

Elek Szilvia

Magyar csembalózene a 20. században¹

Régi idők csembalómuzsikája. A csembaló – múltját, jelenét tekintve – egyike a legkülönösebb életpályát bejárt hangszereknek. Több száz évnyi magabiztos egyeduralkodása révén virtuóz szóló- és zenekari instrumentumként, főúri s polgári házak szalonjainak közkedvelt zeneeszközeként tekinthetünk rá.

Magyarországon többek közt a Nemzeti Múzeumban őrzött fejedelmi hangszerek – Brandenburgi Katalin virginálja (1617), Thököly István csembalója (cca.1600) – s számos fennmaradt kottagyűjtemény bizonyítják hazai népszerűségét. Girolamo Diruta itáliai komponista már 1593–1594-ben billentyűs iskolát készített – *Il Transilvano* címmel – a kiváló orgona- és csembalójátékos hírében álló Báthory Zsigmond erdélyi fejedelemnek, s a későbbi *Kájoni kódex* (1634–1671), a *Lőcsei virginálkönyv* (1660–1670), a soproni Starck-féle virginálkönyv (1689) és a *Vietorisz* tabulatúras könyv (1675–1679) táncmuzsikáit is csembalóra vagy virginálra² szánták. Brassai Croner Dániel (1656–1740) prelúdiumjait és Bulyovszky Mihály nemrégiben felfedezett, egyedülállóan szép *b-moll szvitjét* (1675) is a csembaló hangja ihlette. A nemesi családok zenetermeiben csembalószó hangzott fel a 18. században is, amelynek végén Lavotta János billentyűs művei – köztük korai verbunkoszenéje – szintén ezen a hangszeren szólaltak meg. J. Haydn pedig Kismartonban és Esterházán csembalóra komponálta zongoraszonátáinak jelentős részét.

Azonban a kalapácszongora térhódításakor ez az instrumentum kiment a divatból, és hamarosan feledésbe merült.

A csembaló reneszánsza a 20. század elején – az első játékosok és komponisták. Majd mintegy száz év Csipkerózsika-álmom után a Nyugat-Európában és Amerikában felbukkant historikus szemlélettel és előadói gyakorlattal együtt a régi korok hangszerei is feléledtek, s így köztük a csembaló is újra megszólalhatott a hangversenytermekben.

Azoknak a kiváló zongorakészítő cégeknek köszönhetően, amelyek elsőként fogtak csembalógyártásba (ilyen volt többek között a híres francia Pleyel és Érard), a modernizált, úgynevezett gyári csembalók gyorsan elterjedtek szerte a világon, és az ezen a hangszeren játszó művészek is hamarosan ismertekké váltak. Franciaország – hűen a 17–18. században betöltött szerepéhez – most is élen járt a csembaló népszerűsítésében, művészeik s hangszereik gyakori vendégként léptek fel Európa hangversenytermeiben. Buda-

¹ Jelen dolgozat *A csembaló reneszánsza Magyarországon a 20. század kezdetétől napjainkig* című, 2019-ben befejezett doktori disszertációm egy részének kivonatos változata.

² A virginál csembalómechanikával ellátott, asztal formájú, egymanuális, kis méretű csembalóféleség.

pest – virágzó kulturális központként – tárt karokkal várta az „újító” régi zenét játszó muzsikusokat, így a 20. század első évtizedében már Magyarországon is nagy sikert arattak a historikus hangszeren játszó előadók, köztük a korszak egyik legelső csembalistánja, Wanda Landowska. Ugyanakkor – amint azt a korabeli újságok tudósításaiából olvashatjuk –, hazai muzsikusaink közül is többen csembalóztak már ebben az időszakban. Kovács Sándor, Varró-Pikker Margit, Reiner Frigyes, Kósa György, Láng Erzsébet, Sinay János – hogy néhány nevet említsünk a csembalót szólístaként vagy kamaramuzsikusként megszólaltatók közül.

Az újonnan felbukkant régi-új hangszer népszerűségét bizonyítja a kor zeneszerzői által írott jelentős számú, modern hangvételű csembalómű. S bár Nyugat-Európa legtermékenyebb tájának Franciaország bizonyult e téren is (ebben az országban született ugyanis a legtöbb csembalódarab a századelőn), a magyar komponisták szintén igen korán felfedezték e hangszer egyedülálló és újdonságként ható lehetőségeit.

A két magyar szerző, akik elsőként – szinte egy időben – kerültek alkotói viszonyba a csembalóval, Hermann Pál és Bartók Béla voltak. Hazai komponistáink közül ugyanis Hermann Pál írta az első ténylegesen csembalóra szánt darabot, míg Bartók Béla ugyanekkor alternatívaként vetette fel zongorára írott egyes tételeinek³ csembalón történő előadását.

Hermann Pál: *Divertissement pour clavecin*, 1938. Csembalista körökben – a mai napig – Petrovics Emil ikonikus művét, a *Négy önarckép álarcban*⁴ című kompozíciót tartják a huszadik század első magyar csembalókompozíciójának, ezért számít meglepő felfedezésnek az a húsz évvel korábbi darab, amely kéziratos formában maradt csak fenn, és a mai napig kiadatlan.

A *Divertissement pour clavecin* című kompozíció szerzője, a kiváló csellista Hermann Pál⁵ a mű születése idején Párizsban élt, s magasra ívelő szólista pályafutása kiegészítéseként komponált is. Több kamarazenei opusa mellett egy gordonkaversenye és további szólóhangszeres darabjai is fennmaradtak hagyatékában.

Hermann Pált tarthatjuk tehát – jelenlegi tudásunk alapján – a legelső magyar komponistának, aki a 20. század folyamán kimondottan csembalóra szánt darabot szerzett, bár e műve Magyarországon akkoriban valószínűleg nem került sem bemutatásra, sem a hazai muzsikusok látókörébe.⁶

A Budapesten született Hermann Pál 1915 és 1921 között a budapesti Zeneakadémián tanult; csellózni Schiffer Adolfnál, zeneszerzést – nem hi-

³ Bartók erre irányuló javaslata az 1940-ben megjelent *Mikrokozmosz* sorozat Előszavában olvasható.

⁴ Petrovics Emil (1930–2011): *Négy önarckép álarcban*, op. 8 – szvit csembalóra, 1958

⁵ Források: http://www.leosmit.org/composers.php?DOC_INST=16#.XCYPPIKiM_ <http://epa.oszk.hu/02900/02964/00004/pdf/EPA02964> <http://www.forbiddenmusicregained.org/search/composer/id/100027> https://imslp.org/wiki/Category:Hermann,_P%C3%A1l, valamint Molnár Imre dr. (szerk.): *A magyar muzsika könyve*, Budapest, Havas Ödön, 1936, 395.

⁶ A mű magyarországi bemutatójára e cikk szerzője által kerül sor 2019-ben, a budapesti Zeneakadémián.

vatalosan – Weiner Leónál, s tanárai közt volt Bartók Béla és Kodály Zoltán is. A budapesti időszakot berlini tanulmányai követték, de mindeközben elindult rendkívül sikeres nemzetközi pályafutása, és a kitűnő fiatal gordonkaművész hamarosan Európa-szerte ismertté vált. Számos hangverseny adott szólístaként, a Magyar Vonósnégyes tagjaként és Székely Zoltán hegedűművész partnereként. Kodály *Szólószonátájának* első külföldi előadása (Bécsben, Arnold Schönberg házában), valamint a *Hegedű-gordonka duó* külhoni népszerűsítése is az ő nevéhez fűződik. Hírnevét bizonyítja egy holland kritikus írása, amely Hermannnt a „magyar Casalsként” jellemzi. A Belgiumban, Hollandiában és később Franciaországban letelepedett művész csembalókompozícióját Marcelle de Lacour Párizsban élő csembalóművésznőnek ajánlotta.

A *Divertissement pour clavecin* igen különleges darabnak mondható, hiszen nem tudunk alkotójának bárminemű billentyűs hangszerhez fűződő közelebbi kapcsolatáról. Azt azonban láthatjuk kompozícióinak összesített listájából, hogy Hermann vonzódhatott a régi zenéhez, ugyanis szólófurulyára és furulyás kamaraegyüttesre több művet is írt. A korábbi évszázadok zenéje iránti érdeklődése mellett valószínűleg megtermékenyítőleg hatott rá a korabeli Párizs ez időben már hihetetlenül gazdag csembalókultúrája is.

A háromtételű mű címe, a *Divertissement*, azaz divertimento a 17. század közepétől divatos műfajra utal, noha azt általában több hangszerre írott darabok esetében alkalmazták.

A régi korok divertimentóihhoz képest – amelyek gyakran tánctételekből állnak –, itt csupán az utolsó tétel táncétel. Az egyes tételek műfaj- (és részben karakter-) jelölő címeket kaptak, vagyis a régi korok mintáiból merítő zenével állunk szemben. A Kodály, Bartók és Weiner hangját magába szívó fiatal zeneszerző a régi mesterek hagyományaihoz nyúlt a formálás és a műfaji keretek tekintetében, ugyanakkor a kor francia zenéjének neoklasszikus, neobarokk törekvései és a már említett magyar komponisták harmónia- és színvilága is jelentősen hathattak rá.

A magas technikai tudást igénylő, mindvégig egylendületű, mozgásformáiban szinte Scarlatti-jellegű 1. tétel (*Toccata*) pillanatnyi megállást sem hagy az előadó számára. Ez a hang a lendületes toccaták, a gyors improvizációk világát idézi, rendkívül jól játszható, hangszerszerű faktúrában.

A 2. tétel (*Interludio*) karaktere mindenben ellentéte az 1. tétel játékosságának. A kodályi *Epigrammák* melankóliát árasztó hangját hallhatjuk ki ebből a szép zenéből. A 3. (*Gigue*) tétel már inkább a francia szerzők modorában íródott. Játékosság, sodrás, virtuozitás, s mindeközben mindkét manuál és a teljes hangterjedelem birtokba vétele jellemzi a tételt.

Összegzősképpen elmondhatjuk, hogy Hermann Pál csembalóműve igazi kuriózum, amely amellet, hogy remek előadási darab, izgalmas példa a harmincas évek különféle áramlatainak ötvözésére: a magyaros és franciás stílus, valamint a régi zenei hagyományok egybeforrasztására.

Bartók Béla és a csembaló.

És ha már átiratokról van szó, azt is megemlíthetjük, hogy egynémelyik darab – így pl. a könnyebbek közül a 76., 77., 78., 79., 92., 104/b számú, a nehezebbek közül

a 117., 118., 123., 145. számú clavicembalora is alkalmas. Ezen a hangszeren az oktáv kettőzéseket regiszterek végzik.⁷

Bár Bartók soha nem komponált csembalóművet, a *Mikrokozmosz Előszavában* írott – imént idézett – ajánlása, amelyben gyűjteménye néhány darabját csembalón való megszólaltatásra is javasolja, további vizsgálódásra készíti a téma tanulmányozóját. E kérdéssel kapcsolatosan viszont nemrégiben zajlottak már jelentős eredményű kutatások, ezért a következőkben Barna Péter mindenre kiterjedő és számos újdonságot tartalmazó írására,⁸ valamint a *Parlando* folyóiratban közölt, Váradi Helga és Barna Péter nevével fémjelzett cikkeire is támaszkodom.⁹

Elsőként arra a kérdésre keresem a választ, hogy vajon Bartók a *Mikrokozmosz* megjelenésének idején ismerte-e a csembalót. Erre a következőkben felsorolt, Bartóktól származó, időrendben megjelenő idézetekből egyértelmű feleletet kaphatunk.

1912. január 5. *Zeneközlöny*:

Más valaki megint azt kívánhatná, játszuk [sic] a régi fugákat állandóan nyitott pedállal, mert a clavecin, hangtompító hijján [sic], ilyesformán hangzott.¹⁰

A fenti idézetből egyértelműnek tűnik, hogy Bartók ekkor még nem találkozott csembalóval, hiszen a hangszerrel kapcsolatos állításai tévesek. (A csembalóknak ugyanis van tompítójuk, és a csembalóhangzás egyáltalán nem hasonlítható a zongorapedál folyamatos lenyomásával létrehozott „egybecsüszött” hangzáshoz.)

1930. *XVII–XVIII. századi billentyűs művek zongorára*, közreadó: Bartók Béla, részlet az *Előszóból* (Carl Fischernél, New York):

Közreadói megjegyzések:

Az eredetileg orgonára és csembalóra komponált művek átírásakor csupán az oktávok kettőzésére (időnként háromszorozására) volt szükség. Az eredeti szöveg ilyen változtatását mind az orgona, mind a csembaló konstrukciója indokolja, hiszen a művek ezekre a hangszerekre íródtak. E hangszerek egy mechanikus szerkezet segítségével az oktávok kettőzés különböző módjait tették lehetővé, melyek megválasztását rendszerint az előadó ízlésére és tetszésére bízta.¹¹

⁷ Bartók Béla: *Mikrokozmosz, zongoramuzsika a kezdet kezdetétől*, javított kiadás, I–VI., Budapest, Editio Musica, 1987, 8–11.

⁸ Barna Péter: *Bartók és a csembaló – Egy különös találkozás története*, Szemináriumi záródolgozat, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat).

⁹ Váradi Helga, Barna Péter: *Bartók & Baroque*, http://parlando.hu/2018/2018-1/Varadi-Helga_Bartok-Bach.htm

¹⁰ Bartók Béla: „A clavecinre írt művek előadása”- *Zeneközlöny* X/7. (1912. január 5.), 226–227., megtalálható még Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Zene-történeti kérdésekről, kortársakról*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 685–686. (52. számú írás).

¹¹ Magyar fordítás az Editio Musica faksimile kiadásából.

Ez a szöveg arról tanúskodik, hogy Bartók ekkor már ismerte a csembaló hangzását és annak mechanikáját is, bár közreadói ötlete, amely szerint az eredetileg csembalóra írott műveket az oktávkettyőzés, -háromszorozás lehetőségé miatt a zongorán is oktávokban kellene játszani, nyilvánvaló előadási tévút.

1934. április

Bartók Svédországban, a stockholmi Zenetörténeti Múzeumban járt, ahol dr. Tobias Norlind igazgatóval beszélgetett, s ez az interjú írott formában (egy filmhíradóbeli tudósítással egyetemben) fennmaradt.

A régi hangszerek is érdekelték a professzor urat?

Igen, amennyire az időből tellett. A régi hangszerek egyébként mostanában reneszánszukat élik a kontinensen, s ez különösen érvényes a csembalóra. Én magam nem játszom ezen a hangszeren, de kitűnő kamarahangszer azok számára, akik szeretik a régi klasszikusokat. Couperin és Bach valóban csembalón hangzik a legjobban; a tónusok jobban érvényesíthetők, és megvalósíthatók a megfelelő intim effektusok. Ezzel szemben a koncertpódiumon meglehetősen sápadt benyomást kelt, különösen Bach műveiben, de otthoni muzsikáláshoz a csembaló valóban megérdemli a reneszánszt.¹²

1939. július 15.

Bartók levele Zürichbe, Geyer Stefi hegedűművésznő férjének, Walter Schulthessnek, részlet:

Július 31-én este, vagy augusztus 2-án délelőtt szándékozom Saanen-ba érkezni; a zongora ennek megfelelően aug. 1-én (bármikor), vagy aug. 2-án délután kell, hogy megérkezzenek. [...] Ha lehetséges, szeretnék Zürich-ben (vagy Bern-ben) egy clavicembalo-n gyakorolni (aug. 1-én 5–6 órát). Már amennyiben létezne ott egy ilyen hangszer 2 manuállal, kopulával, 16-, 8- és 4-lábás regiszterrel, és hozzáférhető lenne. Tudom, hogy Maga most nagyon elfoglalt, és nagyon kérem, csak akkor foglalkozzék ezzel a kéréssel, ha az nem sok fáradságot igényel. Stefi azt mondja, hogy a zürichi Conservatorium-nak van egy ilyenje, de hogy az vajon pont ilyen méretű lenne? Természetesen nem baj, ha a hangszer nincs tökéletesen behangolva.¹³

A két utóbbi idézetből kiderül, hogy a harmincas évekre Bartók már teljesen tisztában volt a csembaló működésével, egész biztosan játszott már rajta, sőt: időnként – mint 1939-ben, Svájcban – gyakorolni is szeretett volna a hangszeren. Ez a csembalógyakorlás azonban nem jött létre végül, ugyanis Bartók egy

¹² Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal – Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, Budapest, Kijárat, 2000, 28.

¹³ Bartók korábban nem publikált levele Barna Péter fordításában; Surlej, 1939. július 15, közölve Barna Péter *Bartók és a csembaló – Egy különös találkozás története* c. hivatkozott tanulmányában, 14., valamint Váradi Helga, Barna Péter: *Bartók & Baroque*, http://parlando.hu/2018/2018-1/Varadi-Helga_Bartok-Bach.htm

héttel későbbi levelében¹⁴ azt írja Schulthessnek, hogy inkább lemond a csembaló-túráról a túl körülményesnek tűnő odautazás miatt.

Tehát, a Bartóktól származó szövegek azt bizonyítják, hogy a *Mikrokozmosz* írása (1926–1939) idején Bartók már találkozott csembalóval. De vajon hol és mikor?

Az 1900-as évek elejétől kezdve Bartók számos alkalommal hallhatott a fővárosban csembalóhangversenyt, csembalót. Érdekesség, hogy három zongorista-tanítványáról is tudunk, akiből később professzionális csembalista lett (Kecskeméti Láng Erzsébet, Sinay János és Gát József). A Budapesten akkoriban fellelhető csembalók bármelyikével találkozhatott, akár Kovács Sándor, akár Láng Erzsébet vagy Brodszky Ferenc hangszereire gondolunk. Ahogy Váradi Helga és Barna Péter cikkében olvashatjuk:

Bartók Péter 2017 februárjában Váradi Helgával folytatott beszélgetése során visszaemlékezett rá, amint Édesapja egy nap Budapesten elvitte őt Láng Erzsébethez, hogy megismertesse a csembalóval. Mindkettőjüket kíváncsivá tette a hangszer, különösen a billentyűsorok összekapcsolásának lehetősége.¹⁵

Amint Bartók Péter visszaemlékezéséből kiderül, Bartók volt tanítványánál, Láng Erzsébetnél is ismerkedhetett a csembalóval. (A látogatásra a harmincas években került sor.) Sőt: Láng Erzsébet játékát akár budapesti hangversenyein is élvezhette.

A következő visszaemlékezés-részlet viszont gyökeresen más megvilágításba helyezi minden eddigi feltételezésünket.

Comensoli Mária¹⁶ zongoraművész nő elbeszélése nyomán arra is fény derül, hogy Bartók még zeneakadémiai tanítása során is felhasználta a csembalót, sőt egy bizonyos csembalóról is tudomást szerzünk, amely egy ideig Bartók tantermében állt:

A Bach-prelúdiumokat és fűgákat teljes egészében előjátszotta nekünk, a részletezés ezután következett. Egyszer egy szép clavicembalo állt a tanteremben; csodálkozásomra ehhez a hangszerhez ültetett, és az órára hozott Bach-műveket ezen kellett játszanom. Célja bizonyára az volt, hogy felidézzük a Bach korabeli hangzást, és megkíséreljük a pedálmentes, tiszta szólamjátékokat.¹⁷

Bartók mint külföldön gyakorta koncertező művész, természetesen utazásai során is hallhatott és kipróbálhatott csembalókat. 1922-ben, első londoni útján kapcsolatba került Violet Gordon Woodhouse-szal, a kiváló angol csembalolistával.

¹⁴ Ez a szintén nem publikált levél Surlejben, 1939. július 23-án íródott. Közölve Barna Péter *Bartók és a csembaló – Egy különös találkozás története* c. hivatkozott tanulmányában, 14. (forrás: Bartók Archivum adattára).

¹⁵ Váradi Helga, Barna Péter, i. m.

¹⁶ Comensoli Mária Bartók zongoratanítványa volt. Mivel Bartók 1934-ig tanított, a fent leírt eseményre legkésőbb addig kerülhetett sor.

¹⁷ Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Harminchat emlékezés*, Budapest, Zeneműkiadó, 1981, 180.

Violet Gordon Woodhouse (1872–1948) angol csembalóművész a 20. század eleji régizene-renaisszánsz – Landowska melletti – legjelesebb előadó-egyénisége volt. Nemcsak csembalón, hanem klavikordon¹⁸ is játszott, s művészetével, személyiségének különös vonzerejével komoly rajongói tábor gyűjtött maga köré. Olyanok lelkesedtek érte, mint Thomas Beecham, Aldous Huxley, T. S. Eliot, Auguste Rodin, George Bernard Shaw, Pablo Picasso, Rudyard Kipling, Virginia Woolf, T. E. Lawrence („Lawrence of Arabia”), John Gielgud, Szergej Rahmanyinov, Igor Sztravinszkij, Manuel de Falla, Bruno Walter, és amint látni fogjuk, Bartók Béla is.

Woodhouse készítette az első hangfelvételeket csembalón 1920-ban, amelyeket több is követett (virginálon is), egészen 1928-ig. Eredeti hangszereken és Arnold Dolmetsch (1858–1940) által készített rekonstrukciókon játszott, melyek hangzása igencsak eltért a Landowska- (és Láng Erzsébet-)féle Pleyel hangszerekétől.

Bartók meghallgatta Woodhouse egy hangversenyét, majd a koncert után megbeszélte privát találkozáson a művésznő néhány eredeti, régi csembalómű mellett Bartók-darabokat is játszott – Bartóknak. Erről az élményről maga Bartók Béla számolt be Tóth Aladárnak egy interjú keretében, amely Bartók 1922-es európai turnéjáról készült:

Bartók Angliában ismerkedett meg közelebről [Violet] Gordon-Woodhouse zongoraművésznő révén a csembalóval és a harpsichorddal.¹⁹ Gordon-Woodhouse-t méltán nevezhetjük az angol Landowska Wandának, a művésznő szinte eszményi stílustökéletességgel, amellet azonban rendkívül egyénien játszotta el Bartók előtt Bach B-dúr partitáját, majd Scarlatti- és Couperin-darabokat. Bartóknak mint folkloristának különösen lekötötte a figyelmét egy rendkívül eredeti szerkezetű, mixolyd hangnemben mozgó ó-angol paraszttánc, mely ügyes feldolgozásban igen jól hangzott a csembalón. A tónusban bámulatosan gazdag és változatos hangszeren rendkívül finoman keltek életre a szerzemények rejtettebb színárnyalatai is. Kedves meglepetés volt, mikor Gordon-Woodhouse Bartók gyermekdarabjaiból adott elő néhányat harpsichordon.²⁰

Ebből az interjúból megtudhatjuk, hogy nyilvánvalóan az angol csembalóművésznőnek jutott eszébe Bartók „gyermekdarabjait” (feltehetőleg a *Gyermekeknek* című sorozatból, vagy esetleg a *Kezdők zongoramuzsikájából*) csembalón előadni. Talán Bartók későbbi ötlete, amely a *Mikrokozmosz* egyes

¹⁸ A klavikord (clavichord vagy klavichord) asztal formájú, pengetők vagy kalapácsok helyett érintőkkel ellátott billentyűs hangszer.

¹⁹ Valószínűleg elírás történt, hiszen e két hangszernév azonos hangszeret jelent. Feltehetően a csembaló francia elnevezéséhez (clavecin) hasonlóan írott angol clavichord szó – amely rövidítve clav. – okozta a hibát, ugyanis Woodhouse klavikord-, azaz clavichord-játékos is volt.

²⁰ Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal – Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, Budapest, Kijarat, 2000, 28. Első közlés: Nyugat, XV/12 (1922. június 16.), 830–833., utánközlés: Demény János: *Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók megjelenése az európai zeneéletben, 1914–1926*, in: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok VII.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959, 219–222.

tételeinek csembalón történő előadására vonatkozik, a fenti esemény nyomán született, vagyis Violet Gordon-Woodhouse-nak köszönhetjük Bartók csembalóra is alkalmazható *Mikrokozmosz*-darabjait? Biztos választ nem adhatunk erre a kérdésre.

Sajnálatos, hogy Bartók később nem komponált eredeti csembalóművet, de azt bátran állíthatjuk, hogy komoly érdeklődéssel fordult e hangszer irányába, és hogy a 17–18. század csembalózenéje maradandó hatást tett zeneszerzői nyelvezetére is. Bizonyítja ezt számos darabja, köztük a *Szabadban* ciklus és *Mikrokozmosz* több tétele.

Csembalóművek a század második feléből. Magyarországon a század első felének dinamikusan fejlődő régizenei életével szemben a második világháború utáni időszak megtorpanást, sőt sajnálatos módon visszaesést is eredményezett. Ekkor következett be az a törés, amelynek nyűgjeit a mai napig is érezhetjük, amint megpróbáljuk összevetni hazánk régizene-kultúráját a nyugati világgal, noha ez a kor is bővelkedett nagy egyéniségekben, akik munkássága e területen világviszonylatban is kiemelkedő eredményeket hozott.

A vasfüggöny miatt ekkor hazánkba még sem kópiahangszerek,²¹ sem pedig a historikus szellemű²² gondolkodás nem juthattak be. Szerencsére azonban akadt jó néhány rendkívüli muzsikuskunk, akik a bezártság és elszigeteltség ellenére megküzdöttek a negatív előítéletekkel és ellenérzésekkel, s akik igyekeztek magukévá tenni a régi zene „nyelvét”, valamint az autentikus igényű szemléletet, és ennek szellemében alakították ki előadói gyakorlatukat. A legkiválóbb csembalolistáink Gát József (1913–1967), Sebestyén János (1931–2012) és Pertis Zsuzsa (1943–2007) voltak, majd napjainkban Horváth Anikó és Dobozó Borbála. E nagyszerű muzsikuskoknak köszönhetjük azt a hatalmas csembalórepertoárt is, amellyel hazai zeneszerzőink megajándékoztak bennünket már a negyvenes évektől kezdődően, és amely a hetvenes-nyolcvanas évekre vált a művek és az előadások szempontjából is a leggazdagabbá.

A számos komponista közül ki kell emelnünk azokat, akik már az egészen korai időszakban versenyművet szereztek erre a hangszerre: például Farkas Ferenc, Decsényi János, Arányi-Aschner György, Maros Miklós, Szöllősy András; azokat, akik szóló- és kamaraműveket komponáltak: Szokolay Sándor, Durkó Zsolt, Kocsár Miklós, Farkas Ferenc; és azokat, akik a legnépszerűbb csembalódarabokat írták: Ligeti György (*Continuum*, *Hungarian Rock*, *Passacaglia ungherese*), Maros Miklós (*Bogen*, *Cricket music*, *Inventionen*), Petrovics Emil (*Négy önarckép álarcban*). A legtöbb csembalóművet Arányi-Aschner György és Maros Miklós alkotta.

²¹ A 17–18. századi hangszerek pontos másolatai.

²² A historikus szemlélet alatt a zeneművészet azon elméleti és előadóművészeti irányzatát érttem, amely a zeneművek előadását keletkezésük korának, stílusának és az akkori ízlésvilágnak megfelelő módon tartja ideálisnak. A hiteles előadás feltétele az adott kor, a zeneszerző és a mű alapos, elemző ismerete, az eredeti, illetve *urtext* kották használata, valamint a korhű (vagy ahhoz hasonló) hangszeren való játék. E szemlélet ellentéte az a hagyományos interpretációs felfogás, amely a zenemű megszólaltatását a mindenkor előadó saját korstílusában tartja megfelelőnek, s nem törekszik a korhűsége.

A 20. század végére a csembaló újra elnyerte a régi századokban megszo-
kott tündöklését, és a komponisták már nem kuriózumként, hanem egy sokol-
dalúan alkalmazható, színes instrumentumként tekintenek rá. Az ezredfordulón
így kiváló alkotások sora született például Orbán György, Hollós Máté, Györe
Zoltán és mások tollából. Az ekkor már magas szintű hazai csembalistaképzés
eredményeképp pedig kiemelkedő művészek álltak – és állnak ma is – készen
arra, hogy a magyar zeneszerzők változatlan és azóta is folyamatos alkotóked-
vének köszönhetően létrejött újabb kompozíciókat sikerre vigyék.

