett a cimbalom játéktechnikájában:

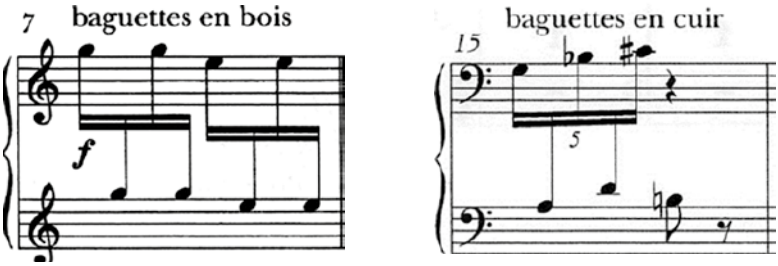
Egy kézzel két hang leütése, melyet instrukció jelez.

3. példa



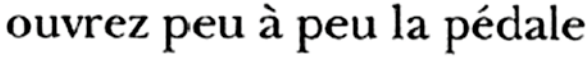
Másik technikai újítása a verők váltása. Eredetileg fém verőt kell cserélni a faverővel. Mivel fémverőt nem használunk, én úgy oldom meg, hogy fém verő helyett bekötetlen fejű verőt használok, aminek hangja érces, a fa verő meg a normál bekötött fejű verő. A későbbi partitúrákban már úgy szerepel az instrukció, hogy fa verő és filccel bekötött verő. Az instrukciók francia nyelven íródtak.

4. példa



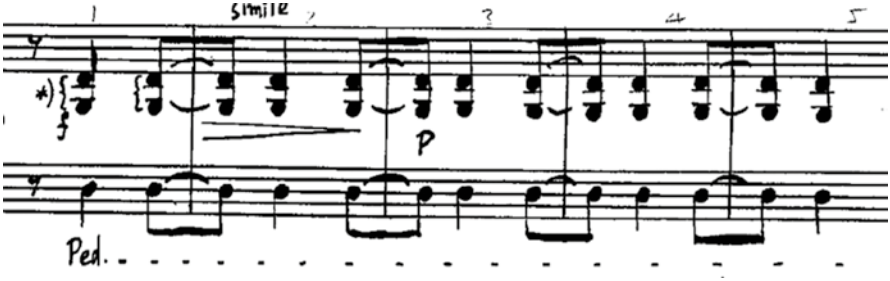
Harmadik technikai újítása a pedál használatában volt a Renard, c. művében, melyben az a áll francia nyelven a megjegyzésben, hogy zárt pedállal kell kezdeni a motívumot, majd lassan egyre jobban kell nyitni a pedált.

5. példa



Bartók Béla valószínű ismerhette Stravinsky művét, mert nála is megtalálható az egy verővel két hang ütése az I. Rapszódiájának cimbalom szólamában, valamint a verőcsere igénye.

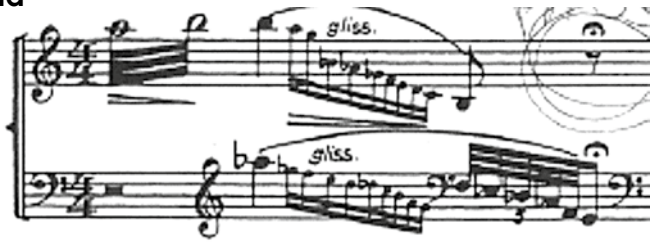
6. példa



Kodály Zoltán a Háry János daljátékának cimbalom szólamát hagyományos módon kottázta. A szólamban a problémás helyet a glissando játék adja, mert Kodály úgy gondolta, hogy a cimbalmon hasonló módon lehet glissandot játszani, mint a zongorán, ahol az ujjainkat végig húzzuk a billentyűkön, csak

a cimbalmon a verőket húzzuk végig. Ez azonban nem működik, mert a verő lehúzásával legfeljebb csak a verő feje megy tönkre, de hangot nem ad ki. A glissandokat vagy újjal pengetve, vagy verővel kijátszva lehet megoldani. Ebben az esetben vagy felváltva játsszuk a duplaütés hangjait gyors tempóban, vagy a duplaütésekkel.

7. példa



A 20. század első felében a magyar típusú cimbalomra írott zeneművek kottaképe az elődökét követte. Változás a 60-as évek után kezdődött, amikor a zeneszerzők kísérleteztek mindenféle technikai megoldásokkal, amihez kottaképet és jelzéseket kellett kitalálni.

Születtek olyan kompozíciók, mely a hangszer elhangolását, vagy preparálását, a hangszer húrjaira vagy a húrjai közé a hangzás megváltoztatása céljából különböző tárgyak, csavarok, gumi, fadarab, stb. elhelyezését igényli. De a verők bekötésének anyagjára, vagy a pengetés megoldásának technikájára, a hangszer egyedi használatára is elképzeltek különböző megoldásokat. Minden zeneszerző saját jelzésmódot használ, amit a kotta elején, vagy a végén jelmagyarázatban ismertetnek. Ezeket a jelzéseket meg kell tanulnunk ahhoz, hogy a darabot el tudjuk játszani. Vannak olyan nemzetközi jelzések is, melyek nem csak a cimbalomra, hanem valamennyi hangszerre érvényes, például egy hangcsoport gyorsításának, vagy lassításának jele, az arpeggio felfelé, vagy lefelé játszásának

jele és még sorolhatnám. De vannak olyan jelek is, amik speciálisan csak a cimbalomra érvényesek. Ezek főleg a pedálra, az ütés, vagy pengetés módjára vonatkoznak.

8. példa

Key to the signs

Jelmagyarázat

ρ = with wadded sticks
vattás verővel
/ = with leather-coated sticks
bőrös verővel
/ = with wooden (thread-coated) sticks
fa (cérnás) verővel
pizz. = to be plucked with the hand
kézzel pengetni
∨ = with the nail
körömmel
∪ = with the finger-tip
ujjpárnával
+ = at the crossing of strings
a húrok találkozásánál
x = forceful plucking, nipping the string between two fingers
erőteljes pengetés, két ujj közé csípve a húrt

VYSVĚTLIVKY • ERLÄUTERUNGEN

Paličky • Schlegel

= měkké
weiche

= polotvrdé (normální)
halbharte (normale)

= tvrdé
= *harte*

= hra nehtem
mit dem Nagel zu spielen

= accelerando
= ritardando
v rámci fráze
im Rahmen einer Phrase

= opakování tónu (skupiny tónů)
Wiederholung des Tons (der Tongruppe)

× = konec pedalisace
Ende der Pedalisation

Posuvka platí jen pro jednu notu.
Das Versetzungszeichen ist nur für eine Note gültig.

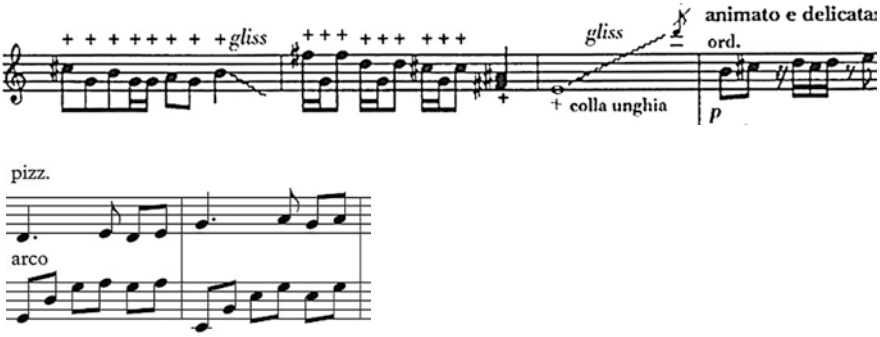
Instrukciók Károlyi Pál magyar zeneszerzőnél és Václav Kučera cseh zeneszerzőnél

Az instrukciókat be kell tartanunk, de van, hogy lehetetlen, ha például nincs sok pár különböző bekötésű verőnk, vagy, ha a hangszerünk a preparálások miatt sérülne. Mit tegyünk ilyenkor? Keressünk egy olyan megoldást, mellyel hasonló hangszínt lehet elérni! Például nem kell cserélni verőt akkor, ha puha, vagy kemény hangzást szeretnénk, ütéstechnikával ez megoldható. A hangok elhangolása viszont problémát jelent, mert nem csak a cimbalom, más hangszer is szereti, ha állandóan ugyanarra a hangra van hangolva. Koncerten pedig

nem lehet két zenemű között sokáig hangolni. Ilyen esetben vagy két hangszert kell vinnünk, vagy ha ez nem megoldható, akkor a zeneszerzővel egyeztetve maradunk az eredeti hangoknál. Ha viszont nem élő zeneszerző kompozíciójáról van szó, el kell döntenünk, hogy játsszuk-e a darabot, vagy felvállaljuk, hogy megváltoztatjuk az interpretálást úgy, ahogy meg tudjuk oldani.

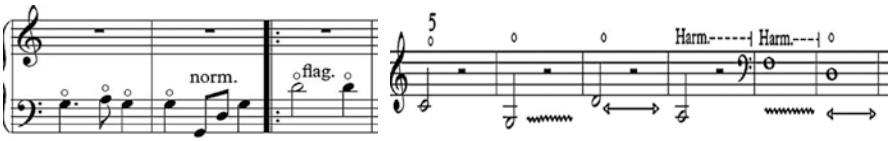
A pengetés megvalósításában is többször kapunk különböző instrukciókat. Például körömmel, vagy ujjbeggyel. Itt is kell néha kompromisszum. Akinek nincs körme, vagy nem erős a körme, keményebben kell pengetni ujjbeggyel a húrt úgy, hogy a pengetéssel együtt megütjük a hangot.

9. példa. Pizzicato jelölések:



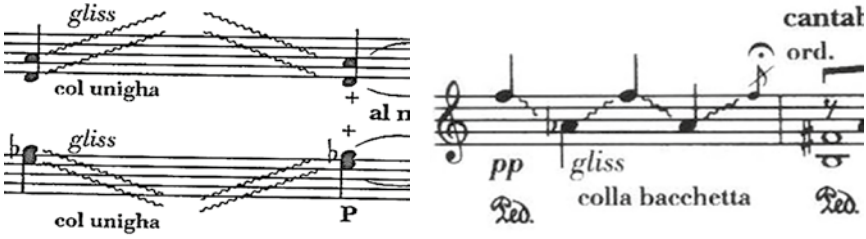
A flageolet (üveghang) kivitelezése is jelenthet problémát, mivel a rövid húrokon nem tudjuk ezt megoldani. Ilyenkor keresünk megfelelő megoldásokat, például pengetjük a húrt, vagy egyik kezünkkel lefogjuk a húrlábat és úgy ütjük, vagy egy oktávval lejjebb keressük meg ezt a hangot. De kísérletezhetünk más lehetőségekkel is.

10. példa



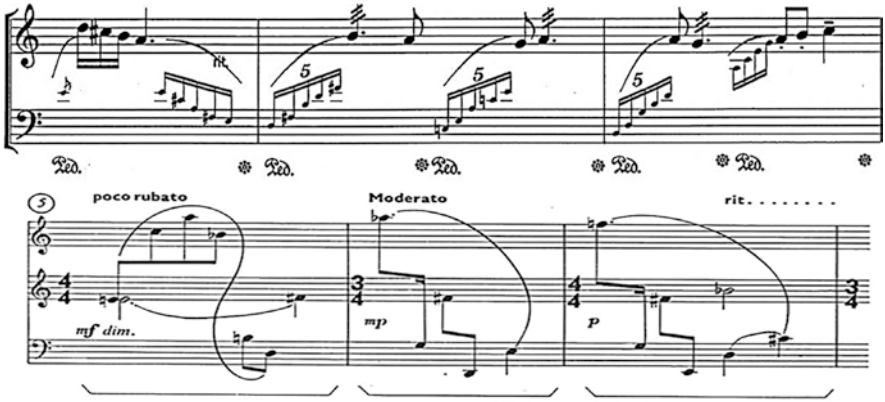
Glissando megvalósítása is többféle lehet. Lehet újjal, körömmel, verővel, pengetővel. Erre vonatkozó instrukciókat a zeneszerzők írásban jelzik.

11. Példák glissando jelzésekre:



A legtöbb problémát a pedál használatánál tapasztalhatjuk. A kortárs zeneszerzők többsége pedálhasználatra vonatkozó utasításokat ad annak ellenére, hogy a hangszer erre vonatkozó technikai megoldásait nem ismeri. Azt gondolják, hogy a cimbalom pedáljának ugyanaz a funkciója, mint a zongoráé. Ez pedig nem így van. A cimbalom pedáljának fontos szerepe van a zenei kifejezések megvalósításában. Van úgy, hogy a zeneszerzők konzultálnak előadókkal ez ügyben, de a cimbalomművészek sem használják egyformán a pedált. Egyiknek csak egyszerű pedáltechnikája van, mások megpróbálják a pedállal kifejezni a zenei mondanivalót, de ez sem egyforma, hiszen ahány ember, annyiféle előadási mód lehetséges, sőt egyazon művész sem játssza mindig ugyanúgy a zeneművet. Mi a megoldás? Az én véleményem az, hogy a tanuló tanulja meg kezelni valamilyen formában a pedált és majd művészként a saját ízlése szerint oldja meg a zenei kifejezéseket.

12. Pedál jelzések példái:

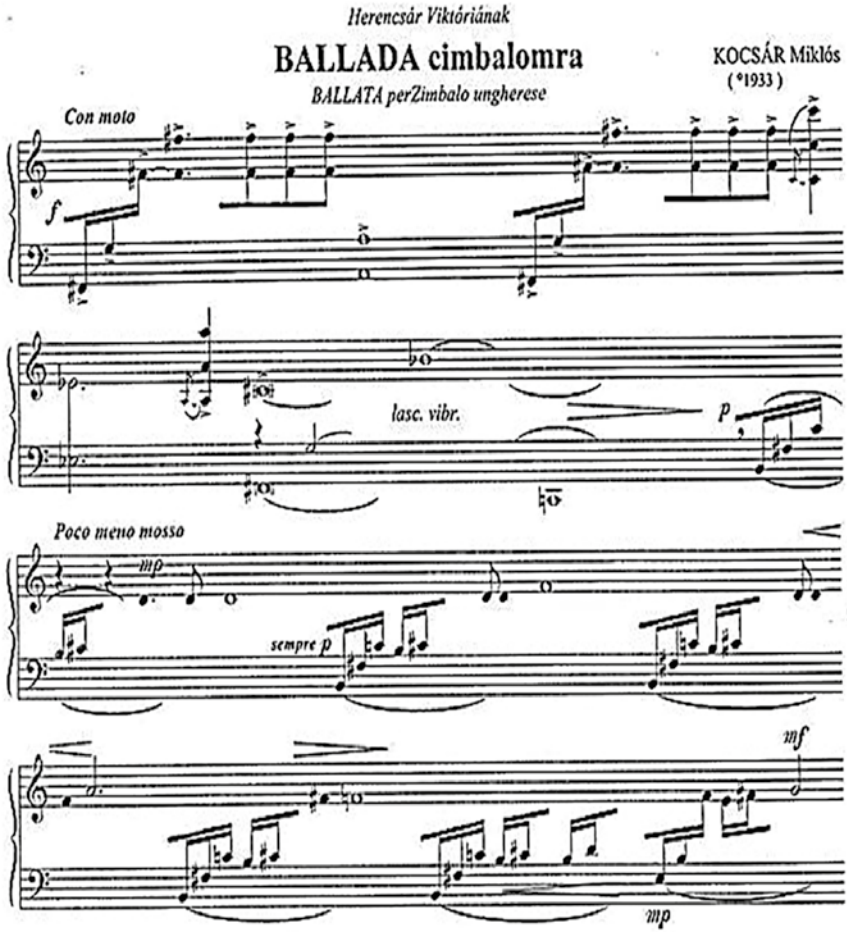


A kortárs zene interpretálásának kétféle módja lehet. Az egyik, hogy a zeneszerző elvárásai miatt hűen követjük a zeneszerző instrukcióit, ami nem minden esetben egyezik az előadóművész elképzeléseivel, vagy a zeneszerző a művész fantáziájára bízza művének előadását. Én ez utóbbi híve vagyok, mert már volt több olyan eset, hogy egy kevésbé sikerült kompozíciót sikerre vitt a művész interpretálása, de ennek ellenkezője is előfordult, amikor egy jól sikerült zeneművet rossz műnek ítéltek meg az előadó fantáziátlan előadása miatt. Egy kortárs zene bemutatásához mindenképpen fantáziára van szükség, mert nem egyszer még számunkra is érthetetlen a darab, amit meg kell értetni a közönséggel. Ez pedig csak úgy lehet, ha hosszadalmas munkával megpróbáljuk a legjobbat kihozni a kompozícióból. Ezt én úgy tekintem, mint mikor a gyermekeinkkel foglalkozunk. Mint, ahogy mi formáljuk meg saját gyermekünk viselkedését, szokásait, világhoz való viszonyát, ugyanúgy kell foglalkozni a megtanulandó zeneművel. A lényeg, kihozni belőle a legjobbat, amit lehet.

Több kompozíció van, melynek nincs ütemmutatója, ütemvonala. Ezeknek a daraboknak a játszásától sokan félnek,

mert nem tudják, hogyan értelmezzék a ritmust. Pedig nagyon egyszerű. Ezekben a darabokban ugyanúgy vannak negyed, fél, 16-od és egyéb ritmusok, amiket egymáshoz kell viszonyítanunk. Tulajdonképpen szabadon, rubato előadásban kell játszani az ilyen fajta darabokat. Számtalan esetben egy-egy motívum végét levegőjel jelzi. A dinamikai jelzések, instrukciók segítenek a zenei kivitelezésben. Az ilyen jellegű kompozíciók sok lehetőséget adnak az előadóművésznek, hogy megvalósítsa zenei elképzeléseit.

13. példa

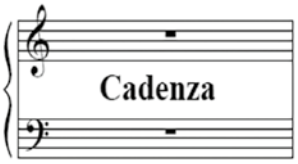


Több kamarazenei kompozíció is íródott ilyen formában. Ebben az esetben célszerű partitúrából játszani, hogy lássuk, partnerünk, vagy partnereink éppen hol tartanak, és nekünk mikor kell bele játszani a szólamunkat. Ez már nehezebb feladat, hiszen a többi szólamot is figyelnünk kell, nem csak a sajátunkat.

Az improvizáció világát éljük, hiszen a jazz, a népzene, világzene is ezen alapszik, ami nagyon népszerű. A zeneszerzők az utóbbi időben szintén próbálkoznak olyan jellegű műveket komponálni, amiben rögtönözni kell. Erre nem minden előadóművész vállalkozik, mert az improvizálást bonyolultnak tartják, pedig sokkal egyszerűbb, mint betanulni egy komplikált zeneművet. A rögtönzés képessége mindenkiben benne van, hiszen életünk is sokszor rögtönzést kíván, amikor bekerülünk hirtelen egy olyan helyzetbe, amit meg kell oldani. A gyerekek improvizációs készsége bámulatos, de ettől az iskolai tanulmányaik alatt elszoknak, mivel ott sok mindent szóról szóra kell megtanulni. Viszont vissza lehet ezt a készséget hozni később. A zenei rögtönzés nagy divat volt a régi korok zenéjében, mely a 19. század végétől kezdve egyre visszaszorult a komoly zenében, viszont a jazzben és a népzenében továbbra is fennmaradt. Ha a régi korok művészei erre képesek voltak, akkor mi is! A cimbalom irodalmából most két kompozíciót említenék meg, amelyben a kadenciát improvizálni kell, egyik Pongrácz Zoltán „Cimbalomverseny elektronikával" kompozíciója, a másik Baráz Ádám „Concertino cimbalomra és vonószenekarra" című műve. Pongrácz Zoltán kompozíciójával azért érdemes foglalkozni, mert ez volt az első olyan hangszerre írott mű, ami elektronikus zenei aláfestéssel valósult meg. Az élő zene a gépi zene összefonódásával izgalmas még a kottaolvasás tekintetében is. Ha megnézzük a kottát, időjelek vannak beírva, ami azt jelenti, hogy percekre lebontva kell együtt játszani a gépzenével. Az idő beírása a zenemű tanulásánál fontos szerepet

játszik, mivel ez adja meg, hogy hol tartunk a zeneműben. Aki szeretné ezt a kompozíciót megtanulni, kottával és egy órával a kezében kezdheti a tanulást, és természetesen az elektronikus zenét bekapcsolva. Később, mikor már ismerjük az aláfestő zenét, az órát elhagyhatjuk, és ugyanúgy, mint egy koncertet szimfonikus zenekari kísérettel tudjuk játszani, csak az élő kíséret helyett gépzene szól. Ha arra gondolunk, hogy manapság mennyi énekes és zenész játszik playback-re, már nem is tűnik kivitelezhetetlennek ez a darab sem. A kadencia improvizálásánál viszont le kell állítani a felvételt, majd a folytatáshoz visszakapcsolni, tehát szükségünk van valakire, aki ezt megteszi. Pongrácz Zoltán koncertje óta már több zeneszerző készített ilyen jellegű kompozíciót.

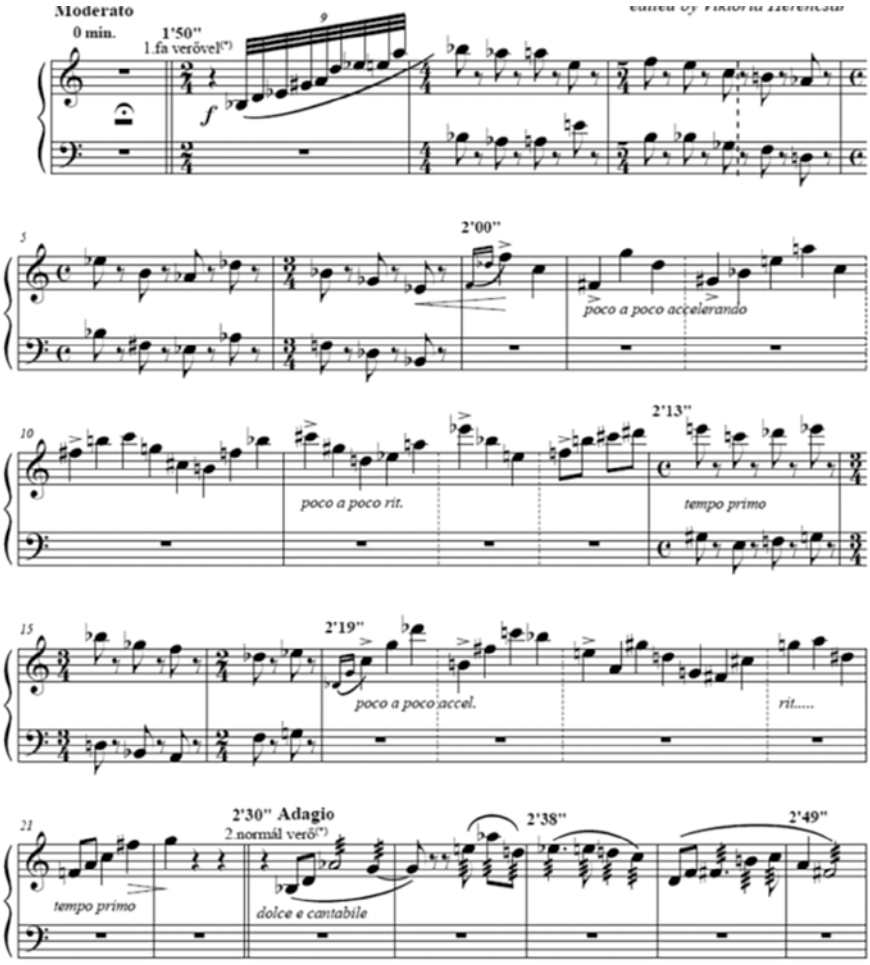
14. példa Pongrácz Zoltán instrukciója a kadenciához:



A zeneszerző megjegyzése:
Kb. 70-75 másodperces kadencia.
Virtuóz improvizáció a zenei stílushoz megfelelően.
Skálázás és akkord felbontás tilos! Minden más lehet.

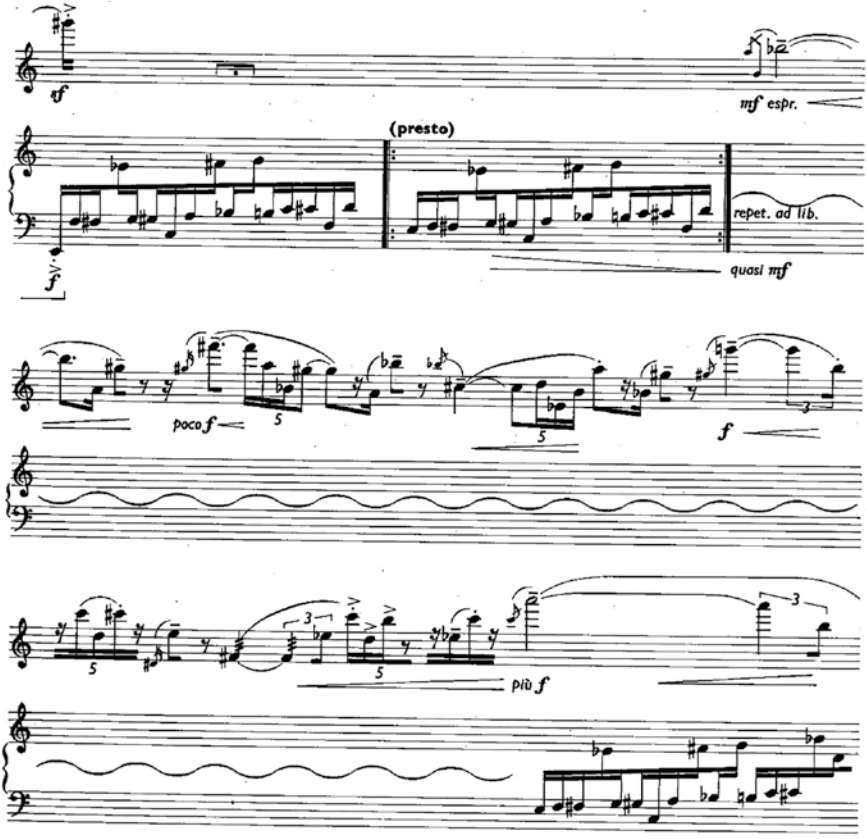
Composers' Note:
A cadence of about 70-75 seconds.
Virtuoso improvisation according to the musical style.
Scale and chord resolution is forbidden! All other are possible.

15. példa. Kottakép idő jelzésével:



Sok előadóművésznek jelent problémát az is, ha egy zeneműben egy részt szabadon ismételgetni kell. Ez csak akkor jelenthet problémát, ha a kamarazenében találunk ilyen részt, mert ebben az esetben szintén figyelnünk kell partnerünkre, partnereinkre, hogy tudjuk meddig kell az adott motívumot ismételgetni. Tulajdonképpen ez egy szabadon előadott zenei részlet.

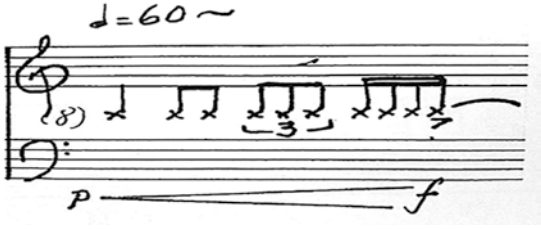
16. példa. Példa a szabadon ismétlődő motívumra:



Most, hogy ismerjük a cimbalom nemzetközi irodalmát, még több interpretációs lehetőségről lehetne beszélni. Néhány példa ezek közül:

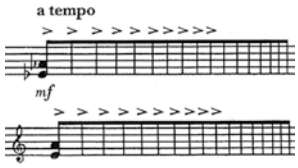
17. példa

- kopogás a hangszer testén, vagy pedálján:



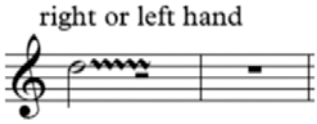
18. példa

- ismételt hangok gyorsítása:



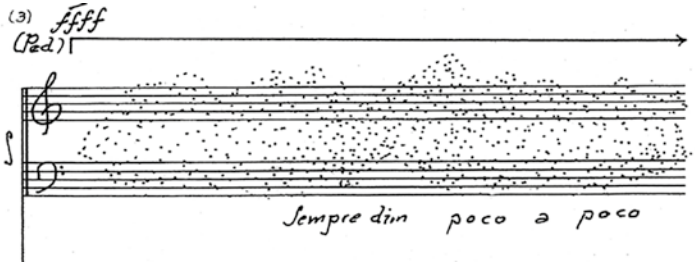
19. példa

- tremoló egy kézzel:



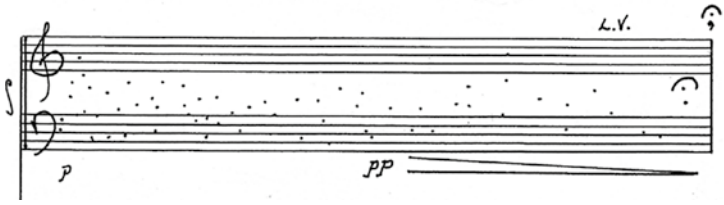
20. példa

- Szabad glissando a hangszer egész hangterjedelmén:



21. példa

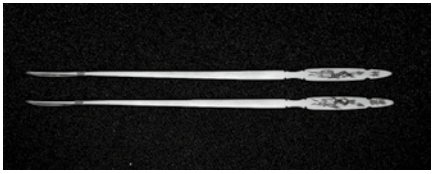
- Szabad glissando megadott hangterjedelemben:



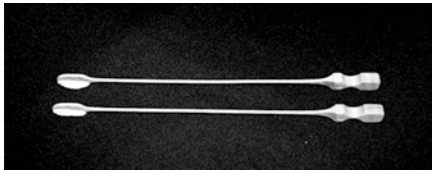
Számomra legérdekesebb lehetőség a többi cimbalomtípus verőinek használatával megvalósuló különleges hangzások. Hangszerünkön egy kínai bambuszverő, vagy egy német hackbrett verő játszásával olyan hangzásokat tudunk megvalósítani, ami visszaadja a zenemű származási országának hangulatát. Például kínai kompozíciót érdemes

kínai bambuszverővel játszani, vagy egy német kompozíciót német verővel.

22. példa



Kínai bambusz verő



Svájci hackbrett verő

Természetesen nem mindenkinek van lehetősége ilyen verőket beszerezni, de, ha teheti, akkor alkalmazásával élvezetesebbé, hangulatosabbá tudja tenni a koncertjét. A közönség is szívesen hallgat így megvalósult kortárs zenét. A leírtakon kívül van még számtalan lehetőség a cimbalmon való interpretálásra. A zeneszerzők és művészek egyaránt kísérleteznek változatos előadásmód megvalósítására. Azzal, hogy ismerhetjük a világ többi cimbalom típusának játéktechnikáját, újabb és újabb hangzást tudunk kihozni hangszerünkből. Hangszínben és dinamikában a leggazdagabb a cimbalom, amit ki is tudunk használni. És akkor még nem is beszéltünk az elektronikai effektusok felhasználásáról, mely újabb utat nyit az interpretáció lehetőségeinek bővítésére.

Jelen előadásban főleg a magyar típusú cimbalomra írt kottákból válogattam a példákat és a kortárszene írásmódjainak értelmezését mutattam be. Ha egy másik típusú cimbalomra írt kompozíciót szeretnénk játszani, mindenképpen utána kell néznünk, milyen instrukciókat írt a zeneszerző a darab értelmezéséhez. Jelen előadással remélem, segítettem a magyar típusú cimbalomra komponált művek interpretációs megoldásaiban és a kortárszenei jelek interpretálási lehetőségeiben.

At the beginning of the 20th century, Igor Stravinsky's and Claude Debussy's works for dulcimer brought about a change in dulcimer notation. They didn't know Hungarian sheet music, they didn't know about the composer Geza Allaga, the founder of dulcimer literature and education, and his contemporaries, so they used a specific notation. A notation system similar to that of the piano was imagined for the dulcimer. When notating piano works, the method used was that the right hand's music was written in the upper stave, and the left hand's music was written in the lower stave. This is how Stravinsky wrote down the parts written for the dulcimer, which is very difficult to read, because the performance does not always fit the hand that Stravinsky intended.

See example 1.

Claude Debussy has the same style of writing. **See example 2.**

Unfortunately, internationally, other composers adopted Stravinsky's style of writing when they wrote for dulcimer, and these scores are indeed very difficult to read, they often have to be rewritten. This style of writing became a model for composers after Stravinsky.

Stravinsky made several innovations in the playing technique of the dulcimer:

- Hitting two notes with one hand, which he indicated with a * sign. This is what it means to connect the two notes vertically. **See example 3.**
- Another technical innovation is the change of hammers. A hammer with a bandaged head must be replaced with a wooden hammer. He wrote these instructions in the sheet music in French. **See example 4.**
- His third technical innovation was the use of the pedal in the work Renard, where the instruction in French is that

the motif must be started with a closed pedal, and then slowly the pedal must increasingly be opened.

See example 5.

The Hungarian composer Bela Bartok was probably familiar with Stravinsky's work, because he also includes the striking of two notes with one hammer in the dulcimer part of his Rhapsody I, as well as the need to change hammers.

See example 6.

Zoltan Kodaly, also a Hungarian composer, scored the dulcimer part of Janos Hary's musical play in a traditional way. The problematic place in the cimbalom part is the playing of a glissando, because Kodaly thought that you can play glissando on the cimbalom in a similar way as on the piano, where you run your fingers along the keyboards, only on the cimbalom you run the hammers along. However, this does not work, because pulling the hammers only destroys the head of the hammers, but it does not make a sound. The glissandos can be implemented either by plucking with the fingers or by playing them out with the hammers. In this case, either alternately play the double notes at a fast tempo, or use double strokes.

See example 7.

In the first half of the 20th century, the sheet music of Hungarian-style dulcimer music followed these notations. Change began after the 60s, when composers experimented with all kinds of technical solutions, which required the invention of notation in their scores.

Compositions were created that require detuning or preparation of the instrument, the placement of various objects, screws, rubber, pieces of wood, etc., on the strings of the instrument or between its strings in order to change the sound. But they also imagined different solutions for the material

used to bandage the hammers, or the technique of plucking, and for the unique use of the instrument. Each composer used his/her own notation, which is explained in a legend at the beginning or end of the score. We need to learn these signs in order to be able to play the piece.

See example 8. Instructions from Hungarian composer Pal Karolyi and Czech composer Vaclav Kucera

There are also international signs that apply not only to the dulcimer, but to all instruments, for example, the sign to speed up or slow down through a group of notes, the sign to play an arpeggio up or down, and I could list more. But there are also signs that apply specifically only to the dulcimer. These mainly apply to the use of the pedal, or the way to beat or pluck. We have to follow the instructions, but sometimes it is impossible if, for example, we don't have many pairs of hammers with different heads, or if our instrument would be damaged due to the preparations. What should we do in this case? Let's find a solution that can achieve a similar sound! For example, you don't need to change the hammers if you want a soft or hard sound, this can be solved with a beating technique. Detuning the strings is a problem, because not only the dulcimer, but also other instruments like to be tuned to the same note all the time. And at a concert, you can't tune for a long time between two pieces. In such a case, we either have to bring two instruments, or if this is not possible, we will stay with the original sounds after the consultation with the composer. On the other hand, if it is a composition by a non-living composer, we have to decide whether to play the piece or undertake to change the interpretation as best we can.

We also sometimes receive different instructions in how to implement the plucking. For example, with a nail or a fingertip. Here, too, sometimes a compromise is necessary.

If you don't have nails or your nails are not strong, you have to pluck the string harder with your fingertip so that you hit the note together with the plucking. **See example 9. Pizzicato notations.** The implementation of harmonics can also be a problem, as we cannot implement this on short strings. In such cases, we look for suitable solutions, for example, we pluck the string, or we touch the string bridge with one hand and hit it, or we search for this note an octave lower.
But we can also experiment with other options.
See example 10.
There are also many ways to implement a glissando. It can be done with a finger, a nail, a beater, or a pick. Composers provide written instructions for this. **See example 11.**

Many problems can be experienced when using the pedal. The majority of contemporary composers give instructions on how to use pedals, even though they do not know the technical solutions of the instrument. They think that the dulcimer pedal has the same function as a piano pedal. And this is not so. The dulcimer pedal plays an important role in the realization of musical expressions. Composers sometimes consult performers on this matter, but not all dulcimer players use the pedal in the same way. One may have only a simple pedal technique, others try to use the pedal to express the musical message, but even then it is not the same, as there are as many different ways of performing as there are people, and even the same artist does not always play the piece in the same way. What is the solution? My opinion is that the student learns to handle the pedal in some form and then, as an artist, solves the musical expressions according to his/her own taste.
See example 12.

There are two ways of interpreting contemporary music. One is that due to the composer's expectations, we faithfully

follow the composer's instructions, which do not always match the performer's ideas, or alternatively the composer leaves the performance of his/her work to the imagination of the artist. I am a supporter of the latter, because there have been several cases where the artist's interpretation of a less successful composition made it successful, but the opposite has also happened when a well written piece was deemed a bad piece because of the performer's unimaginative performance. Presenting a contemporary piece of music definitely requires imagination, because more than once the piece is initially incomprehensible even to us, and we have to make the audience understand it. And this can only happen if we try to get the best out of the composition with lengthy work.

There are several compositions that do not have a time signature or bar line. Many people are afraid to play these pieces because they don't know how to interpret the rhythm. It's very simple though. In these pieces, there are also quarter, half, sixteenth and other rhythms, which we have to relate to each other. In fact, such pieces should be played freely, in a rubato performance. Often the end of a motif is indicated by an air mark. Dynamic cues and instructions help with musical execution. Compositions of this kind give the performer many opportunities to realize his/her own musical ideas.

See example 13.

Several chamber music compositions were written in this form. In this case, it is advisable to play from the score in order to see where our partner or partners are and when we should play our part. This is a more difficult task, since we have to listen to other parts as well, not just our own.

We live in a world of improvisation, and jazz, folk music and world music are also based on this, which is very popular. Recently, composers have also been trying to

compose works of a nature that require improvisation. Not all performers undertake this, because improvisation is considered complicated, even though it is much simpler than learning a complicated piece. Everyone has the ability to improvise, as our lives often require improvisation when we suddenly find ourselves in a situation that needs to be resolved. Children's improvisational skills are amazing, but they can lose them during their school studies, as many things have to be learned by rote there. However, this skill can be brought back later. Musical improvisation was a big trend in the music of old times, which declined in serious music from the end of the 19th century, but continued to exist in jazz and folk music. If the artists of earlier times were able to improvise, then we can too! I would like to mention two compositions from the dulcimer literature in which the cadenza must be improvised. One is the composition "Cimbalom Concerto with Electronics" by Zoltan Pongracz, the other "Concertino for cimbalom and string orchestra" by Adam Baraz.

Zoltan Pongracz's composition is worth studying because it was the first piece written for an instrument that was realized with electronic background music. Live music with the interweaving of machine music is exciting even in terms of reading sheet music.

If you look at the sheet music, there are time markings, which means that you have to play along with the machine music broken down into minutes. Time markings play an important role in learning a piece of music, as it tells us where we are in the piece. Anyone who wants to learn this composition can start learning with sheet music and a clock in hand, and of course with the electronic background music on. Later, when we already know the background music, we can leave the clock and play the same way as a concert accompanied by

a symphonic orchestra, only instead of live accompaniment, electronic music is played. If we think about how many singers and musicians use playback these days, this piece no longer seems impossible. When it comes to the improvisation of the cadence, however, you have to stop the recording and then switch it back on to continue, so we need someone to do this. Since Zoltan Pongracz's composition, several composers have created this kind of piece.

See example 14. Zoltan Pongracz's instructions for the cadence and example 15. Music score with time markings.

It is also a problem for many performers if a section of a piece has to be repeated freely. This is only a problem if we find such a part in chamber music, because in this case we also have to pay attention to our partner(s) to know how long the given motif should be repeated. Actually, this is a freely performed piece of music. **See example 16.**

Now that we know about the international literature of the dulcimer, we could talk about even more interpretation possibilities. For example:

– knocking on the body or pedal of the instrument, **See example 17.**

– speed up repeated sounds **See example 18.**

– tremolo with one hand **See example 19.**

– Free glissando across the entire range of the instrument **See example 20.**

– Free glissando in a given range **See example 21.**

For me, the most interesting possibility is the special sounds achieved by using the beaters of other dulcimer types.

By playing with Chinese bamboo hammers or German hackbrett hammers on our instrument, we can create sounds that reflect the atmosphere of the country of origin of the composition. Such a solution makes our program atmospheric.

See example 22.

Of course, not everyone has the opportunity to purchase such beaters, but if you can, you can make your concert more enjoyable and atmospheric by using them. The audience also enjoys listening to contemporary music created in this way.

There are also many other indications in scores. For example, in Chinese or in American compositions, there are many other indications for interpretation. A description of all the musical notations in use today would be very lengthy. Composers and artists alike are experimenting with diverse performance styles. By knowing the playing techniques of other types of cimbaloms around the world, we can get new and different sounds from our instrument. The dulcimer can offer a rich range of tone and dynamics, and we can use this. And we haven't even talked about the use of electronic effects, which opens up another avenue for expanding the possibilities of interpretation.

In this presentation, I selected examples from scores written on the Hungarian-type cimbalom and presented the interpretation of the notation of contemporary music. If we want to play a composition written for a different type of dulcimer, we must definitely look up what instructions the composer wrote for the interpretation of the piece. With this presentation, I hope to have helped you with the interpretation solutions of works composed for the Hungarian-type cimbalom and the possibilities of interpreting contemporary musical symbols.

Allaga Géza (1841 – 1913) cimbalomkompozícióinak értelmezése
Interpretation of Geza Allaga's (1841 – 1913) dulcimer compositions
2023[1]

Allaga Géza csellóművész, zeneszerző a cimbalom történetének fontos egyénisége. Ő volt, aki a Schunda Venczel József által magyarrá változtatott ősi hangszernek irodalmat, oktatást teremtett. Halálának 110. évfordulójára emlékezve fontosnak tartom cimbalomra írt művei interpretálási lehetőségeiről beszélni. A korában népszerű zeneszerző kompozíciói a 20. században feledésbe merültek, kivéve a cimbalomra írt művei, melyek a cimbalom irodalmának alapvető zenedarabjai. Bár ez a helyzet nem volt ennyire egyértelmű a cimbalom tekintetében sem, mivel volt időszak, amikor kifejezetten népszerűtlen volt a 19. század magyar zeneszerzőinek szerzeményeit játszani. Zenekritikusok, zeneművészek nem tartották ezeket a kompozíciókat méltónak arra, hogy bekerüljenek a zenei repertoárba. Allaga Géza cimbalom szerzeményeit is csak nagy ritkán lehetett műsorra tűzni. Ez a negatív megítélés szerintem abból adódott, hogy nem voltak tisztában az előadók ezeknek a kompozícióknak interpretálási lehetőségeivel. Mivel sok zenemű magyaros stílusban íródott cikornyás futamokkal és díszítésekkel, azt gondolták, hogy mindegyik 19. századi darab ilyen. Pedig ez nem így van. Allaga Géza koncert etűdjeit ugyan néha áthatják a magyaros érzések, de

1 Allaga Géza halálának 110. évfordulója tiszteletére írtam ezt a cikket, mely prezentáció formájában is elhangzott Besztercebányán szlovákul, Magyraországon magyarul és Kínában angolul.

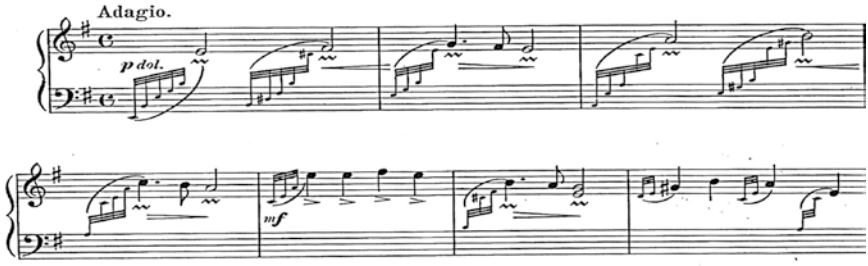
I wrote this article in honor of the 110th anniversary of the death of Geza Allaga, which was also presented in the form of a presentation in Banska Bystrica, Slovakia in Slovak, Hungary in Hungarian, and China in English.

ezek stílusa inkább romantikusnak, mint magyarnak nevezhető. Az etűd elnevezést sem értelmezi mindenki egyformán. A legtöbben technikai gyakorlatként kezelik, pedig az etűd elnevezés a romantika korszakában nem csak technikai gyakorlatot jelentett, hanem egy olyan stílusú koncertdarabot, melyben az előadó bemutathatta kimagasló technikai tudását. Ilyen kompozíciókat írtak etűd elnevezéssel a kor híres zeneszerzői is, mint például, Chopin, vagy Schumann, de ilyen koncertetűdöknek számítanak Paganini, vagy Wieniawski capriccioi is.

Allaga etűd névvel ellátott darabjai ilyen értelemben nem csak technikai etűdök, hanem koncertre alkalmas zeneművek. Allaga négykötetes Cimbalomiskolát írt, melynek első kötetében vannak a könnyebb technikai etűdök, míg a másik három kötet etűdjei már kifejezetten koncertetűdnek számítanak, melyek magasszintű játéktechnikát igénylő koncert darabok. Az a tapasztalatom, hogy több tanár csak technikai igénnyel tanítja ezeket az etűdöket és nem figyelnek a zenei kivitelezésre. Emiatt tartom fontosnak, hogy Allaga koncertetűdjeinek interpretálásáról említsek néhány észrevételt. Allaga precizitására vall, hogy minden instrukciót beírt kottájába az előadásmód segítésére. Ha valaki követi ezeket az instrukciókat, rájön, hogy ezek nagyszerű romantikus zenedarabok. Általában a nemzetközileg használt kotta írásjeleket használja, de néhányat közülük másképp értelmez, melyek kivitelezését a Cimbalomiskola első kötetében magyaráz meg. Ezek közül említenék meg egy-két példát.

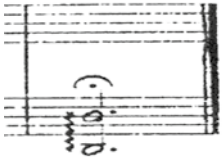
Koncertetűdjeiben kevés tremolót használ ellentétben a népdalfeldolgozásaival, ezzel is bizonyítva, hogy nem csak a népzenére alkalmas a hangszer. A tremoló jelzése nála a hang feletti hullámvonal, mely a klasszikus zenében inkább az egymás melletti hangok gyors játékára, az úgynevezett trillázásra utal.

1. példa. Tremoló



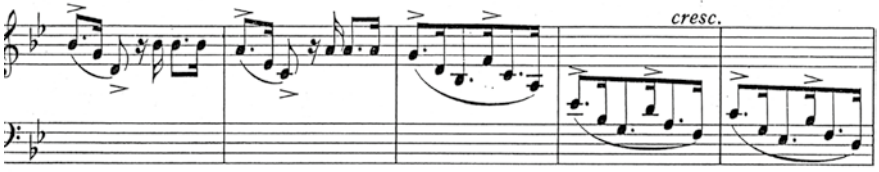
Az arpeggio a szokásos függőleges hullámvonal, melyet nem csak több hangnál, hanem két hangnál is lehet használni. Allagánál az arpeggiok mindig alulról indulnak hangsúlytalanul és az utolsó hangon van a hangsúly akkor, amikor ez a hang a dallamhoz tartozik. Ha az akkord csak köztes kíséretül szolgál, akkor a felső hang is hangsúlytalan.

2. példa. Két hangú arpeggio



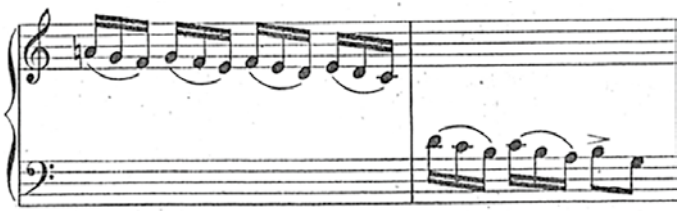
Allagánál a hangsúlyoknak nagy szerepük van, ezzel próbálja a szerző érzékeltetni, hogy hol a dallam, vagy milyen jelleget adjunk a darabnak. Számos etűdben találkozhatunk eltolt hangsúlyokkal, mely különleges ritmust, sőt olykor jazzes hangulatot ad a zenének.

3. példa. Akcentusok.



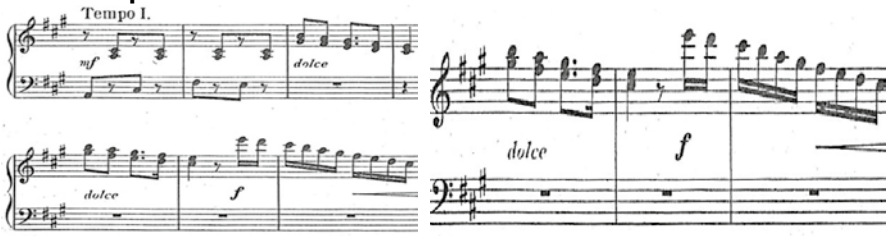
A trioláknál nem mindig írja ki a három hang feletti 3-as számot. Az ütemmutatóból és az összekötött hangcsoportból láthatjuk, hogy ez triola. J. S. Bach eredeti kottáiban sem írta ki a 3-as számot, nála is a hangok összekötéséből tudhatjuk, hogy egy negyedre, vagy egy nyolcadra hány hangot kell játszani.

4. példa. Triolák.



Az is érdekesség, hogy a halk kifejezést, amit egyébként piano jellel jelölünk, sokszor nála a „dolce" szó jelenti, aminek egyébként a jelentése lágyan, gyengéden.

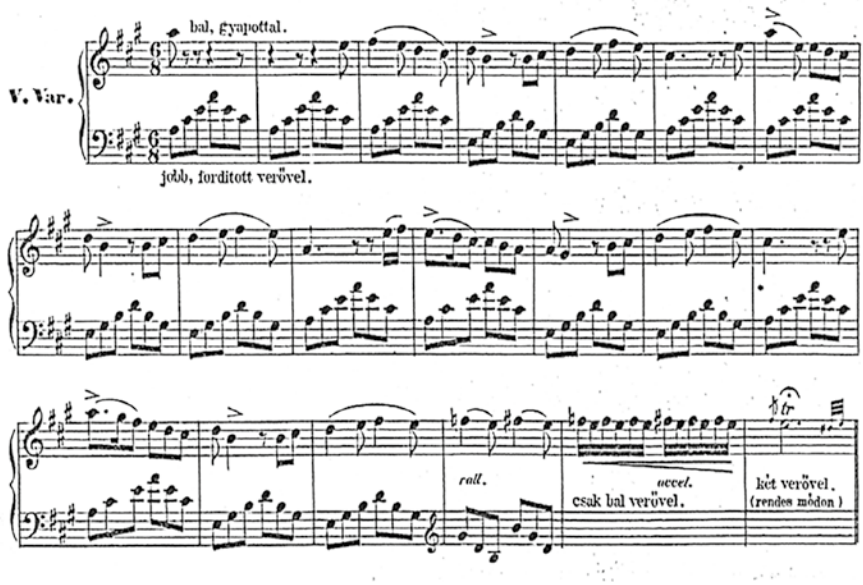
5. példa. Dolce.



Allaga a kottákban nem csak az általánosan használt olasz zenei kifejezéseket, zenei jeleket használta, de magyarul is több helyen találunk az előadásmódra vonatkozó kívánságot. Például: andalogva, csak bal kézzel, két kézzel pengetve, és még sorolhatnám. Valószínű ezeket azért írta ilyen formában, mert nem talált megfelelő olasz zenei kifejezést, amit mindenki ismerhet. Egyébként abban a korban a zeneszerzők sokszor saját anyanyelvükön írták az instrukciókat. Azok a cimbalom tanárok, akik nem beszélnek magyarul, sokszor arra hivatkoz-

nak, hogy nem tudják, mit jelent a magyarul írt instrukció és emiatt nem tudják, hogyan kell előadni a zeneművet. Manapság az internet világában, ahol sok szövegfordítót találhatunk minden nyelven, erre nem lehet hivatkozni. Régen nekünk nem volt ilyen lehetőségünk. Emlékszem például, amikor Stravinsky cimbalomra komponált szólamait tanultam, a francia instrukciók megfejtéséhez könyvtárban kerestem francia – magyar szótárt, amiből megfejtettem, mit is kíván a zeneszerző. Az orosz zeneszerzők zenedarabjainál még nehezebb volt a helyzet a cirill betűk miatt annak ellenére, hogy az iskolában tanultunk oroszul. Meg tudtuk oldani minden idegennyelvű instrukció fordítását. Most sokkal könnyebb a helyzet az internetes szövegfordítókkal.

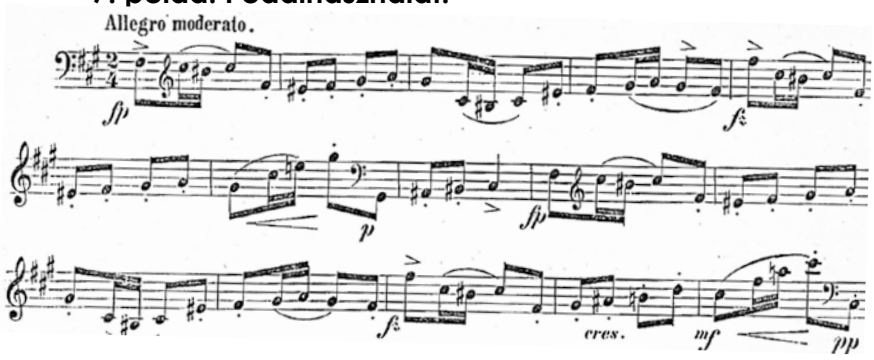
6. példa. Instrukció magyarul.



Allaga, csellista lévén sok kötőívet használ, ami a dallamívekre vonatkozik, vagy a csellónál a vonókötésekre, mely utóbbiakat mi leggyakrabban pedállal oldhatunk meg. A pe-

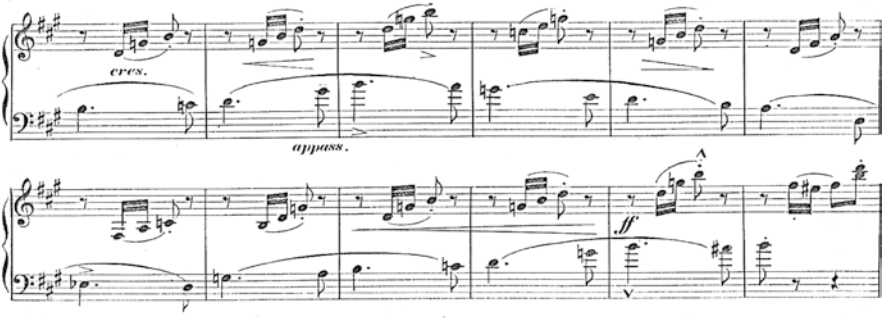
dál használatára vonatkozóan nagyon kevés instrukciót írt, mivel akkor a pedált csak az akkordok elválasztására, vagy ütemenként használták. Ha nem tudjuk eldönteni, hogy a kötőív a vonó használatára, vagy a dallam ívekre vonatkozik, nézzük meg a darab karakterét! Ezen keresztül eldönthetjük a kötőívek szerepét. Arra jöttem rá, hogy a pedál segít a zenei karakterek kivitelezésében. Emiatt egy olyan pedáltechnikát fejlesztettem ki, mellyel minden zenei karaktert megvalósíthatunk. Ha betartjuk a kottában szereplő írásjeleket – hangsúly, staccato, szünetek, legato, stb. jelek, rájövünk a helyes pedálhasználatra.

7. példa. Pedálhasználat.



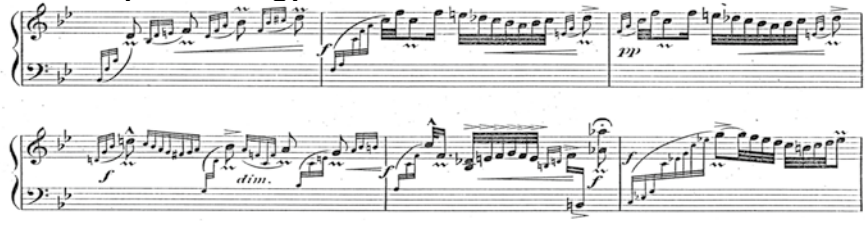
Azokban a zenedarabokban, ahol a dallamot és kíséretet együtt kell játszanunk, mindig a dallamhoz írott instrukciókat kövessük!

8. példa. Dallam kísérettel.



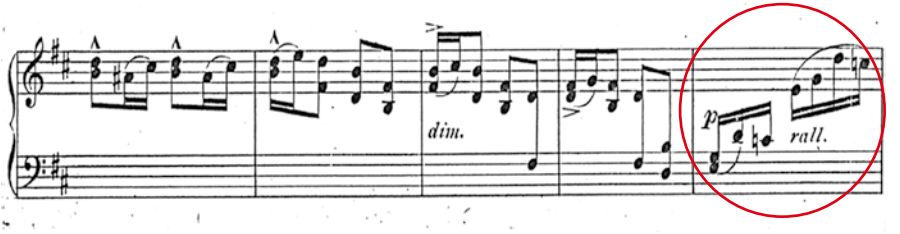
Most nézzük Allaga magyaros stílusú kompozícióit. A 19. században tradíció volt, hogy a cimbalmon minden hosszabb hangot tremolóval oldottak meg. Ezt alkalmazzák manapság is például Belorussziában, Ukrajnában, Moldáviában, Romaniában és ázsiai országokban is, ahol nem csak a népzenében, hanem klasszikus kompozíciókban, átiratokban is előnyben részesítik a hosszú hangok tremolóval való megoldását. A népzenére is jellemző a sok díszítés, vagy az akkordfelbontás, mely utóbbi a dallamhoz kíséretül szolgál. Allaga is a magyaros stílusú műveiben használja ezeket a megoldásokat, melyek dinamikájában és tempójában követik a kor népszerű verbunkos stílusának jellegét. Azt láthatjuk, hogy Allaga ilyen stílusú műveiben a díszítések és akkordok mindenegyes hangját kiírja, melyet nekünk be kell tartanunk annak ellenére, hogy ezek improvizatív jellegűek ugyanúgy, mint amilyeneket például Liszt rapszódiáiban is hallhatunk. A díszítések és akkordfelbontással ékesített hangoknál ügyelnünk kell arra, hogy hol váltsunk pedált, hogy ne szakadjon meg a dallam vonulata, de ne is zúgjanak össze az eltérő akkordok. Ebben is a zenei karakterek megfigyelése lesz segítségünkre. Gyors részeknél sűrűbben váltjuk a pedált és sokszor használjuk a zárt pedállal való játékot, míg a lassú részeknél hosszabban tarthatjuk a pedált nyitva a dallamívekhez igazodva. Ha hosszú bonyolult díszítést, vagy futamot kell játszanunk egy dallamhoz, arra kell törekednünk, hogy a tempó mindig a dallamot kövesse még akkor is, ha emiatt korábban kell elindítanunk a díszítést, vagy akkordot.

9. példa. Magyaros díszítés.



A cimbalomra való kottaírás nagyszerű példái az Allaga által írott kották. Ha van olyan zeneszerző, aki nem tudja, hogyan kell írni kottát cimbalomra, Allaga kottáiból megtanulhatja. Amit ő leírt, minden játszható és könnyen olvasható, alapja a cimbalom kottaírás módjának. Az általa adott instrukciók betartásával pedig rájövünk, hogy kompozíciói nem is olyan értéktelenek, mint ahogy azt sokan vélték. De mit tegyünk, ha a kottában nyomdahiba van? Mert ez előfordul. Lehet hangelírás, vagy ritmushiba. Keresünk a kottában hasonló motívumot, amiből kiderülhet a helyes ritmus, vagy hang. Ha nem találunk ilyet, akkor a hibás hely környezetéből kell következtetnünk a javításra.

10. példa. Nyomdahiba.



Kinek tanítsuk az Allaga etűdjeit? Az Cimbalomiskola első kötetében levő könnyű etűdöket zeneiskolában lehet tanítani. A második kötetben lévő etűdökből a zeneiskolában csak a tehetséges, és technikai tudással jól rendelkező tanulóknak lehet kiválasztani a kevésbé nehéz darabokat. Ebből a kötetből a nehezebb darabokat és a 3. 4. kötet etűdjeit csak jó technikai felkészültséggel rendelkező diákoknak adjuk konzervatóriumban, de inkább az akadémián. Az a tapasztalatom, hogy a tanárok könnyű daraboknak tekintik ezeket az etűdöket és nem megfelelő tudásszintű tanulóknak is tanitják ezeket. Ez azért nem jó, mert a tanuló nem fogja tudni eljátszani jól a darabot, nem lesz sikerélménye, sőt nem fogja szeretni Allaga szerzeményeit. Mindig olyan darabot kell választanunk

a tanulónak, ami zenei és technikai adottságának megfelelő, mert fontos a sikerélmény. Azt viszont állíthatom, hogy aki megtanulja Allaga összes etüdjét, egy olyan technikai és előadóművészi tudást szerez, ami a professzionális produkcióhoz fontos bármely zenei stílusban.

Cellist and composer Geza Allaga is an important person in the history of the dulcimer. He was the one who created literature and education for the historic musical instrument that was changed into the modern Hungarian one by Jozsef Schunda Venczel. I consider it important to talk about the interpretation possibilities of his dulcimer works , as I often find that his works are played and taught in an inappropriate manner. The composer's works, which were popular in his time, were forgotten in the 20th century, with the exception of his works for dulcimer, which are fundamental pieces of dulcimer literature. However this situation was not so clear for the dulcimer either, since there was a period when it was particularly unpopular to play compositions by 19th century Hungarian composers. In my opinion, the negative assessment was not just for political reasons, but also because the performers were not aware of the interpretation possibilities of these compositions. Since many pieces of music were written in the Hungarian style with improvisational runs and embellishments, it was thought that all pieces from the 19th century were like this. But that's not the case. Geza Allaga's concert etudes are sometimes permeated by Hungarian feelings, but their style can be called more romantic than Hungarian. Not everyone interprets the title "etude" in the same way. Most people treat it as a technical exercise, even though the word etude in the Romantic era did not mean only a technical exercise, but also a concert piece

in a style in which the performer could demonstrate his/her outstanding technical skills. Famous composers of the time, such as Chopin or Schumann, also wrote such pieces of music under the title etude, but Paganini's or Wieniawski's capriccios are also considered such concert etudes.

In this sense, Allaga's pieces bearing the title etude are not only technical etudes, but musical works suitable for concerts, which were often heard by audiences attending cimbalom concerts at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Allaga wrote a four-volume Cimbalom Tutor, the first volume of which contains the easier technical etudes, which children and beginners could perform at concerts, while the etudes of the other three volumes are already considered concert etudes, which are musical works requiring a high level of playing technique. My experience is that several teachers only teach these etudes with technical requirements and do not pay attention to the musical execution. For this reason, I consider it important to mention a few observations about the musical interpretation of Allaga's concert etudes. It is a testament to the precision of his nature that he wrote all the instructions in his sheet music to aid interpretation. If one follows these instructions, one will find that these are great romantic pieces of music. In general, he uses internationally used sheet music notation, but interprets some of them differently, the implementation of which is explained in the first volume of the Cimbalom Tutor. I would like to mention one or two examples of these.

In his concert etudes, he rarely uses tremolo, in contrast to his arrangements of folk songs, thus proving that the instrument is not just suitable for folk music. In his notation, the sign of the tremolo is the wavy line above the note, which in classical music rather refers to the rapid playing of adjacent notes, i.e. trilling. **See example 1: Tremolo**

The arpeggio is the usual vertical wavy line, which can be used not only for several notes, but also for two notes. In the pieces by Allaga, the arpeggios always start unaccented from the bottom and the emphasis is on the last note when this note belongs to the melody. If the chord only serves as an intermediate accompaniment, then the top note is also unstressed. **See example 2: Two-note arpeggio**

Accents play a big role in the music of Allaga; with this the author tries to convey where the melody is, or what kind of character to give the piece. In many etudes, we can find shifted accents, which give the music a special rhythm and sometimes even a jazzy atmosphere. **See example 3: Accents**

For triplets, he doesn't always write the number 3 above three notes. We can see from the time signature and the connected note grouping that this is a triplet. J.S. Bach did not write out the number 3 in his original scores either, yet we can still tell how many notes should be played for a quarter or an eighth from how the notes are connected.

See example 4: Triplets

It is also interesting that the word "soft", which is otherwise denoted by the piano sign, is often represented by the word "dolce", which by the way means softly, gently. With him, the soft sound is combined with the quiet sound.

See example 5: Dolce

In his scores, Allaga not only used the common Italian musical expressions and musical signs, but also in several places we find the performance instructions written in Hungarian. For example: strumming, left-handed only, strumming with both hands, and I could go on and on. It is likely that he wrote them in this form because he could not find a suitable Italian musical expression that everyone would know. By the way, in that era, composers often wrote the instructions in their own native

language. Those dulcimer teachers and performers who do not speak Hungarian often claim that they do not know what the Hungarian instructions mean and therefore do not know how to perform the piece of music. Nowadays, in the world of the Internet, where we can find many text translators in every language, this cannot be an excuse. In the past, we did not have such an opportunity, but we still managed the translation. Hungarian music teachers and artists have a much easier situation because they understand the Hungarian language, yet I find that they do not take the written instructions into account. In fact, this is why the score is said to be unplayable. However, each of Allaga's compositions can be played well if you read the composer's instructions. **See example 6: Instructions in Hungarian**

Because Allaga was a cellist, he used a lot of slurs, which apply to melodic phrases, or in the case of the cello to playing with one bow stroke, the latter of which we can most often solve with a pedal. He wrote very few instructions on how to use the pedal, since at that time the pedal was only used to separate chords or bars. If we can't decide whether the connecting bow refers to the use of the bow stroke or the melodic phrasing, let's look at the character of the piece! Through this, we can decide the role of the connective ties. I realized that the pedal helps in the execution of musical notation. For this reason, I developed a pedal technique with which we can realize all musical notation. If we follow the punctuation in the sheet music - stress, staccato, rests, legato, etc. signs, we can figure out the correct pedal usage. **See example 7: Using the pedal**

In those pieces of music where the melody and accompaniment must be played together, always follow the instructions written for the melody!

See example 8: Melody with accompaniment

Now let's look at Allaga's Hungarian-style compositions, which include folk song arrangements, arrangements of Hungarian music, as well as fantasias and rhapsodies made from melodies composed by himself in Hungarian style. In the 19th century, it was a tradition to implement each longer note on the cimbalom with a tremolo. This is still used today, for example, in Belarus, Ukraine, Moldova, Romania and Asian countries, where long notes with tremolo are preferred not only in folk music, but also in classical compositions and transcriptions. Folk music is also characterized by a lot of ornamentation or chord progressions, the latter of which serves as an accompaniment to the melody. At the end of the 18th century and in the 19th century, gypsy musicians playing the dulcimer preferred the tremolo, often even instead of ornaments, which can still be heard in gypsy music today. Allaga also uses these solutions in his works in the Hungarian style, which in their dynamics and tempo follow the characteristics of the popular verbunk style of the time. We can see that in his pieces of this style Allaga writes out every single note of the ornaments and chords, which we have to follow despite the fact that these are improvisational in the same way as they are also present in Liszt's rhapsodies, only there Liszt did not write out all the notes for each ornament. In the case of notes embellished with ornaments and chord progressions, we have to be careful where to switch pedals, so that the line of the melody is not interrupted, but also that different chords do not clash together. Observing the musical notation will also help us in this. In fast parts, we change the pedal more often and we often use closed pedal playing, while in slow parts we can keep the pedal open longer in line with the melodic arcs. If we have to play a long complicated ornament or a run for a melody, we must try to keep the tempo always following the melody, even if this means we have to

start the ornament or chord earlier. **See example 9: Hungarian ornaments**

The scores written by Allaga are great examples of dulcimer notation. If there is a composer who does not know how to write a score for dulcimer, he can learn from Allaga's scores. Everything he wrote is playable and easy to read, and it is the basis of how to write dulcimer music. And by following the instructions he gave us, we realize that his compositions are not as worthless as many people thought. But what should we do if there is a misprint in the sheet music? Because that happens too. It could be a note or rhythm error. We look for a similar motif in the sheet music, which can reveal the correct rhythm or sound. If we don't find one, we have to infer the repair from the surroundings of the fault. **See example 10: Misprint**

To whom should we teach Allaga's etudes? The easy etudes in the first volume of the Cimbalom Tutor can be taught at the basic level. From the etudes in the second volume, less difficult pieces can be selected only for the more talented and technically proficient beginners. The more difficult pieces from this volume and the etudes of volume 3 and 4 are given only to students with good technical preparation at the conservatory, but rather at the academy. My experience is that teachers see these etudes as easy pieces and teach them to students with an inadequate level of knowledge. This is not good because the student will not be able to play the piece well, will not have a sense of success, and may not even like Allaga's compositions. We always have to choose a piece for the student that matches his/her musical and technical abilities, because the feeling of success is important. On the other hand, I can say that anyone who learns all of Allaga's etudes will acquire a technical and performing artist knowledge that will help in the perfect performance of professional productions in any musical style.

Újévi Cimbalomkoncert a Besztercebányai Művészeti Akadémia fennállásának 25. évfordulója emlékezve
New Year's Cimbalom Concert commemorating the 25th anniversary of the Academy of Arts in Banska Bystrica

2023

A Budapesti Szlovák Intézet igazgatónője, Ildikó Šipošová felkérésére szerveztem Újévi Nemzetközi Cimbalomkoncertet 2023. január 17-én a Budapesti Szlovák Intézetben. Az újévi koncert témájául az újévi táncos hangulat mellett a zenei évfordulókra való megemlékezést választottam és így válogattam össze a zeneműveket is. Mivel a Besztercebányai Művészeti Akadémia fennállásának 25. évfordulóját ünnepelte 2022-ben, ezzel egyidőben az akadémia cimbalom tanszakjának 25. évfordulóját és az ottani tanításomnak szintén 25 éves évfordulóját, közreműködőként az Akadémia cimbalom tanszékének tanárait, volt és jelen diákjait választottam. Így fellépett rajtam kívül kollégám, volt növendékem Mgr. Art Martin Budinský, ArtD., aki az akadémiai oktatás mellett a Besztercebányai Ján Levoslav Bella Konzervatórium tanára és a Szlovák Cimbalom Szövetség elnöke, kollégája, szintén volt tanítványom Mgr.Art Jan Sufliarsky, aki a Besztercebányai Konzervetórium mellet több zeneiskola tanára és vezetőségi tagja a Szlovák Cimbalom Szövetségnek. Jelenlegi tanítványaim közül Lizaveta Hlazava, belorusz és Andrii Kovstuniak, ukrán növendékem közreműködött a koncerten. A koncerten megszólaló „Viktoria" modell cimbalmok, melyeket Pavel Všianský cseh mester készített az én instrukcióim szerint, létrejöttének 20 éves évfordulóját ünne-

pelte 2022-ben. A programba szóló és kamarazenei műveket válogattam, amik valamilyen módon kötődnek évfordulókhoz, természetesen figyelembe véve az újévi hangulatot.

A műsort Johann Valentin Rathgeber 18. századi német muzsikus két pásztor tánca, eredeti cimbalom darabok nyitották, melyet két volt növendékemmel, Martin Budinskýval és Jan Šufliárskýval adtunk elő. Én a dallamot kisméretű cimbalmon játszottam, olyanon, melyet a 17. 18. században is használtak, csak akkor még pedálrendszer nélkül. Ezt a zeneművet eredetileg csembaló kísérte, ezúttal két cimbalom helyettesítette a kísérő hangszert. Ezt követte Carlo Monza 18. századi olasz zeneszerző cimbalomra – olasz nevén saltérióra - és basszus kíséretre írt G-dúr szonátája, melyet Lizaveta Hlazava a belorusz cimbalmon, a cimbalkyn játszott kíséretemmel. Ezután megemlékezve Allaga Géza, a cimbalom iskolájának és irodalmának alapítója halálának 110. évfordulójáról Martin Budinskýval a szerző magyaros hangulatú cimbalom duóját adtuk elő.

2022-ben volt a romantika egyik híres hegedűművészének, Niccolo Paganini halálának 240. évfordulója. Martin Budinský ennek emlékére a 24. capricciojának Valeriu Luta moldáviai cimbalomtanár által cimbalomra készített átiratát adta elő. Bartók Béla zeneszerzőnk nem csak magyar, hanem a környező országok népzenéjét is gyűjtötte, majd feldolgozta, köztük szlovák népdalokat is. A Gyermekeknek c. zongorára írott sorozatában sok szlovák népdal feldolgozás található, melyek közül Martin Budinskyval a IV. kötetben található Rapszódia kompozíciót adtuk elő két cimbalmon. Majd Bohdan Kotiuk ukrán zeneszerző 2. Rapszódiáját hallhatta a közönség ukrán növendékem Andrii Kovstuniak előadásában.

Ebben az évben lesz Szlovákia egyik leghíresebb zeneszerzője Eugen Suchoň születésének 115., halálának 30. évfordulója. Ebből az alkalomból választottam Danza Slovacca

zongorára írt darabját, melynek zenekari átiratát a zeneszerző zenekari ciklusába is belerakott. A zongora változatot átírtam három cimbalomra, amit Martin Budinskyval és Jan Šufliarskyval adtunk elő. A következő zenemű szerzőjének születésnapjáról a tavalyi évben emlékezett meg Belorusszia. Idén pedig halálának 55 évfordulójára emlékeznek majd. Iosif Zhinovich népzenész volt és nagy szerepet játszott Belorusszia zenei életében. Kompozíciói közül Lizveta Hlazava belorusz tanítványom Belorusz tánc kompozícióját mutatta be a belorusz cimbalmon.

Ahogy Iosif Zhinovich Belorussziában a népzenéjével, úgy Mikulaš Schneider-Trnavský Szlovákiában népzenei ihletésű kompozícióival vált híressé. Idén lesz halálának 65. évfordulója. Dalai közül az újévi hangulathoz választva szólalt meg az egyik Galda Levente énekes előadásában, melynek címe „Hej, už som všetko prepil!", vagyis „Hej, már mindent megittam!", melynek zongora kíséretét én írtam át cimbalomra.

Természetesen kortárs szlovák zeneszerző kompozíciót is hallhatott a közönség, melynek hangulata az újévi ünnephez kapcsolódott. Peter Jantoščiak Bagately pre dva cimbaly – Bagatellek két cimbalomra művéből szólalt meg 5 táncos rész Martin Budinský és Jan Šufliarský előadásában. A koncert végén két saját szerzeményem is elhangzott előadásomban, az Arirang és a Páros tánc. Végezetül az eddigi újévi koncertjeink szokásához híven az örömzenélésbe a közönség is bekapcsolódott énekléssel. Erre az alkalomra készítettem egy Újévi dalt, melynek szövegét és dallamát is én komponáltam. Ezt adtuk elő közösen.

A teltházas koncertnek nagy sikere volt, minden egyes produkciót nagy tapssal fogadott a közönség. A koncert után sokan gratuláltak növendékeimhez és sajnálattal konstatálták, mint minden alkalommal, amikor növendékeim játszanak, hogy kár, hogy nem Magyarországon tanítok.

At the request of the director of the Slovak Institute in Budapest, Ildiko Siposova, I organized a New Year's International Cimbalom Concert on January 17, 2023 at the Slovak Institute in Budapest. In addition to the New Year's celebratory atmosphere, I chose the theme of the New Year's concert to commemorate musical anniversaries, and that's how I selected the musical pieces. Since the Academy of Arts in Banska Bystrica celebrated its 25th anniversary in 2022, at the same time the 25th anniversary of the academy's cimbalom department and the 25th anniversary of my teaching there, I chose the teachers, former and current students of the Academy's cimbalom department as contributors. Performing in addition to myself was my colleague and former student Mgr. Art Martin Budinsky, ArtD., who, in addition to academic education, is a teacher at the Jan Levoslav Bella Conservatory in Banska Bystrica and the president of the Slovak Cimbalom Association, and his colleague at the Conservatory in Banska Bystrica and my former student Mgr. Art Jan Sufliarsky, who is a teacher not only at the Conservatory, but also at several music schools and he is a board member of the Slovak Cimbalom Association. Among my current students, Lizaveta Hlazava, from Belarus, and Andrii Kovstuniak, from Ukraine, also participated in the concert. The "Viktoria" model cimbaloms played at the concert, made by Czech master Pavel Vsiansky according to my instructions, celebrated their 20th anniversary in 2022. I selected solo and chamber music works for the program that are somehow connected to anniversaries, of course taking into account the New Year's atmosphere.

The program opened with the 18th-century German musician Johann Valentin Rathgeber's Dance of Two Shepherds, original cimbalom pieces, which I performed with two of my

former students, Martin Budinsky and Jan Sufliársky. I played the melody on a small cimbalom, the kind that was used in the 17th and 18th centuries, only back then without a damper pedal system. This piece of music was originally accompanied by a harpsichord, but this time two cimbaloms replaced the accompanying instrument. This was followed by the 18th-century Italian composer Carlo Monza's Sonata in G major, written for dulcimer - known in Italian as a salterio - and bass accompaniment, which was played with my accompaniment by Lizaveta Hlazava on the Belarusian cimbalom, the cymbali. Then, commemorating the 110th anniversary of the death of Geza Allaga, the founder of the cimbalom tutor and literature, I performed the author's Hungarian-style cimbalom duet with Martin Budinsky.

2022 marked the 240th anniversary of the death of Niccolo Paganini, one of the famous violinists of the Romantic era. To commemorate this, Martin Budinsky performed the 24th capriccio in a transcription for cimbalom by Moldavian cimbalom teacher Valeriu Luta. Our composer Bela Bartok collected and then arranged not only Hungarian folk music, but also folk music from neighboring countries, including Slovak folk songs. His series For Children, written for piano, contains many arrangements of Slovak folk songs, among which Martin Budinsky and I performed the composition Rhapsody from Volume IV on two cimbaloms. Then the audience heard the 2nd Rhapsody by Ukrainian composer Bohdan Kotiuk performed by my Ukrainian student Andrii Kovstuniak.

This year marks the 115th anniversary of the birth and 30th anniversary of the death of Eugen Suchon, one of Slovakia's most famous composers. For this occasion, I chose Danza Slovacca's piece for piano, the orchestral transcription of which was also included in the composer's orchestral cycle.

I transcribed the piano version for three cimbaloms, which we performed with Martin Budinsky and Jan Sufliarsky. Belarus commemorated the birthday of the author of the next musical work last year. This year, the 55th anniversary of his death will be commemorated. Iosif Zhinovich was a folk musician and played a major role in the musical life of Belarus. From among his works, my Belarusian student Lizveta Hlazava performed a Belarusian dance composition on the Belarusian dulcimer.

Just as Iosif Zhinovich became famous in Belarus for his folk music, Mikulas Schneider-Trnavsky became famous in Slovakia for his folk-inspired compositions. This year marks the 65th anniversary of his death. One of his songs, chosen for the New Year's mood, was performed by singer Levente Galda, entitled "Hej, uz som vsetko prepil!", meaning "Hey, I've already drunk everything!", the piano accompaniment of which I transcribed for the cimbalom.

Of course, the audience also heard a composition by a contemporary Slovak composer, the atmosphere of which was related to the New Year holiday. Five dance pieces from Peter Jantosciak's Bagately pre dva cimbaly – Bagatelles for two cimbaloms were performed by Martin Budinsky and Jan Sufliarsky. At the end of the concert, I also performed two of my own compositions, Arirang and Couple Dance. Finally, as is customary at our previous New Year's concerts, the audience also joined in the joyful music by singing. For this occasion, I prepared a New Year's song, the lyrics and melody of which I composed. We performed it together.

The sold-out concert was a great success, each piece was received with great applause by the audience. After the concert, many people congratulated my students and regretfully stated, as they do every time my students play, that it was a shame that I didn't teach in Hungary.

Képek a koncertről / Pictures of the concert

Jan Sufliarsky (SK), Martin Budinsky (SK),
Viktoria Herencsar (H)

Andrii Kovstuniak (UA)

Lizveta Hlazava (BY)

Levente Galda (H), Viktoria Herencsar (H)

Zárószám közönséggel együtt
Final song with the audience

A koncert szereplői / The performers of the concert

A Cimbalom Világszövetség 17. kongresszusának tapasztalatai
Experiences of the 17th Congress of the Cimbalom World Association 2024

A Cimbalom Világszövetség 16. kongresszusán Valasske Meziriciben, Csehországban szavazta meg a taggyűlés a 17. kongresszus helyszínét. Eunhwa Yun a Koreai Yanggeum Szövetség elnöke ajánlotta fel, hogy szövetségük megszervezi a kongresszust Szöulban, Dél-Koreában. Mindenki nagy izgalommal várta az új helyszínen történő találkozást, mivel Koreában még nem volt kongresszusunk. Sajnos, akkor még nem tudtuk, hogy az ukrán-orosz háború ilyen sokáig fog tartani és közben még Izrael és Irán között is hadiállapotok kezdődtek. Még alig ocsúdtunk fel a pandémia által okozott financiális problémákból, máris belezuhantunk egy újabb pénzügyi válságba a háborús helyzet miatt. A háborúk kimenetelének bizonytalansága nem volt kedvező hatással a tagság részvétele számára. Sokan féltek jelentkezni a bizonytalan helyzet miatt a kongresszusra és még többen anyagi problémák miatt voltak kénytelenek elállni a részvételtől. Ezek miatt a problémák miatt nagyon nehéz volt a szervezés, mert nem lehetett tudni hányan jönnek és hány országból. Az utolsó pillanatban persze kialakult a résztvevők száma és a program is.

A kongresszus 2024 november 3-tól 8-ig tartott. A következő országokból jöttek résztvevők: Anglia, USA, Svájc, Németország, Irán, Tajvan, Szingapúr, Vietnám, Kína, Japán, Malajzia, Dél-Korea, Hong Kong, Magyarország. Ázsiából voltak a legtöbben és főleg fiatalok, ami pozitív eredmény. Európából viszont hiányoztak azok az országok, ahol a cimbalomkultúra jelentős szerepet játszik. Nem voltak résztvevők Ausztriából,

Csehországból, Szlovákiából és a többi Kelet-Európai országokból. Svájcot és Németországot is csak egy-egy résztvevő képviselte, mint ahogy Angliát is. Magyarországot én, mint a CWA elnöke és Horváth István a CWA titkára képviselte. Az európaiak passzivitása szomorú, mert emiatt itt nem fejlődik a hangszer kultúrája úgy, ahogy kellene. Az ázsiai cimbalom kultúra annál inkább, egyre több fiatal érdeklődik a hangszer iránt és egyre változatosabb zenei stílust képviselnek.

Én és a Szövetség titkára 31-én indultunk Budapestről, 1-én érkeztünk Szöulba. 2-án volt a 3-i nyitó koncert próbája. Cimbalmot a Szöuli Zeneakadémia kölcsönözte, akik ajándékba kapták a hangszert Korea és Magyarország 30 éves diplomáciai kapcsolatának évfordulója alkalmából, melynek átadásán 2014-ben én is részt vettem. A hangszer Nagy Ákos magyar cimbalomkészítő mester munkája.

3-án a nyitó koncerten a koreai delegáció műsorát hallhattuk melynek vendégeként felléptek külföldi előadók is, így én is a Duna parton című kompozíciómmal, mely magyar népdalok feldolgozása. A koncertre eljött Medvigy István a Szöuli Liszt Ferenc Magyar Kulturális Intézet igazgatója és az intézet néhány munkatársa is. Az igazgató a koncert után meglepetését és elismerését fejezte ki, mert ilyen cimbalom koncertet még eddig sosem látott, hallott.

4-től voltak a bemutató koncertek, előadások és kiállítás keretében hangszerek, kották, könyvek, CD és DVD kiadványokhoz, verőkhöz lehetett hozzájutni a kongresszus ideje alatt.

4-én délelőtt tartotta ülését a Cimbalom Világszövetség, ahol a vezetőségi tagok beszámoltak az elmúlt két év tevékenységéről, programterveket indítványoztak az elkövetkező évekre, valamint a nagyszámú ázsiai tagság miatt bővítettük a vezetőség számát négy fővel, kik a résztvevő tagok ajánlására, titkos szavazás által lettek megválasztva. Így az eddigi 8

fő helyett most 12 fő a vezetőség tagjainak száma. Jelenleg a következő országok képviselőiből áll a vezetőség: Svájc, Anglia, USA, Csehország, Kínából két fő, Tajvan, Szingapúr, Korea, Irán és Magyarország 2 fő. A taggyűlés után a Cimbalom Világszövetség által megjelentetett kottáiból ajándékoztam a résztvevőknek, melyeket nagy örömmel fogadott a tagság. Az ülésen szoktuk eldönteni, hol legyen a következő kongresszus helyszíne. Ez most elmaradt, mert meg kell várnunk a háborúk kimenetelét. Ilyen bizonytalan helyzetben senki nem meri felvállalni a kongresszus szervezését.

Délután bemutató koncertekre került sor, közöttük az én bemutatóm témája volt a régi zenék újszerű feldolgozása. Minden ország hozott zenei újdonságot, melyek legtöbbje a fiatalok által kedvelt populáris stílusban íródtak. Azt kellett tapasztalnom, hogy manapság a zenének fontossága eltolódott a gyorsaság és a hangerősség irányába a művészi teljesítmény rovására. Ezt sajnos nem csak a kongresszuson tapasztaltam, hanem cimbalomkoncertek alkalmával is, sőt tanítványaimon is érzem az ennek irányába való eltolódást. A koreaiak elektronikus effektusokat felhasznált rockzene stílusú zenéi aratták a legnagyobb sikert a fiatalság körében. Itt is a gyorsaság és a hangosság volt a zenék meghatározója. Viszont el kell ismernem, hogy ennek a zenének is van pozitív hatása. Mikor utoljára Koreában jártam 2019-ben még alig volt érdeklődés a fiatalok körében a koreai cimbalom, a yanggeum iránt. Most viszont a hangszer rock zenében történő felhasználásával nagy létszámú fiatal játszik a hangszeren és egyre többen válnak e hangszer művelőivé. A hangeffektusok és fényjáték megoldásával olyan show műsort produkálnak, melyet csak igazán nagy rock zenekarok esetében hallhatunk, láthatunk. A pozitívumhoz tartozik még, hogy a rockzene játszásához klasszikus játéktechnikát, zeneelméletet, népzenét tanulnak, így kitű-

nően olvasnak kottát, ritmusérzékük kiváló. Az alapvető zenei műveltséget megszerezve és a népzene művelése által a rock zenei alkotások is színvonalasabbak, érdekesebbek sok „világhírű" rockzenész produkcióinál.

A koncerteken iskolai együttesek is képviseltették magukat különböző formációkban. Hallhattunk duót, kamarazenei összeállításokat különböző hangszerekkel. A zenei stílusok között volt klasszikuszene, népzene, populáris zene. Az ázsiai tanulók és tanárok részvételét az iskolájuk finanszírozza, így nem véletlen, hogy sokan tudnak részt venni nemzetközi programokon. Európában csak elvétve találhatunk olyan iskolát, melyek támogatják növendékeik, tanáraik külföldi részvételét nemzetközi eseményeken. Az önerőből történő finanszírozás pedig csak keveseknek oldható meg. Az én és a titkár repülőjegyét pályázat útján a Nemzeti Kulturális Alap támogatta, de az egyéb költségeket (részvételi díj, szállás) magunk fizettük. A támogatás ugyan az összes költség negyed részét fedezte csak, mégis nagy segítség volt ahhoz, hogy részt tudjunk venni a kongresszuson.

A koncertek mellett előadásokat hallhattunk változatos témákban, mint például a svájci hackbrett készítésének bemutatása, az iráni santur híres művészeinek, tanárainak ismertetése, a hangszer irodalmából kiemelt művek bemutatása, játéktechnikai megoldások, elektronikus effektusok használata a yanggeumön. Az én témám A Kodály módszer használata a hangszeres oktatásban volt, melyre 6-án került sor. Az előadások közül is a legnagyobb érdeklődést a hangszer elektronikus effektusainak felhasználása váltotta ki a fiatal résztvevők körében.

7-én, a kongresszus záró koncertjén valamennyi ország képviseltette magát, a koncert végén pedig az összes résztvevő közös előadásában a híres Arirang dallam szólalt meg,

mely megtekinthető a facebook https://www.facebook.com/yinhua.yin/videos/438247895974376 oldalán.

8-án a kongresszus kiegészítő programja keretében a fiataloknak szerveztek versenyt, ahol a zsűri tagjai a CWA vezetőségi tagjai, valamint Ázsia vezető tanárai voltak. Valamennyi versenyző kapott díjat, így mindenki elégedett lehetett. A fődíjat egy tajvani lány nyerte. Különdíjként könyveimből, CD-imből adományoztam a versenyzőknek. A verseny alatt is azt kellett tapasztalnom, hogy a gyorsaság és a hangosság volt az elsődleges cél, a művészi interpretáció kevés produkcióban volt hallható.

9-én fakultatív városnézésre mentünk, melynek során megtekintettük Szöul nevezetességeit, de voltak, akik már ezen a napon utaztak vissza hazájukba. Az európai és amerikai résztvevők velem együtt 10-én vettek búcsút a kongresszustól és Szöultól. Azzal búcsúztunk el egymástól, hogy találkozunk a következő kongresszuson, mely helyszínének kiválasztására 2025 elején kerülhet sor. Reméljük, nem fog közbeszólni újabb problémás nemzetközi helyzet!

At the 16th Congress of the Cimbalom World Association in Valasske Mezirici, Czech Republic, the members' meeting voted on the location of the 17th Congress. Eunhwa Yun, president of the Korean Yanggeum Association, offered to have their association organize the congress in Seoul, South Korea. Everyone was excited to meet at the new location, as we had never had a congress in Korea before. Unfortunately, at the time we didn't know that the Ukrainian-Russian war would last so long, and in the meantime, states of war had even begun between Israel and Iran. We had barely recovered from the

financial problems caused by the pandemic when we were already plunged into another financial crisis due to the war situation. The uncertainty of the outcome of the wars did not have a positive impact on membership participation. Many people were afraid to register for the congress due to the uncertain situation, and even more were forced to withdraw from participation due to financial problems. Because of these problems, the organization was very difficult, because it was impossible to know how many people would come and from which countries. As a result the number of participants and the program were determined at the last minute.

The congress took place from November 3 to 8, 2024. Participants came from the following places: England, USA, Switzerland, Germany, Iran, Taiwan, Singapore, Vietnam, China, Japan, Malaysia, South Korea, Hong Kong and Hungary. Most of them were from Asia and they were mainly young people, which is a positive outcome. However, Europe lacks countries where dulcimer culture plays a significant role. There were no participants from Austria, the Czech Republic, Slovakia or other Eastern European countries. Switzerland and Germany were represented by only one participant each, as was England. Hungary was represented by myself as the President of the CWA and by István Horváth as the Secretary of the CWA. The low engagement of Europeans is sad, since because of this, the culture of the musical instrument is not developing here as it should. The Asian cimbalom culture is all the more vibrant, as more and more young people are interested in the instrument and represent an increasingly diverse musical style.

The secretary of the Association and I left Budapest on the 31st and arrived in Seoul on the 1st. On the 2nd there was a rehearsal for the opening concert on the 3rd. The cimbalom was loaned by the Academy of Music in Seoul, who received

the instrument as a gift on the occasion of the 30th anniversary of diplomatic relations between Korea and Hungary, at the handover of which I also participated in 2014. The instrument is the work of Hungarian cimbalom maker Akos Nagy.

On the 3rd, at the opening concert, we heard the Korean delegation's program, which also featured some foreign performers, including me with my composition "On the Bank of the Danube", which is a reworking of Hungarian folk songs. Istvan Medvigy, the director of the Liszt Ferenc Hungarian Cultural Institute in Seoul, and some of the institute's staff also came to the concert. After the concert, the director expressed his surprise and appreciation, because he had never seen or heard such a cimbalom concert before.

From the 4th, there were introductory concerts, lectures and an exhibition where musical instruments, sheet music, books, CD and DVD publications, and hammers were available during the congress.

The Cimbalom World Association held its meeting on the morning of the 4th, where the board members reported on the activities of the past two years, proposed program plans for the coming years, and due to the large number of Asian members, we expanded the number of board members by four people, who were elected by secret ballot by the participating members. Thus, instead of the previous 8 board members, the number of board members is now 12. Currently, the board consists of representatives from the following countries: Switzerland, England, USA, Czech Republic, two people from China, Taiwan, Singapore, Korea, Iran and two people from Hungary. After the members' meeting, I gave the participants some of the sheet music published by the Cimbalom World Association, which was received with great pleasure by the membership. At the meeting, we usually decide where the

next congress should be held. This has now been postponed because we have to wait for the outcome of the wars. In such an uncertain situation, no one dares to offer to undertake the organization of the congress.

In the afternoon, there were presentation concerts, among which the theme of my presentation was a new arrangement of old music. Every country brought new musical innovations, most of which were written in a popular style favored by young people. I have had to experience that the importance of music these days has shifted towards speed and loudness at the expense of artistic performance. Unfortunately, I experienced this not only at the congress, but also during cimbalom concerts, and I even feel the shift in this direction in my students. The Koreans' rock music style using electronic effects was most successful among young people. Here too, speed and loudness were the defining characteristics of the music. However, I have to admit that this music also has a positive effect. When I last visited Korea in 2019, there was little interest among young people in the Korean dulcimer, the yanggeum. Now, however, with the use of the instrument in rock music, a large number of young people are playing the instrument and more and more people are learning to play. With their sound effects and lighting techniques, they produce a show that is normally only heard and seen from major rock bands. Another positive aspect is that they learn classical playing techniques, music theory, and folk music to play rock music, so they read music scores excellently and have an excellent sense of rhythm. By acquiring basic musical literacy and cultivating folk music, rock music creations are of higher quality and more interesting than the productions of many "world-famous" rock musicians.

School ensembles were also represented at the concerts in various formations. We could hear duos and chamber

music compositions with various instruments. The musical styles included classical music, folk music, and popular music. The participation of Asian students and teachers is funded by their schools, so it is no coincidence that many of them are able to participate in international programs. In Europe, we only rarely find schools that support the participation of their students and teachers abroad in international events. Self-financing is only possible for a few people. The National Cultural Fund of Hungary supported mine and the secretary's flight tickets through a grant, but we paid for the other costs (participation fee, accommodation) ourselves. Although the grant only covered a quarter of the total costs, it was still a great help in enabling us to attend the congress.

In addition to the concerts, we heard presentations on a variety of topics, such as a presentation of how the Swiss hackbrett is made, an introduction to famous artists and teachers of the Iranian santur, a presentation of selected works from the literature of the instrument, playing techniques, and the use of electronic effects on the yanggeum. My presentation topic was The Use of the Kodaly Method in Instrumental Education, which took place on the 6th. Among the lectures, the use of the instrument's electronic effects aroused the greatest interest among the young participants.

On the 7th, all countries were represented at the closing concert of the congress, and at the end of the concert, all participants performed the famous Arirang melody, which can be viewed on the Facebook page https://www.facebook.com/yinhua.yin/videos/438247895974376.

On the 8th, as part of the congress's supplementary program, a competition was organized for young people, where the jury members were CWA board members and leading teachers from Asia. All competitors received a prize, so

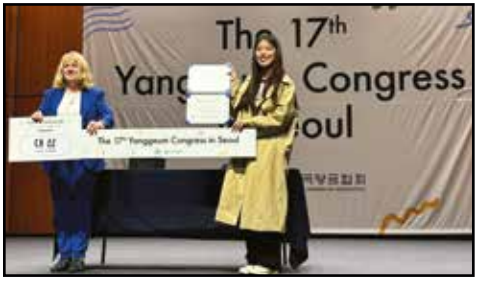
everyone was satisfied. The grand prize was won by a girl from Taiwan. As a special prize, I donated some of my books and CDs to the contestants. During the competition, I also had to experience that speed and loudness were the primary goals, and artistic interpretation was evident in few performances.

On the 9th, we went on an optional sightseeing tour, during which we saw the sights of Seoul, but some of us had already traveled back to their home countries that day. The European and American participants, along with me, said goodbye to the congress and Seoul on the 10th. We said goodbye to each other by saying that we would meet at the next congress, the location of which could be selected in early 2025. Let's hope that another problematic international situation will not intervene!

Két kép a nyitó koncertről
Two pictures of the opening concert

Kép a kongresszusi koncertekből
Picture from the concerts of the congress

A CWA vezetősége
The board of the CWA



A verseny győztese
Winner of the competition

Kiállítási képek
Pictures of the exhibition

Két kép Eunhwa Yun előadásáról
Two pictures from the lecture of Eunhwa Yun

Képek a zárókoncertről
Pictures of the Closing concert

Ha a nagyvilágban bárhol megjelenik a cimbalom, a zeneértők tudják, hogy e nagyméretű, hangtompító mechanizmussal ellátott pedálcimbalom az 1870-es években született meg Schunda Vencel József műhelyében és lett a magyar hangszerkészítés egyik csúcsteljesítménye! A zeneszerzők is szerencsére hamar felismerték e hangszerben rejlő lehetőségeket, melyekkel aztán a cimbalom magyar nagykövetei meghódíthatták a világ koncerttermeit, stúdióit. E hangszer világviszonylatban is legnagyobb művészei közé tartozik Herencsár Viktória, aki a cimbalmozás aranykönyvébe nemcsak virtuóz játékával, művészetével, értékes zeneműveivel, sikeres ismeretterjesztő írásaival, egyetemi szintű pedagógiai munkásságával, a Cimbalom Világszövetség alapító elnökeként került be, hanem azzal is, hogy a szó legnemesebb értelmében felélesztette a cimbalom tudományos igényességű irodalmát. Ennek ékes példája legújabb könyve.

Herencsár Viktória munkája nemcsak a cimbalom szakirodalmát bővíti, de „idegenvezető” is mindazok számára, akik nyitott szívvel és lélekkel közelednek a több ezer éves múlttal rendelkező, de megújulásra mindmáig kész hangszer és legkiválóbb művelői felé.

Whenever the cimbalom appears anywhere in the world, music lovers know that this large pedal cimbalom equipped with a sound-damping mechanism was created in the 1870s in the workshop of Vencel József Schunda and became one of the pinnacles of Hungarian musical instrument making! Fortunately, composers also quickly recognized the potential of this instrument, with which the Hungarian ambassadors of the cimbalom were able to conquer concert halls and studios around the world. Among the greatest artists of this instrument in the world is Viktoria Herencsar, who entered the golden annals of cimbalom playing not only with her virtuoso playing, artistry, valuable musical works, successful educational writings, university-level pedagogical work, and as the founding president of the Cimbalom World Association, but also by reviving the scientifically demanding literature of the cimbalom in the noblest sense of the word. A prime example of this is her latest book.

Viktoria Herencsar's work not only expands the literature on the cimbalom, but also serves as a "tour guide" for all those who approach this instrument with an open heart and soul, which has a history of several thousand years but is still ready for renewal, and its most outstanding practitioners.

Zelinka Tamás zenetörténész / music historian

5 999860 647225

MORNING ART RECORDS

Cimbalom World Association

Nemzeti Kulturális Alap

ISBN 978-615-02-2842-6