

*Magyar*  
**ZENE**

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT  
*LXIII. évfolyam, 3. szám · 2025. augusztus*

**Szerkesztő / Editor:**

Péteri Judit

**Szerkesztőbizottság / Editorial Board:**Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,  
Kerékfy Márton, Komlós Katalin, Mikusi Balázs,  
Péteri Lóránt, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),  
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),  
Madas Edit, Richter Pál, Rovátkay Lajos (Hannover),  
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

## TARTALOM – CONTENTS

### TANULMÁNY – ARTICLES

- 243 NÉMETH ZSOMBOR  
A Waldbauer–Kerpely-kvartett és a kortárs zene
- 285 The Waldbauer–Kerpely Quartet and Contemporary Music (Abstract)
- 286 V. SZÚCS IMOLA  
„Hol a színpad: kint-e, vagy bent?”  
A Kékszakállú herceg vára operaházi recepciótörténete mint színháztörténeti tükör
- 320 'Where is the Stage: Outside or Within?'  
*The Reception History of Duke Bluebeard's Castle at the Hungarian State Opera as a Mirror of Theatre History* (Abstract)
- 321 KUSZ VERONIKA  
„Megsemmisítve”?  
*Weiner Leó: Scherzo, Op. 1*
- 339 'Destroyed'?  
*Leó Weiner: Scherzo op. 1* (Abstract)
- 340 BRAUER-BENKE JÓZSEF  
Az etnoorganológia tudománya
- 351 The Science of Ethno-Organology (Abstract)

### RECENZIO – REVIEW

- 352 KÖNIG JULIANNA  
Újabb mérföldkő a magyar gregoriánkutatásban  
*Gilányi Gabriella: Töredéktől a műhelyig. Egy 15. századi Graduale Strigoniense rekonstrukciója – From Fragments to Workshop. Reconstructing a 15<sup>th</sup>-Century Graduale Strigoniense. Budapest: HUN-REN BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztály, 2025 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez – Studies in Medieval Music History, 4., szerk. Czagány Zsuzsa)*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

**MTA** MAGYAR  
TUDOMÁNYOS  
AKADÉMIA

# TANULMÁNY

Németh Zsombor

## A WALDBAUER–KERPELY-KVARTETT ÉS A KORTÁRS ZENE\*

---

### ÖSSZEFOGLALÁS

A zenetörténeti munkák az 1909-ben alakult és 1946-ban feloszlott Waldbauer–Kerpely-kvartettet mint kora zenéjének elkötelezett előadóját és harcos propagálóját tartják számon. E tézis azonban mindeddig néhány kiválasztott kritikus írására, illetve a szájhagyományra támaszkodott, ugyanis hiába volt a Waldbauer–Kerpely-kvartett a 20. század első felében a magyarországi zeneélet egyik jelentős együttese, a vonósnégyes-társaság történetének és munkásságának részletes, egzakt adatokra támaszkodó feltárása csak a 2010-es–2020-as évek fordulóján indult el. Jelen tanulmány arra keres választ, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett három és fél évtizedet átölelő munkásságában valóban olyan fontos szerepet játszott-e a kortárs zene, mint ahogyan azt eddig sejteni lehetett. Mivel a nagy mennyiségű adat értelmezéséhez szükséges az együttes történetének legalább alapvető ismerete – ám még nem készült olyan munka, amely kicsit is hosszabban-részletesebben ismertetné a kvartett működését –, e tanulmány több, az együttes történetével kapcsolatos kitérőt is magában foglal. Az írás azonban legfeljebb csak utalás szintjén foglalkozik az egyes zeneszerzők és az együttes közötti kapcsolat részleteivel. A *Függelék* tartalmazza a Waldbauer–Kerpely-kvartett által játszott kortárs művek jegyzékét, benne az összes ismert előadás adataival.

**Kulcsszavak:** Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes, intézménytörténet, kamarazene, hangversenyek, zeneélet

---

Különleges olvasói levél jelent meg a *New York Times* hasábjain 1952 karácsonya előtt néhány nappal. Tizenkét meghatározó zeneművész és -tudós neve szerepelt az aláírók között, köztük olyan ünnepezt szólisták és karmesterek, mint Dohnányi Ernő, Doráti Antal, Yehudi Menuhin, Dimitri Mitropulosz, Ormándy Jenő, Reiner Frigyes és Szigeti József. Mellettük három zenetudós (Gombosi Ottó, Egon Kenton – eredeti nevén Kornstein Egon, Paul Henry Lang – eredeti nevén Láng Pál), egy jelentős korrepetitor (Herz Ottó), illetve egy fiatal hegedűprofesszor (Paul Rolland –

---

\* A tanulmány a MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet és a SZTE BBMK Művészettudományi Intézet 2024. május 23-án megrendezett *The Tradition of Hungarian String Quartet Performance, Vol. 1.* című konferenciáján elhangzott „The Waldbauer–Kerpely Quartet. An Apostle of Contemporary Music (?)” című előadás, illetve a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet 2024. október 17-i Tudományos Fórumán elhangzott „A Waldbauer–Kerpely-kvartett és a kortárs zene” című előadás összeszerkesztett változata. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmány az MMA 2025–2028. évi Művészeti Ösztöndíjprogramjának támogatásával készült.

eredeti nevén Reisman Pál) jegyezte az írást. Az 1952. december 21-én publikált levél így kezdődik:

Waldbauer Imre december 4-én Iowa Cityben bekövetkezett halálával lezárult az elmúlt fél évszázad zenetörténetének egyik fejezete – a kamarazenéről szóló fejezet. Az Iowai Egyetem hegedű- és kamarazene-professzorának, a budapesti Zeneakadémia egykori professzorának, a Magyar Vonósnégyes alapítójának neve a [zene]történetben szorosan össze fog kapcsolódni korának szinte mindegyik kamarazenei szerzőjével. [...] könyvek tanúsítják majd Waldbauer jelentőségét, aki bemutatta a világnak Debussy, Ravel, Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Malipiero, Kodály, Dohnányi és különösen Bartók zenéjét egy olyan korban, amikor ezeket a zeneszerzőket közömbösen vagy akár ellenségesen kezelték.<sup>1</sup>

Majdnem két évtizeddel korábban, az 1934/1935-ös évadban volt a Magyar Vonósnégyes, azaz a Waldbauer–Kerpely-kvartett fennállásának negyedszázados évfordulója. Bár az együttes 1946 őszén oszlott csak fel,<sup>2</sup> ez volt az utolsó olyan kerek évforduló, amelyre békebeli viszonyok között került sor, amikor még lehetőség nyílt az ünneplésre és a visszatekintésre. Papp Viktor az 1935. március 19-i jubileumi hangversenyen többek között az alábbiakat olvasta fel:

Negyedszázad alatt a kvartett közel 600 nyilvános hangversenyt adott. Ebből 210 koncerten szerepelt magyar mű. Beethovent 485 hangversenyen játszották. Bartók kamaraműveit 174-szer vették műsorra; Kodályét 272-szer. Dohnányi műveit 74 alkalommal játszották s a Weinerét 72-szer. Ezenfelül 12 újabbkori [!] magyar kamarazene szerzőnek 20 művét mutatták be. A külföldiek közül 25 szerzőnek 38 művével ismertették meg a magyar közönséget.<sup>3</sup>

A következők szerepelnek Tóth Aladár *Pesti Napló*ban megjelent, ugyanerről az eseményről szóló beszámolójában:

Waldbauerék ismertették meg nemcsak velünk magyarokkal, hanem a külfölddel is a modern magyar muzsikát. Nyolc Bartók- és négy Kodály-mű első előadása fűződik az ő nevékhöz. Bartók vonósnégyesei 175-ször, Kodály kamarazeneművei 277-szer szerepel-

1 „The passing of Imre Waldbauer on Dec. 4 in Iowa City closes part of a chapter in the history of music in the last half-century – the one on chamber music. The name of this professor of chamber music and violin at the University of Iowa, former professor at the State Academy of Music in Budapest, founder of the Hungarian String Quartet will be intimately associated in history with nearly every composer of chamber music in this period. Cobbet’s ‘Cyclopedic Survey of Chamber Music’ (which Waldbauer enriched with an excellent article on the chamber music of Kodály), Leon Vallas’ biography of Debussy, and other books will testify to Waldbauer’s importance in presenting the world the music of Debussy, Ravel, Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Malipiero, Kodály, Dohnányi, and especially Bartók, at a time when these composers were treated with indifference or even hostility.” Ernst von Dohnányi et al.: „From the Mail Pouch. Tribute to a Violinist”, *The New York Times* 101/356. (December 21, 1952), Section X, 9. A levél eredetijének lelőhelye a budapesti Bartók Archívum (rövidítése a továbbiakban: BBA), Waldbauer-hagyaték, IX. doboz. Az eredeti levél datálása 1952. december 22., tehát egy nappal későbbi, mint a publikálás dátuma – ezt az ellentmondást egyelőre még nem sikerült feloldani.

2 Németh Zsombor: „Egy Bartók-mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára”. A 6. vonósnégyes első magyarországi előadása”, *Magyar Zene* LIX/1. (2021. február), 101–116., ide: 111–115.

3 Papp Viktor: „Waldbauer–Kerpely vonósnégyes”. In: uő: *Zenekönyv rádióhallgatók számára. Arcképek – életrajzok*. Budapest: Stádium [1940], 153–162., ide: 158.

tek műsoraikon. Európa valamennyi zenei központjában [...] az ő utolérhetetlen interpretálásukban aratta első világraszóló diadalait Bartók és Kodály kamaramuzsikája. [...] Ők vezették be Budapesten Debussyt, akinek saját hazájában, Párizsban is legnagyobb hatású propagálói voltak. Csak legfontosabb modern „premierjeiket” említjük: 1 Debussy, 3 Ravel, 3 Reger, 3 Milhaud, 3 Schönberg, 2 Korngold, 2 Malipiero, továbbá egy-egy Dupin, Chausson, Roussel, Florent Schmitt, Delius, Hindemith, Gross, Novak, Pizetti, Szymanovsky [!], Strawinsky [!], Grecean[y]inov, Rachmaninov, Honegger, Bax és Gibbs! A magyar szerzők közül Bartók és Kodály művein kívül 2 Dohnányi-, 2 Weiner-, 3 Lajtha-, 3 Molnár-, 3 Radnai-, 2 Frid-, 2 Koessler-, továbbá egy-egy Kósa-, Lendvai-, Ádám-, Szántó- és Radó-bemutató fűződik nevükhöz.<sup>4</sup>

A *Népszava* valamivel korábbi, 1934. november 18-i, szerzőnév nélküli – talán Jemnitz Sándor által írt – cikke szerint a Waldbauer–Kerpely-kvartett negyedszázados fennállása alatt Bartók 1. vonósnégyesét 78-szor, 2. vonósnégyesét 60-szor, Kodály 1. vonósnégyesét 147-szer, 2. vonósnégyesét 54-szer, továbbá Weiner kamaraműveit 72-szer játszotta.<sup>5</sup> Az utóbbi adat a *Pesti Hírlap* 1935. március 15-i számának ugyancsak szerzőnév nélküli cikkében már úgy szerepel, mint Weiner 1. vonósnégyesének játszottági adata.<sup>6</sup>

Szintén a negyedszázados évforduló alkalmából került először közlésre Székely Aladár 1910. március 20-án készült fotográfiája, amelyen a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes akkori tagjai Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal láthatók.<sup>7</sup> Fokozatosan ez a fotográfia vált a Waldbauer–Kerpely-kvartett első számú – mára pedig egyetlen közismert – ábrázolásává.<sup>8</sup> Tehát egy olyan fénykép, amely szintén a kvartettnek a kortárs zeneszerzőkkel, közülük is kiemelten Bartókkal és Kodállal való kapcsolatát hangsúlyozza.

Ma már tudjuk, hogy a *New York Times*ban közölt nekrológ félmondata („könyvek tanúsítják majd Waldbauer jelentőségét”) igencsak optimista kijelentésnek bizonyult. A legutóbbi időkgig kevés írás született Waldbauer Imréről, illetve a Waldbauer Imre és Kerpely Jenő neve által fémjelzett Magyar Vonósnégyesről. A szűkszavú lexikoncikkek és rövidre fogott publikációk a szájhagyomány mellett leginkább Tóth Aladár, Jemnitz Sándor és társaik válogatott recenzióiból indultak ki. Mindeddig senki sem nézett tüzetesebben utána annak, hogy amiről ezek a

4 Tóth Aladár: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes huszonöt éves jubileuma. Ünnepi hangverseny a Zeneakadémiában, Bartók Béla közreműködésével”, *Pesti Napló* 86/65. (1935. március 20.), 10–11.; kötetben: *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 110–113.

5 [Szerző nélkül]: „A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes”, *Népszava* 62/259. (1934. november 18.), 6.

6 [Szerző nélkül]: „A jubiláló Waldbauer-kvartett”, *Pesti Hírlap* 57/62. (1935. március 15.), rádiómelléklet, 12. A témához kapcsolódó további cikkek: [szerző nélkül]: „A Waldbauer vonósnégyes jubiláns esztendeje”, *Az Est* 25/230. (1934. október 12.), 9. – ez a közlemény később változtatás nélkül megjelent a *Budapesti Hírlap* és a *Pesti Napló* hasábjain is; [szerző nélkül]: „A Waldbauer-kvartett jubileuma”, *Nemzeti Újság* 17/64. (1935. március 19.), 13.

7 A fénykép pontos datálásához ld. Molnár Antalnak a fényképezkedés napján édesanyjához írt levelét: *Boëthius boldog fiatalasága*. Szerk. Demény János. Budapest: Magvető, 1989, 112–115., 114. A fénykép első megjelenése a sajtóban: *Pesti Napló Képes Melléklete* 11/11. (1935. március 17.), 1.

8 Erre a jelenségre Molnár Antal is utal egyik visszaemlékezésében, ld. Molnár Antal: „A Magyar Vonósnégyes”. In: *Magamról, másokról*. Szerk. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1974, 18–22., ide: 18.

kritikusok írtak – például arról, hogy Waldbauerék a modern zene hőszai lennének –, ténylegesen mennyire igaz, mennyi benne a csak az adott évre-évtizedre jellemző elem, esetlegesen mennyi bennük a jóindulatú megszépítés, esetlegesen a fikció.

Jelen írás választ ad arra, hogy a bemutatott szövegrészletek mennyire fedik a valóságot, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett három és fél évtizedet átölelő munkásságában valóban olyan fontos szerepet játszott-e a kortárs zene, mint ahogyan azt ezek a kiragadott, bár kétségtelenül jellemző idézetek állítják.

## Források

A kutatás kiindulási alapja a budapesti Bartók archívumbeli Waldbauer-gyűjtemény részét képező úgynevezett „hangversenynapló” volt.<sup>9</sup> Ez a dokumentum egy álló formátumú, világosbarna elő- és hátlapú, négyzethálós lapokból álló füzet (21x17 cm). A jelenlegi 1–3. lapokon – az előlap utáni eredeti fólió ki lett tépve – szereplő ceruzás, részben tintás írás az együttes által előadott kvartetteket és triókat, illetve kvintetteket és sextetteket listázza.<sup>10</sup> A 4. lap üres. Az 5–24. lapot hátulról előrefele haladva használták: ezen lapok közül az első 27 oldal visel oldalszámot, rajtuk kívül további 14 oldalon olvasható a Waldbauer–Kerpely-kvartett 1910. március 17.<sup>11</sup> és 1928. május 8. közötti koncertjeinek adatai, az egység utolsó oldala üres.

A füzet összeállítója Waldbauer Imre – az ő kézírása látható mindegyik oldalon –, keletkezésének pontos ideje és célja azonban nem ismert. Az írásrtegekből úgy tűnik, hogy a lista nem szervesen fejlődött ki (azaz nem folyamatosan kerültek bele az adatok), hanem retrospektív, talán korábbi összesítés(ek) tisztázata. A bejegyzések nem egyetlen alkalommal, de bizonyosan egymáshoz közeli időben készültek.

A „hangversenynapló” felbecsülhetetlen értékű információforrás, számos előadásról csak ezen keresztül van tudomásunk. A dokumentumnak azonban

- 
- 9 BBA, Waldbauer-gyűjtemény, VIII. doboz (H-Bami, C-2135/16). A Bartók Archívum Waldbauer-gyűjteménye két nagyobb ajándékozás – Claudia Macdonald (Waldbauer Imre fiának, a zenetudós Waldbauer Ivánnak a második felesége) 2013-as és Katherine Waldbauer (Iván első házasságából született lánya, vagyis Imre unokája) 2020–2021-es donációja – nyomán jött létre.
- 10 A lajstromon különböző tintaszínek különböztethetők meg: barna (1–26. oldal, illetve a 27. oldal eleje), sötétkék (27–[28]. oldal), fekete ([28–31]. és [33–34]. oldal, illetve [36]. oldal jobb hasáb és [37]. oldal bal hasáb, [38]. oldal jobb hasáb és [39. oldal]), világoskék ([31]. oldal és [36]. oldal bal hasáb). Ceruzával íródott a [32]. oldal, a [33]. oldal bal hasábjára, a [35.] oldal, a [37]. oldal jobb hasábjára és a [38]. oldal bal hasábjára, illetve a [40–41]. oldal, továbbá ceruzás javítások láthatók az 1., 3., 5–7., 13. és 15. oldalakon.
- 11 Ekkor – Kodály Zoltán szerzői estjén a Royal Szálló termében – volt a Waldbauer–Kerpely-kvartett első nyilvános hangversenye. Első hivatalos, de csak meghívott vendégek előtt tartott hangversenyük azonban pár nappal korábban, 1910. március 14-én volt a Zeneakadémián, ld. [szerző nélk.]: „Hangversenyek”, *Budapesti Hírlap* 30/62. (1910. március 15.), 14. (NB. az újságcikk ugyan nem nevesíti a Waldbauer–Kerpely-kvartettet, a kontextusból – Bartók és Kodály új vonósnégyeseinek zárt körű előadásáról van szó, amelynek hivatalos bemutatója március 17-én, illetve 19-én lesz – egyértelmű, hogy róluk van szó.) A kvartett mindezt megelőzően, 1909–1910 fordulóján számos hangversenyt adott Waldbauerék Aradi utcai lakásán, válogatott közönség előtt.

vannak hiányosságai: a lajstrom egyrészt az 1928/1929-es szezonnal véget ér – azaz a kvartett működésének utolsó két évtizedét nem dokumentálja –, másrészt a pontos programokat nem mindig közli, különösen a korai évek külföldi hangversenyeiét. A kutatás előrehaladtával az is kiderült, hogy több – bár nem döntő mennyiségű – esetben a füzetben szereplő információk és az egyéb forrásból származó adatok között jelentős eltérések mutatkoznak.

Munkámhoz felhasználtam a Zenetudományi Intézet különböző gyűjteményeiben (Bartók Archívum, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum), illetve az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában eredetiben vagy másolatban őrzött plakátokat és műsorfüzeteket. Ezenkívül tanulmányoztam Tóth Aladár, Jemnitz Sándor, Kovács Sándor és Bartha Dénes válogatott zenekritika-kiadványait,<sup>12</sup> a *Nyugatban* megjelent zenekritikák összkiadását,<sup>13</sup> Kodály Zoltán, Molnár Antal, Lajtha László és Járdányi Pál összegyűjtött írásait,<sup>14</sup> továbbá a Bartók Bélához, Kodály Zoltánhoz, Dohnányi Ernőhöz, illetve a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéhez kapcsolódó dokumentumközreadásokat.<sup>15</sup>

---

12 Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968; Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973; Kovács Sándor válogatott zenei írásai. Szerk. Balassa Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1976; Bartha Dénes: *Zenekritikák a Pester Lloydban (1939–1944)*. Szerk. Scholz Anna. Budapest: MMA Kiadó, 2022.

13 *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

14 Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 2. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007; Molnár Antal: *Magamról, másokról*. Budapest: Gondolat, 1974; uő: *Boëthius boldog fiataltsága; Lajtha László írásai*, I–II. Szerk. Berlász Melinda–Ozsvárt Viktória–Biró Viola. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2022; Járdányi Pál összegyűjtött írásai. Szerk. Berlász, Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.

15 Demény János: „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, II. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 323–387.; uő: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, III. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 286–459.; uő: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, VII. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 5–427.; uő: „Bartók Béla pályája delelőjén (1926–1940)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, X. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727.; Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla életének krónikája*. Budapest: Magyarországi Intézet, 2021; Kodály-dokumentumok, I.: *Németország 1910–1944*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976; Eöszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977; Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931”. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 251–326.; uő: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932”. In: *Dohnányi Évkönyv 2004*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 347–388. Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921” és Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. III. rész: 1933”. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150. és 339–388.; Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944” és Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1933”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 303–360. és 361–414.; *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

Korunk technológiai fejlődésének hála a kutatásomba már több digitalizált és kereshető újsággyűjteményt is bevonhattam, így olyan hatalmas forrásmennyiség állt rendelkezésemre, amely akár csak egy évtizeddel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna. Egy 2018 körüli próbafúrást követően 2020 februárja és áprilisa között néztem végig az *Arcanum Újságok* (eredeti nevén: *Arcanum Digitális Tudástár*, ADT) „Waldbauer” kulcsszóra kiadott találatait, ami már akkor is több mint tízezer tételt jelentett.<sup>16</sup> Miután az *Arcanum* rendszerében lehetőség van keresést lefuttatni csak a legutóbbi időkből feltöltött anyagon, ezért azóta is rendszeres időközönként frissítem a gyűjteményemet. Szintén 2020 tavaszán és szintén „Waldbauer” kulcsszóval vizsgáltam át a *Hungaricana* találatait.<sup>17</sup> 2022-ben a „Waldbauer” kulcsszóval lekérdeztem a *Nemzeti Archivum* (akkori nevén: *MTVA Archivum*) adatbázisát is, amely elsősorban az együttes rádiós szerepléseivel kapcsolatosan adott információkat.

Míg a Waldbauer–Kerpely-kvartett – mint később szó lesz róla – az 1930-as évektől kezdve szinte csak Magyarország területén adott koncertet, az 1910–1914, illetve az 1919–1927 közötti időszakban rendszeresen szerepelt külföldön is. Ezen hangversenyek sajtórecepciójának is megpróbáltam utánanézni. Elsőként, még 2020 áprilisában az *ANNO – AustriaN Newspapers Online*-t<sup>18</sup> és a *Galicát*<sup>19</sup> néztem át. Abban az időben még nem létezett, vagy csak nem értesültem arról, hogy létezik-e átfogó, azaz nem egyes tartományok által menedzselte és csak arra a területre fókuszáló össznemzetországi sajtóadatbázis. Így csak 2024 tavaszán leltem rá a *Deutsches Zeitungsportalra*,<sup>20</sup> amelyet ugyanazokkal a kulcsszavakkal faggattam, mint annak idején az *ANNO*-t. A Waldbauer–Kerpely-kvartett történetében jelentős szerepet játszottak a hollandiai turnék, így még 2020 márciusában és áprilisában számos németalföldi újsággyűjteményt vizsgáltam át.<sup>21</sup> Szintén fontos ország volt az együttes számára az Egyesült Királyság. Ottani tevékenységüket a *The British Newspaper Archives* és a *BBCGenome* segítségével térképeztem fel 2020 tavaszán.<sup>22</sup> Négy évvel később, 2024 tavaszán az egyébként az Egyesült Államokra

16 <http://adtplus.arcanum.hu> (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

17 <http://library.hungaricana.hu> (utolsó megtekintés: 2024. október 4.). Megjegyzendő, hogy sok iteni találat ma már az ADT-ben is elérhető.

18 <http://anno.onb.ac.at/>, kulcsszavak: „Ungarisches Streichquartett”, „Imre Waldbauer”, „Emmerich Waldbauer” (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

19 <http://gallica.bnf.fr>, kulcsszavak: „Quatuor Hongrois”, „Waldbauer” (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

20 <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/> (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

21 *Lokale en regionale kranten uit het westelijk Gelders Rivierengebied* <http://regionaalarchiefrivierenland.nl/kranten/>; *Koninklijke Bibliotheek (1618–1995) (Delpher)* <http://www.delpher.nl/nl/kranten/>; *City of Leiden's Newspapers 1720–1995* <http://leiden.courant.nu/>; *Leeuwarder Courant archive* <http://www.archiefleeuwardercourant.nl/>; *Utrechts Nieuwsblad* <http://www.hetutrechtsarchieff.nl/collectie/kranten/>; kulcsszavak (mindegyik adatbázisnál): „Waldbauer”, „Hongaarsch Strijkkwartet” (utolsó megtekintés: 2024. október 4.). 2024 tavaszán a találataimat összevetettem Joop Leijendeckers holland zenetudós gyűjtésével, aki a korai holland Bartók-recepció miatt nézett utána a Waldbauer–Kerpely-kvartett hollandiai működésének.

22 <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/> és <https://genome.ch.bbc.co.uk/>; kulcsszavak: „Hungarian Quartet”, „Hungarian String Quartet”, „Waldbauer” (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

összpontosító, de jelentős brit anyaggal is rendelkező *Newspaper.com*-on futtattam le kereséseket.<sup>23</sup> Végül, de nem utolsósorban 2020 tavaszán még egy-egy csehországi és romániai repozitóriumot is átvizsgáltam.<sup>24</sup> Összességében tehát több mint 30 000 releváns találattal dolgozhattam.

Mindezek mellett néhány további – elsősorban zárt körű – eseményről különböző, itt most egyesével nem részletezett levelezés- és visszaemlékezés-közreadásból szereztem tudomást. Jelen tanulmányt és a hozzá kapcsolódó függelékét mindezek alapján állítottam össze.

## A vizsgálat tárgyát képező hangversenyek időbeli, területi eloszlása és ennek háttere

A kutatás során 944, a Waldbauer–Kerpely-kvartett által adott hangversenyt sikerült feltérképezni (lásd az 1. *diagramot* a 250. oldalon). Ez a szám magában foglalja egyrészt a kvartett-társaság saját, önálló hangversenyeit, másrészt azokat az eseteket, amikor az együttes másvalakik hangversenyén működött közre. Értelemszerűen nem képzik a korpusz tárgyát Waldbauer Imre és Kerpely Jenő külön-külön, szólistaként adott hangversenyei, Waldbauer és Kerpely duófellépései, Waldbauer és Kerpely zongoratriós koncertjei (Rachmanyinov–Waldbauer–Kerpely, Bartók–Waldbauer–Kerpely, Dohnányi–Waldbauer–Kerpely stb.),<sup>25</sup> illetve az olyan alkalmak, amikor a kvartettből csak három tag lépett fel. Szintén nem részei a vizsgálatnak a Magyar Rádió Házikvintettje 1931 és 1933 közötti hangversenyei.<sup>26</sup>

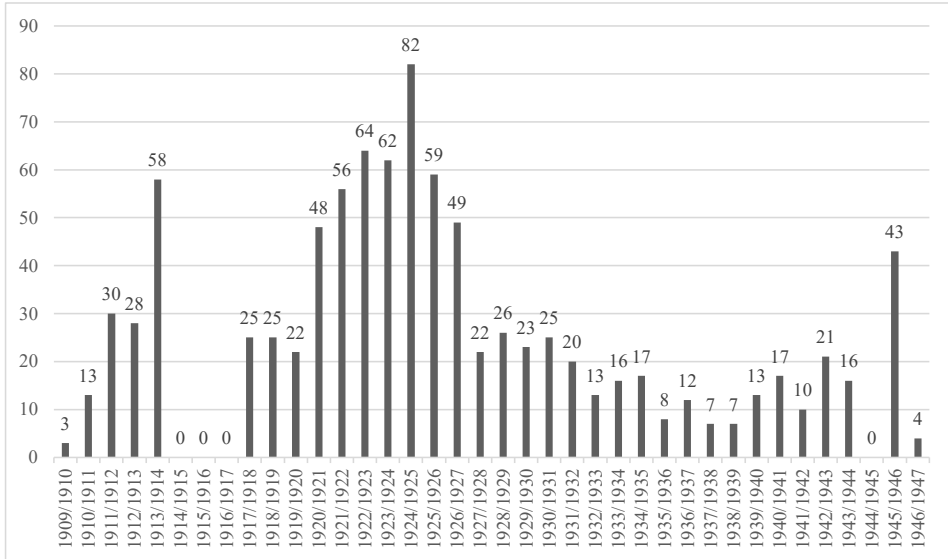
A koncertek helyszínüket tekintve négy kategóriába rendezhetők: (1) budapesti koncertek; (2) a Budapesten kívüli magyarországi – „vidéki” – hangversenyek; (3) „határon túli” hangversenyek, azaz koncertek olyan területeken, amelyek a trianoni békeszerződést megelőzően Magyarországhoz, utána szomszédos országokhoz tartoztak, illetve egyes részeik 1938–1944 között újból Magyarország fennhatósága alatt álltak; (4) külföldi, azaz a Magyar Királyság 1918 előtti határain túli hangversenyek (lásd az 1. *táblázatot* a 251. oldalon). A kutatás ennél részletesebben nem tesz különbséget a hangversenyek között: nincsen distinkció a nyilvános vagy zárt körű, illetve a közösségi vagy privát térben megtartott események között, valamint a hagyományos előadások és a rádióstúdióban adott koncertek között.

23 <https://newspaper.com>; kulcsszavak: „Hungarian Quartet”, „Hungarian String Quartet”, „Waldbauer” (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

24 *Biblioteca Digital BCU Cluj* <http://dspace.bcucluj.ro/>; *Digital library Kramerius*: <https://kramerius5.nkp.cz/>; kulcsszó: Waldbauer (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

25 Waldbauer és Kerpely zongoratrió-partnereinek áttekintését ld. Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes”. In: *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Szerk. Laskai Anna–Ozsvárt Viktória. Budapest: ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2021, 141–185., ide: 180.

26 1931 és 1933 között működött a Magyar Rádió Házikvintettje, amely igényes könnyűzenét és könnyen befogadható komolyzenei részleteket játszott a szórakoztató zene számára fenntartott déli és délutáni műsorsávban, valójában Polgár Tibort és a Waldbauer–Kerpely-kvartettet takarta, ld. Németh: *Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes...*, 160–162. A kvartett tagjai külön-külön ezt megelőzően, illetve később is szerepet vállaltak a rádió háziegyütteseiben.



1. diagram. A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyeinek száma és időbeli eloszlása

Az együttes hangversenyeinek idő- és térbeli eloszlását a 20. század viharos történelme több ponton jelentősen befolyásolta. A kvartett 1914 nyárutója és 1917 ősze között az 1. világháború,<sup>27</sup> 1944 második fele és 1945 második fele között a 2. világháború miatt teljesen szüneteltette tevékenységét.<sup>28</sup> Az aktuális politikai helyzet jelentős hatással volt arra is, hogy hol koncerteztek: 1917–1918-ban a nemzetközi turnék helyett a magyarországi vidéki városokban tartottak körutat – jelentős részben olyan településeken, amelyek nemsokára idegen kézre kerültek. 1927/1928 után, amikor a revíziós politika felerősödése miatt feszültebbé vált a viszony Magyarország és a kisantant országai között, lassacskán el-

27 A kvartett 1914 augusztusában függesztette fel tevékenységét, miután a négy tag közül hármat (Waldbauert, Kornsteint és Kerpelyt) katonai szolgálatra hívtak be, ők a következő években az orosz-, illetve az olasz fronton szolgáltak, ld. [szerző nélkül]: „Gordonka és ágyúdörgés”, *Világ* 5/283. (1914. november 10.), 10.; [szerző nélkül]: „A gordonkaművész hangszere”, *Nagybánya* 15/31. (1917. augusztus 2.), 2. A harcok szüneteiben a kvartett tagjai igyekeztek összeülni próbálni, és különböző híradások arról tanúskodnak, hogy eredetileg már 1916 őszen szó volt a kvartett működésének újraindításáról, de a Waldbauer–Kerpely-kvartett csak egy évvel később tért vissza a pódiumra, ld. [szerző nélkül]: „Magyar vonósnyéves”, *Pesti Napló* 68/242. (1917. szeptember 29.), 12.

28 A német csapatok 1944. március 19-i bevonulása után a Waldbauer–Kerpely-kvartett nem adott több nyilvános hangversenyt, utolsó dokumentálható szereplésük április 12-én volt a budapesti rádióban. Kerpely Jenő akkori feleségének visszaemlékezései szerint az együttes azonban a nyilasok októberi hatalomátvételéig még rendszeresen tartott próbákat, ld. Theresa de Kerpely: *Of Love and Wars*. New York: Stein and Day, 1984, 171., 195. A kvartett dokumentálhatóan 1945 nyarától kapcsolódott be újra a hangversenyéletbe, viszont Tátrai Vilmos naplófeljegyzéseiből az is tudható, hogy Waldbauer már március 2-án jelentkezett a Zeneművészek Szabad Szakszervezeténél, ahol azonnal munkához látott, ld. Somogyi Vilmos: „Zenei életünk 1945-ben”, *Muzsika* 3/4. (1960. április), 3–7., ide: 5.

Évad	Budapest	„Vidék”	„Határon túl”	Külföld
1909/1910	3	0	0	0
1910/1911	10	0	1	2
1911/1912	9	0	2	19
1912/1913	7	2	0	19
1913/1914	10	4	3	41

1917/1918	7	5	6	7
1918/1919	22	1	0	2
1919/1920	9	2	0	11
1920/1921	26	2	14	6
1921/1922	11	4	20	21
1922/1923	9	6	8	41
1923/1924	16	12	11	23
1924/1925	7	6	3	66
1925/1926	12	9	15	23
1926/1927	9	14	8	18
1927/1928	10	1	1	10
1928/1929	17	4	0	5
1929/1930	13	0	0	10
1930/1931	14	0	0	11
1931/1932	19	0	0	1
1932/1933	12	1	0	0
1933/1934	16	0	0	0
1934/1935	15	2	0	0
1935/1936	8	0	0	0
1936/1937	8	0	0	4
1937/1938	7	0	0	0
1938/1939	7	0	0	0
1939/1940	12	1	0	0
1940/1941	16	1	0	0
1941/1942	10	0	0	0
1942/1943	20	0	0	1
1943/1944	13	1	2	0

1945/1946	40	0	0	3
1946/1947	4	0	0	0

1. táblázat. A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyeinek térbeli eloszlása

maradoztak a volt magyarországi területeken tartott koncertek, amelyek száma az 1920-as évek elején még igen magas volt. A zűrzavaros helyzetek olykor konjunktúrát hoztak: a kvartett jelentős számú hangversenyt adott az 1. Magyar Népköztársaság és a Magyar Tanácsköztársaság fennállása alatt,<sup>29</sup> közvetlenül a 2. világháború után, 1945/1946 folyamán pedig korábban nem látott mennyiségű fellépésük volt.<sup>30</sup>

A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes első két külföldi koncertje Bécsben és Berlinben volt 1911 februárjában és márciusában. Az együttes első turnéjára – azaz legalább három egymást követő koncertből álló külföldi hangversenysorozatára – az év őszén került sor Hollandiában, az oda- és visszaúton néhány németországi város és Bécs érintésével.<sup>31</sup> Az „Ungarisches Streichquartett”, illetve a „Quatuor Hongrois” hamar elismert és keresett márkává vált, a Magyar Vonósnégyesnek 1931 tavaszáig számos további nemzetközi turnéja volt,<sup>32</sup> az 1910-es évek végén pedig egy saját hangversenysorozata a bécsi Musikvereiben.

Waldbauerék nemcsak a szakmai dicsőség – illetve később a más országok fennhatósága alá került magyar és német ajkú közösségekkel való kapcsolattartás – miatt vállaltak külföldi fellépéseket, hanem a megélhetés miatt is. Az 1911/1912–1913/1914 közötti időszakban az évi 5-6 bérletes hangversenyükön kívül szinte egyáltalán nem adtak hangversenyt Magyarországon, mert – amint egy névtelen kritikus 1914 tavaszán fogalmazott – „idehaza még mindig nem méltatják őket kellően anyagilag”.<sup>33</sup> Ugyanez az ok állt amögött is, hogy az 1921/1922-es évadtól a budapesti hangversenyek ugyancsak egy kis szeletét képezték a kvartett tevékenységének. Ebben az időszakban az együttes végleges külföldre költözésének,

29 A Waldbauer–Kerpely-kvartett 1918 végétől kezdve lépett fel munkáshangversenyeken, a Tanácsköztársaság megalakulását követő egyik első koncert is az együtteshez fűződött, ld. *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*, 165. sk. A kommün ideje alatt olyan keretek között léptek fel, mint a MA propagandadélutánja, illetve a Vörös Őr hadosztályparancsnokság propagandaosztályának estje, ld. Csaplár Ferenc: *Bartók Béla, Kassák Lajos* [kiállítási katalógus]. Budapest: Kassák Múzeum, 2006, 16.; [szerző nélkül]: „Munkáshangverseny és matiné”, *Népszava* 47/157 (1919. július 4.), 7.

30 Megjegyzendő azonban, hogy egy részük lehet, hogy végül nem valósult meg, másrészt jelentős részük egyetlen műsorszámból álló stúdiókoncert volt, amelyekre – Tátrai Vilmos visszaemlékezése szerint – kevés próbával vagy sokszor próba nélkül került sor, ld. Zsoldos Péter: „Tátrai vonósnégyes”, *Muzsika* 14/12. (1971. december), 33–35., ide: 34.

31 „Molnár Antal levelei a Waldbauer–Kerpely[-]vonósnégyes és Kodály kvartettjének hollandiai sikeréről”. In: uő: *Magamról, másokról*, 19–20.

32 1911. ősz: Hollandia–Németország–Bécs; 1912. ősz: Kvarner-öböl–Németország–Hollandia–Párizs; 1913. eleje: Hollandia–Berlin; 1913. ősz: Hollandia–Németország–Prága–Bécs; 1914. év eleje: Berlin–Hollandia–Párizs–St. Moritz; 1914. tavasz: Prága–Berlin; 1919. ősz: Hollandia–Bécs; 1921. év eleje: Pozsony–Bécs; 1921. tavasz: Csehszlovákia, Románia–Csehszlovákia; 1921. ősz: Románia, 1922. tavasz: Hollandia, Csehszlovákia, Hollandia–London; 1922. ősz: Románia, Hollandia–Párizs–London; 1923. tavasz: Németország–Nagy-Britannia–Olaszország; 1923. tél: Románia; 1924. tavasz: Nagy-Britannia, Románia; 1924. ősz: Hollandia–Nagy-Britannia–Mannheim; 1925. év eleje: Csehszlovákia; 1925. tavasz: Winterthur–Nagy-Britannia–Spanyolország; 1925. ősz: Nagy-Britannia–Csehszlovákia, Románia; 1926. tavasz: Nagy-Britannia, Románia; 1927. év eleje: Románia, Nagy-Britannia; 1929. év eleje: Nagy-Britannia; 1930. év eleje: Nagy-Britannia; 1931. év eleje: Németország–Nagy-Britannia; 1931. tavasz: Csehszlovákia.

33 [Szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Pest Hírlap* 36/53. (1914. március 3.), 8.

sőt megszűnésének híre is felröppent.<sup>34</sup> Az 1920-as–1930-as évek fordulóján kibontakozó gazdasági világválság hatására azonban a Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyeinek száma drasztikusan lecsökkent, és ami maradt, arra elsősorban Budapesten került sor.

A hangversenyek mennyiségére és területi eloszlására az is hatással volt, hogy éppen kik játszottak az együttesben. Amikor 1910 tavaszán a késő tizenévesekből és egy korai huszonévesből álló Waldbauer Imre–Temesváry János–Molnár Antal–Kerpely Jenő-kvartett Kodály Zoltán és Bartók Béla szerzői estjein a nyilvánosság elé lépett, még nem gondoltak arra, hogy vállalkozásuknak lesz folytatása.<sup>35</sup> Az 1911-ben elindult nemzetközi szereplések viszont azzal kecsegtették az ifjú muzsikusokat, hogy a kvartettezésből – amely ekkoriban elsősorban „házi” műfajnak számított – igenis lehet professzionális karriert csinálni. Az első években Molnár kivételével a tagoknak nem is volt igazán más munkájuk (és életcéljük), ezért számukra fontos volt, hogy minél több koncert legyen. A sok irányba érdeklődő Molnár viszont éppen az egyre gyarapodó koncertek miatt lépett ki az együttesből az 1911/1912-es évad végén, helyét Kornstein Egonnak adva át.<sup>36</sup>

Waldbauer Imre 1913-tól a Fodor Zeneiskolában tanított, Kerpely pedig ugyanettől az évtől a Zeneakadémián volt óraadó. Ugyanitt 1918/1919-ben kollégák is voltak, és a Tanácsköztársaság bukása után mindkettőjüket elbocsátották.<sup>37</sup> Temesváry 1914-ben lett a Nemzeti Zenede tanára, 1922-től pedig az Országos Postás Zeneiskola tanára, illetőleg igazgatója.<sup>38</sup> Mindezek azonban nem befolyásolták őket abban, hogy fő hivatásuknak a kvartettezést tartsák, és így a helyzet az 1920-as évek elején hasonló volt, mint tíz évvel korábban: a kvartettben játszó személyek többségének érdeke volt a rentábilis működés érdekében a koncertek számának növelése, a rengeteg (külföldi) fellépés és a megfeszített tempó pedig erodálta az együttest. Az 1922/1923-as szezon végén Kornstein az Egyesült Államokba köl-

34 [Szerző nélkül.]: „Kivándorol a magyar kvartett. Kerpely Jenő nyilatkozata”, *Uj Nemzedék* 3/266. (1921. október 11.), 2.; [szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes hangversenyei”, *Világ* 16/202. (1925. szeptember 9.), 10. (NB. ugyanez a cikk közli Waldbauer Imre cáfolatát is.)

35 Vö. B. B.: „Tizenöt év, ezer koncert. Jubilál a Waldbauer–Kerpely-kvartett”, *Pesti Napló* 76/99. (1925. május 3.), 17.; [szerző nélkül.]: „Huszonöt éves a Waldbauer–Kerpely vonósnégyes. Kerpely Jenő a vonósnégyes múltjáról”, *Ujság*, 10/64. (1935. március 19.), 16.; Waldbauer Imre: „A magyar kamarazene”. In: *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Szerk. Batizi László. Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944, 137–144., ide: 143.; Molnár Antal: „Molnár Antal levele egy muzsikushoz”. In: *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Szerk. Legány Dezső–Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 429–431., ide: 431.

36 Molnár a *Zeneközlöny* 1912. április 11-i számában jelentette be a kilépését, idézi Demény: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei...*, 371. A hivatalos indoklás szerint Molnár azért lépett ki, hogy zeneszerzői és zenetudósi munkáira koncentrálhasson. Döntése mögött valójában súlyos belső vívódások, illetve a kvartett tagjaival (különösen Kerpelyvel) való személyes konfliktusok álltak, ld. Dalos Anna: „A zenetudós útja. Az ifjú Molnár Antalról”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*. Szerk. Kim Katalin–Békéssy Lili Veronika. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 229–238. Kornstein érkezését az 1912/1913-as évad elején jelentették be, ld. [szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes ezidei szereplése”, *Az Ujság* 10/229. (1912. szeptember 27.), 13.

37 Farkas Zoltán: „Waldbauer Imre”, ill. Szitha Tünde: „Kerpely Jenő”, ld. <https://lfze.hu/nagy-elodok> (utolsó megtekintés: 2024. október 9.).

38 *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Havas Ödön, 1936, 501.

tözött, posztját a korábbi másodhegedűs Temesváry vette át, míg az orosz fogságból frissen hazatért Melles Béla lett az új szekund.<sup>39</sup> Melles azonban egyetlen évadot követően inkább visszatért a Melles–Zsámboky-kvartetthez, illetve az Operaház zenekarának koncertmesterségéhez.<sup>40</sup> Utódja a húszas évei elején járó Keszler Jenő lett, aki viszont 1926/1927-es szezon végétével Nagy-Britanniába települt, elfogadva egy jól fizető koncertmesteri állást, átadva helyét a néhány évvel idősebb Országh Tivadarnak.<sup>41</sup>

Az 1920-as évek végén a kvartett tagjai már bőven a harmincas éveikben jártak – legtöbbüknek családja is volt – és egyre égetőbb kérdéssé vált számukra a biztos egzisztencia megteremtése. Ezt végül is nem a kvartettjátékkal, hanem zeneakadémiai állásokkal tudták elérni: Temesváry 1926-ban, Kerpely 1927-ben, Waldbauer 1928-ban lett (újra) a Zeneakadémia tanára.<sup>42</sup> Országh 1927-ben, még a kvartettbe való belépése előtt lett a Zeneakadémia oktatója.<sup>43</sup> Waldbauer és Kerpely „otthona” egyre inkább a Zeneakadémia lett, 1935-ben szerepet vállaltak a rövid életű Zeneművészeti Főiskolai Tanárok Kamarazene Együttesében is.<sup>44</sup>

A Waldbauer–Kerpely-kvartett tagjai nemcsak tanítással, hanem más zenei projektekkal is igyekeztek biztosítani magukat, amely szintén a vonósnégyes-társaság koncertjeinek számát csökkentette. Temesváry 1927-től a Filharmóniai Társaság Zenekarának szólómélyhegedűse, 1931–1934 között ügyvezető igazgatója volt.<sup>45</sup> Országh 1930-ban zongorás triót alapított Kerntler Jenővel és Friss Antallal, két évvel később pedig vonóstriót Salgó Sándorral és Friss-sel. Mivel egyre több szólófellépése is lett, ezért 1932-ben kilépett a Waldbauer–Kerpely-kvartettből.<sup>46</sup> Utódja a valamivel fiatalabb Hannover György lett, aki viszont a Városi Színház hangszeres együttesének tagjaként és a Budapesti Hangversenyzenekar koncertmestereként is tevékenykedett.<sup>47</sup> Kerpely a harmincas évektől újból intenzíven koncertezett szólóalaként – előfordult, hogy a kvartettnek miatta kellett egy már meghirdetett koncert időpontját az utolsó pillanatban megváltoztatnia.<sup>48</sup>

A harmincas évek elejétől kezdve mindemellett a primárius és a csellista egészségi problémái is hátráltatták az együttes működését.<sup>49</sup> 1935 decemberében

39 [Szerző nélkül]: „A Waldbauer-vonósnégyes új összeállítása”, *Az Est* 14/212. (1923. szeptember 21.), 8.

40 [Szerző nélkül]: „Új vonósnégyes”, *Világ* 15/244. (1924. november 16.), 12.

41 –pl– [Pollatschek (Pataki) László]: „A Waldbauer–Kerpely kvartett”, *A Zene* 7/5. (1925. május 30.), 119–120.

42 *A magyar muzsika könyve*, 501. <https://lfze.hu/nagy-elodok>

43 [Szerző nélkül]: „Országh Tivadar”, ld (utolsó megtekintés: 2024. október 9.).

44 [Szerző nélkül]: „Kamarazene-együttes alakult a Zeneakadémia tanáraiból”, *Rádióélet* 2/6. (1935. február 12.), 23.

45 *A magyar muzsika könyve*, 501.

46 [Szerző nélkül]: „Változások zenei életünkben”, *Nemzeti Ujság* 14/117. (1932. május 29.), 27.

47 [Szerző nélkül]: „Változás a Waldbauer–Kerpely négyesben”, *Az Est* 23/116. (1932. május 28.), 10.; [szerző nélkül]: „Hannover György”. In: *Új Idők Lexikona*, 11–12. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1938, 2998.

48 [Szerző nélkül]: „A 'Koncert' rendezései”, *Magyar Hírlap* XLV/34. (1935. február 10.), 16.

49 [Szerző nélkül]: „Kerpely Jenőt, a kiváló csellóművészt beszállították a Korányi klinikára”, *Az Est* 23/81. (1932. április 14.), 5.; [szerző nélkül]: „Waldbauer Imre zeneművészeti főiskolai tanár, hegedűművész orbáncban súlyosan megbetegedett”, *Pesti Hírlap* 55/285. (1933. december 16.), 5.; Kovács Ilona:

a munkától túlhajszolt Hannover mindössze huszonnyolc évesen elhunyt,<sup>50</sup> ez a Waldbauer–Kerpely-kvartett működését is hónapokra megakasztotta. 1936 tavaszán Országh tért vissza az együttesbe,<sup>51</sup> azonban a következő, 1936/1937-es évad megint nem tudott elindulni Waldbauer hónapokig tartó súlyos betegsége miatt – 1936 decemberi visszatérésekor írta Jemnitz Sándor azt, hogy „ő is azok közül való, akiknek munkásságát csak akkor értékeljük és becsüljük meg igazán, ha annak folytonosságát veszély fenyegeti.”<sup>52</sup> Waldbauer elhúzódó inihüvelygyuladása a későbbiekben is okozott problémákat.<sup>53</sup>

Temesváry tanári kötelezettségeinek és zenekari szólamvezetői feladatainak sűrűsödése miatt az 1937/1938-as évad végén szintén kilépett az együttesből,<sup>54</sup> a másodhegedűsből lett brácsás, Országh pultját pedig Szervánszky Péter örökölte. Az 1940-es évek első felében Szervánszky katonakötelessége akadályozta több alkalommal a kvartett munkáját, így vált az együttes egyfajta állandó kiegészítőjévé Tátrai Vilmos, aki ekkoriban Országh Tivadarral felváltva látta el a Budapesti Hangversenyzenekar hangversenymesteri teendőit.<sup>55</sup>

Hannover, Szervánszky és Tátrai nevének felbukkanása azt is jelzi, hogy az 1930-as évektől kezdve már egy újabb kamarazene-generáció is megjelent a színen. Ők már Waldbauer kamarazene-növendékei voltak a Zeneakadémián, Szervánszky ráadásul alapító tagja volt a további Waldbauer-tanítványokat sorai között tudó Új Magyar Vonósnégyesnek.<sup>56</sup> Véget ért tehát az a nagyjából két-két és fél évtized, amikor a Waldbauer–Kerpely-kvartett neve egyet jelentett a budapesti vonósnégyes-játékkal.<sup>57</sup>

„Többszakaszos komponálás Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A C-dúr szextett (Op. 37) I. tételének vázlat tanulmánya”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Szerk. Berlász Melinda–Grabócz Márta. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia–L’Harmattan, 2013, 195–224., ide: 204.

50 A Waldbauer–Kerpely-kvartett külön gyászjelentést adott ki, a temetésen az együttes nevében Temesváry János mondott gyászbeszédet, ld. [szerző nélkül]: „Hannover György hegedűművész tragikus halála”, *Magyar Hírlap* 45/288. (1935. december 18.): 6.; [szerző nélkül]: „Hannover György temetése”, *Budapesti Hírlap* 55/290. (1935. december 20.), 12.

51 [Szerző nélkül]: „Betöltötték Hannover György helyét a Waldbauer-vonósnégyesben”, *Magyarország* 43/71. (1936. március 25.), 8.

52 (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Dohnányi–Waldbauer–Kerpely”, *Népszava* 64/278. (1936. december 17.), 4.

53 Ld. pl. lv. [Lányi Viktor]: „Waldbauer–Kerpely kamaraest”, *Pesti Hírlap* 62/11. (1940. január 16.), 8.

54 Jemnitz Sándor: „A Waldbauer-vonósnégyes I. Beethoven-estje”, *Népszava* 66/246. (1938. október 29.), 6.

55 Amint azt Tátrai több helyen is szóvá tette (ld. pl. *Üzenetek a XX. századból*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 2002, 208.), nincs túl sok nyoma a Waldbauer-vonósnégyesben való szereplésének, mivel Waldbauer mindig a hivatalos második hegedűs nevét íratta ki a plakátra, illetve mondatta be a Rádióban. 1945 előtt Tátrai közreműködése csak egyszer dokumentálható, az 1944. március 2-i miskolci fellépésen, ld. pl. Gebauer Lajos István: „Waldbauer–Kerpely vonósnégyes hangversenye”, *Magyar Élet* 6/51. (1944. március 3.), 4.

56 Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi, 2012, 58–60.

57 Ennek oka egyrészt az volt, hogy 1910-ben tulajdonképpen légüres térbe érkeztek: az első nyilvános fellépések akkora sikert arattak, hogy a két akkori professzionális vonósnégyes, a Grünfeld–Bürger- és a Szerémi–Schiffer-társaság egyik napról a másikra befejezte működését, ld. Molnár Antal: „Az új magyar zene kibontakozása (II. közlemény)”, *Magyar Zene* I/5. (1961. március), 489–497., ide: 497. Másrészt hogy a tízes–húszas évek fordulóján, a háborút követő elzártság éveiben nívós műsoraikkal →

A hangversenyek számának alakulásában természetesen közrejátszottak a hangversenyélet általánosabb változásai is. Papp Viktor egy 1930-as írása szerint „[a] kamarazenetársaság művészete nem hanyatlott, de a közönség pártolása megcsappant”, mivel „[a]z általános zenei érdeklődés inkább az opera és szimfonikus zene felé” hajlott.<sup>58</sup> Major Ervin szintén egykorú cikke szerint a húszas évek végét és a harmincas évek elejét „a [budapesti] hangversenyek valóságos áradata” jellemezte, azonban eközben a hangversenytermek „mindjobban elnéptelenedtek”.<sup>59</sup> A negyvenes években Waldbauerék koncertjeit leginkább már csak egy maroknyi, ámde rendkívül hűséges rajongótábor látogatta.<sup>60</sup>

Szintén jelentős változást jelentett a rádió megjelenése és elterjedése – ettől kezdve ugyanis már nem volt feltétlenül szükséges elmenni egy hangversenyre a Waldbauer–Kerpely-kvartett meghallgatásához. Már 1926-ból ismerünk példát arra, hogy a rádió közvetítette az együttes egy hangversenyét,<sup>61</sup> 1927-től kezdve pedig rendszeressé váltak a rádióstúdióban adott Waldbauer–Kerpely-hangversenyek – nem csak a Magyar Rádióban, hanem például a BBC-ben és különböző németországi rádióadókban is.

### Kortárs zeneművek a Waldbauer–Kerpely-kvartett előadásában

A kutatás tehát az előbbieken ismertetett hangversenykorpusz műsoraiból indul ki, és 859 programot vizsgál (a műsor 85 fellépés esetében ismeretlen). Vizsgálódás tárgyát képezik a vonósnégyesre írt darabok, illetve minden olyan egyéb műsorszám, amelynek előadásában a kvartett legalább két tagja részt vett – tehát a hegedű- illetve csellószonáták nem számítanak bele a statisztikába.

Miután egymásnak ellentmondó adatok állnak rendelkezésre arra vonatkozóan, hogy az együttes és környezete mit értett modern vagy kortárs zenén, ezért ennek kritériumait e kutatáshoz külön meg kellett határozni. A vizsgálatba olyan zeneművek kerültek be, amelyek 1892 – Waldbauer Imre születésének éve – után keletkeztek és szerzőjük 1910-ben – a Waldbauer–Kerpely-kvartett nyilvános bemutatkozásának évében – még élt. E kissé nyakatekert és talán önkényesnek tűnő kritérium célja az egyértelműen a 19. századhoz köthető zeneszerzők kései

és kulturált, nyugatias előadói stílusukkal sikeresen pótolták az elmaradt külföldi előadókat, és kijelölték a színvonalat más hazai előadások számára is, ld. [szerző nélkül]: „A Zenei Főiskola leszorítja a magyar zeneművészeket a hangversenydobogóról”, *Uj Nemzedék* 3/192. (1921. augusztus 31.), 2.; [szerző nélkül]: „Tatárjárás”, *Világ* 12/290. (1921. december 25.), 19. Egy az 1920-as évek végén keletkezett cikk szerint „[h]a ma a kamarazenének nálunk nagy közönsége van, az Waldbauerék érdeme”, ld. Szánthó Dénes: „Világhírű magyar kvartettek”, *Délibáb* 3/5. (1929. február 2.), 52–56., ide: 55.

58 Papp Viktor: „Hat év magyar zeneművészete”, *Budapesti Szemle* 216/628. (1930), 282–305., ide: 300.

59 Major Ervin: „A múlt zenei év”, *Budapesti Szemle* 216/626 (1930), 136–147., ide: 138.

60 Ld. pl. Jemnitz Sándor: „Visszapillantás négy hét zenei eseményeire”, *Népszava* 67/4. (1939. január 22.), 15.; [szerző nélkül]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes kamaraestje”, *Uj Magyarság* 8/241. (1941. október 22.), 8.; Tóth Dénes: „A magyar főváros az utóbbi időben a világ egyik zenei központjává fejlődött. Egy zenei évad tanulságai”, *Esti Ujság* 8/147. (1943. július 3.), 5.

61 1926. február 4., Birmingham, műsoron Schubert a-moll „Rosamunde” (D. 804), Mozart B-dúr (K. 458) és Dvořák F-dúr „Amerikai” (Op. 96) vonósnégyese.

műveinek (például Dvořák 1893-ban keletkezett F-dúr „amerikai” vonósnégyesének) kiszűrése volt.

Mindezek figyelembevételével a Waldbauer–Kerpely-kvartett 57 kortárs zeneszerző 92 művét adta elő (lásd a *Függelék*). Közülük 23 budapesti vagy Budapesthez kötődő (Ádám Jenő, Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Frid Géza, Kadosa Pál, Kodály Zoltán, Korányi Frigyes,<sup>62</sup> Koessler János,<sup>63</sup> Kósa György, Lajtha László, Lendvai Ervin, Molnár Antal, Radnai Miklós,<sup>64</sup> Radó Aladár, Selden-Goth Gizella, Szabados Béla, Szántó Tivadar, Szendy Árpád, Ticharich Zdenka, Veress Sándor, Weiner Leó, Zádor Jenő, Zsolt Nándor), 10 bécsi vagy Bécshez kötődő (Wilhelm Grosz, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold, Richard Mandl, Artur Schnabel, Arnold Schoenberg, Erwin Schulhoff, Egon Wellesz, Alexander von Zemlinsky), továbbá 7 brit (Arnold Bax, Arthur Bliss, Frank Bridge, Benjamin Britten, Frederick Delius, Edward Elgar, Cecil Armstrong Gibbs), 5 francia (Claude Debussy, Vincent d’Indy, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Albert Roussel), 3-3 német (Paul Hindemith, Max Reger, Gerhart von Westermann) és orosz (Alekszandr Grecsanyninov, Szergej Tanyejev, Dmitrij Sosztakovics), 2 lengyel (Karol Szymanowski, Ignaz Friedman), illetve 1-1 svájci (Ernest Bloch), olasz (Gian Francesco Malipiero), spanyol (Germán Álvarez Beigbeder) és cseh (Vítězslav Novák), továbbá az ily módon nem kategorizálható Igor Stravinsky.

A *legidősebb zeneszerzők* – d’Indy, Koessler, Tanyejev, Elgar, Mandl – az 1850-es években születtek, és az 1897–1924 között keletkezett műveiket a kvartett az 1910–1928 közötti időszakban adta elő. A *legfiatalabb zeneszerzők* között találjuk a Bartók és Kodály utáni magyar nemzedék három tagját: Veresst, Fridet, Kadosát. Megjegyzendő azonban, hogy míg Frid egy-egy kamaraművét már 1927-ben és 1928-ban, azaz szinte azonnal műsorra tűzte a kvartett-társaság, addig Veress 1931-ben komponált 1. vonósnégyesét csak 1943-ban adták elő, Kadosa műveit pedig csak 1946-ban. A kvartett a Veressel és Kadosával nagyjából egyidős Britten és Sosztakovics darabjait is csak fennállásának utolsó éveiben vette műsorára.

Más szerzőneveket kapunk akkor, ha arra fókuszálunk, hogy melyik volt a *legkorábbi kortárs mű*, amelyet a Waldbauer–Kerpely-kvartett előadott. Debussy g-moll vonósnégyese (1893) volt az, melyet a kvartett 1910 végén szólaltatott

62 Báró ifj. Korányi Frigyes (Korányi Frigyes belgyógyász professzor fia) az e bekezdésben felsorolt többi személlyel ellentétben nem volt professzionista: amatőr kamarazenesész és műkedvelő zeneszerző volt, civil foglalkozását tekintve pedig író és gazdaságpolitikus.

63 Koessler Waldbauer Imre keresztapja volt, ld. Németh Zsombor: „The Violinist Imre Waldbauer’s Acquaintance with Béla Bartók”. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 62. Hrsg. Békéssy Lili Veronika–Martin Eybl–Gesa Finke. Wien: Hollitzer Verlag, 2024, 175–206.

64 Radnai és Waldbauer rendszeresen együtt teniszezték, 1921-ben a leányfalui teniszklub javára tartottak hangversenyt, ld. [szerző nélkül]: „Hogy készült az infánsnö születésnapja”, *Színházi Élet* 7/19. (1918. május 5.), 20.; *MTI Hírek* 1921. augusztus 11., 3. kiadás, 1. Waldbauer és Radnai szakmai kapcsolatának részletezését ld. Karczag Márton–Szabó Ferenc János: *A megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Opera, 2017, 18–19.

meg első ízben.<sup>65</sup> Ha csak a vonósnégyesekre szorítkozunk, akkor a *legújabb kortárs mű* Bartók 6. vonósnégyese (1939) volt, amelyet 1945-ben több alkalommal játszottak.<sup>66</sup> Ha más kamaraművekre is kiterjesztjük a vizsgálódást, akkor pedig Sosztakovics egy évvel később keletkezett g-moll zongoraötösée az érdem, amelyet az együttes szintén 1945-ben játszott először.

A *leggyakrabban műsorra tűzött kortárs szerző* Dohnányi volt, akinek a neve 125-ször szerepelt az együttes programjain. Ez egyben azt is jelenti, hogy a 859 ismert műsorú koncert 14,5%-ánál találkozhatunk Dohnányi nevével. Waldbauerék rajta kívül tízszer vagy tíznél több alkalommal játszottak Kodályt (98 alkalom), Bartókot (85 alkalom), Debussyt (80 alkalom), Ravelt (45 alkalom), Regert és Weinert (mindkettő 27 alkalom), Radnait (12 alkalom) és Schoenberget (10 alkalom).

Ezek az alkalmak azonban közel sem egyenletesen oszlanak el a Waldbauer-Kerpely-kvartett három és fél évtizedes történetében. A vonósnégyes-társaság korai, legendás nyugat-európai turnéin Bartókot és Kodályt viszonylag keveset játszottak – a Bartók- és Kodály-előadások számát bizonyos periódusokban a Weiner- és Radnai-előadások száma is felülmúlta –, ellenben annál többször adták elő Debussy és Dohnányi műveit. Az 1920-as évek első felében Debussy mellett viszont már nem Dohnányi, hanem inkább Bartók és Kodály műveit tűzték műsorra. Dohnányi művei azonban nem tűntek el a repertoárjukról, sőt: az 1930-as évek közepét leszámítva Kodály mellett Dohnányi volt az, akinek a műveit – ha változó intenzitással is, de – tulajdonképpen állandóan műsoron tartották. Ezzel szemben a Debussy-kvartettet 1928 után már csak ritkán, általában valamilyen reprezentatív alkalmon szólaltatták meg, mint ahogy az 1920-as évek közepétől Ravelt szintén csak elvétve, Regert pedig szinte egyáltalán nem adtak. A harmincas évek végére a Bartók-művek is mintha kikoptak volna a műsoraikról – mindez bizonyára összefüggésben állt a kvartett tagjainak sokirányú elfoglaltságával éppúgy, mint a Hannover György tragikus halálával összefüggő tagcserékkel. A Bartók-művek előadásának esetében azonban 1940 körül egyértelmű fordulat figyelhető meg. Mint az közismert, Bartók 1940 őszén az Egyesült Államokba költözött, ahol öt évvel később meghalt. A Waldbauer-Kerpely-kvartett azzal próbálta fenntartani az iránta tanúsított érdeklődést, majd ápolni az emlékét, hogy az utolsó években műsorra tűzte Bartók szinte teljes kamarazene-oeuvre-jét.

Az előző bekezdésekben taglaltak értelmezésekor azonban azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy a szóban forgó kilenc zeneszerző nem egyforma számú zenedarabbal szerepel a statisztikában: Debussy 1, Radnai és Schoenberg 2-2, Ravel, Reger és Weiner 3-3, Kodály 4, Dohnányi és Bartók 7-7 művel.<sup>67</sup> Így tehát

65 A bemutatóhoz ld. Fazekas Gergely: „Beteges és csúnya muzsika vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű? Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)”, *Magyar Zene* XLVI/2. (2008. május), 139–154., ide: 146–150.

66 Ehhez ld. Németh: „Egy Bartók-mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára”..., 102–105.

67 Ha beleszámítjuk a hegedű-zongora és cselló-zongora összeállítású műveket, illetve Dohnányi esetében a fiatalkori zongoranégyest, Debussy esetében pedig a fuvola-hárfa-brácsa triót, akkor Debussy 3, Kodály 7, Dohnányi 8 és Bartók 10 művel képviseltetné magát. Ezekhez ld. a *Függelék* lábjegyzeteit.

valamennyire más szerzőneveket kapunk, ha a legalább tízszer előadott kortárs művekre összpontosítunk:

Zenemű	Előadások száma
Debussy: Vonósnégyes (1893)	80
Dohnányi: 2. vonósnégyes, Op. 15 (1906)	52
Ravel: Vonósnégyes (1902)	45
Kodály: 1. vonósnégyes, Op. 2 (1908–1909)	42
Bartók: 1. vonósnégyes, Op. 7 (1908–1909)	32
Kodály: 2. vonósnégyes, Op. 10 (1916–1918)	32
Bartók: 2. vonósnégyes, Op. 17 (1915–1917)	24
Dohnányi: 3. vonósnégyes, Op. 33 (1926)	30
Reger: 4. vonósnégyes, Op. 109 (1909)	27
Weiner: 1. vonósnégyes, Op. 4 (1906)	22
Kodály: Szerenád [2 heg., br.], Op. 12 (1919–1920)	21
Dohnányi: Szerenád [vonóshármas], Op. 10 (1902)	20
Radnai: Divertimento [vonósnégyes], Op. 7 (1911)	10
Dohnányi: 2. zongoraötös, Op. 26 (1914)	10
Dohnányi: 1. zongoraötös, Op. 1 (1895)	10
Bartók: 4. vonósnégyes (1928)	10
Bartók: 3. vonósnégyes (1927)	10

2. táblázat. A Waldbauer–Kerpely-kvartett által legalább tízszer megszólaltatott kortárs művek listája

Visszatérve a kronológiára: a 3. táblázat (a 260. oldalon) azt szemlélteti, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartettnek egy adott évben hány alkalommal volt olyan fellépése, amelyen legalább egy kortárs darabot előadott, illetve ezenfelül hány olyan koncertje volt, amely csupa modern műből állt. Megállapítható, hogy ugyan a kortárs művek előadása a Waldbauer–Kerpely-kvartett működésének egészére jellemző, de az együttes nem volt kortárszene-specialista abban az értelemben, ahogyan azt ma értenénk: egyrészt viszonylag ritkán adtak kizárólag élő zeneszerzők műveiből összeállított koncertet, mivel az újdonságokat leginkább klasszikus művekkel keretelve mutatták be; másrészt műsoraik jelentős részén egyáltalán nem szerepeltek kortársaik kompozíciói.

Ennek ellenére tény, hogy az együttes indulásában meghatározó szerepet játszott a kortárs zenével, illetve kortárs zeneszerzőkkel való kapcsolat. Ismert, hogy az együttes eredetileg csak Kodály és Bartók szerzői estjei miatt állt össze,<sup>68</sup>

68 Molnár Antal szerint Bartók és Kodály 1909 folyamán állapotott meg a Rózsavölgyi és Társa céggel, hogy 1910 tavaszán szerzői estet rendeznek, amelynek középpontjában az éppen akkor elkészült vonósnégyeseik lesznek. A Hubay–Popper-kvartett azonban ekkor tulajdonképpen már nem működött, a két aktív együttes, a Grünfeld–Bürger és a Kemény–Schiffer viszont szóba sem jöhetett, mert tagjaik idegenkedve viszonyultak az új zenéhez, ráadásul túl elfoglaltak voltak ahhoz, hogy ismeretlen és bonyolult darabokat tanuljanak be. Molnár Antal: „Hat írás Bartókról. Közreadja Bónis Ferenc”, *Magyar Zene* XXVII/2. (1986. június), 169–184., ide: 169.

Évad	Összesen (a műsor ismeretlen)	Műsor min. 1 kortárs művel	Műsor csak kortárs művekből	A műsor ismeretlen
1909/1910	3 (0)	3	3	0
1910/1911	13 (0)	10	3	0
1911/1912	30 (4)	19	2	4
1912/1913	28 (7)	17	1	7
1913/1914	58 (29)	20	5	29
1917/1918	25 (10)	11	3	10
1918/1919	25 (0)	14	7	0
1919/1920	22 (1)	16	4	1
1920/1921	48 (1)	26	4	1
1921/1922	56 (1)	36	4	1
1922/1923	64 (2)	39	11	2
1923/1924	62 (0)	28	4	0
1924/1925	82 (0)	40	3	0
1925/1926	59 (0)	24	2	0
1926/1927	49 (0)	29	1	0
1927/1928	22 (2)	13	4	2
1928/1929	26 (5)	19	6	5
1929/1930	23 (3)	14	3	3
1930/1931	25 (1)	13	4	1
1931/1932	20 (1)	11	5	1
1932/1933	13 (1)	6	2	1
1933/1934	16 (0)	9	0	0
1934/1935	17 (2)	14	4	2
1935/1936	8 (0)	4	1	0
1936/1937	12 (1)	6	1	1
1937/1938	7 (0)	3	1	0
1938/1939	7 (0)	0	0	0
1939/1940	13 (1)	9	3	1
1940/1941	17 (1)	6	4	1
1941/1942	10 (1)	5	1	1
1942/1943	21 (0)	9	3	0
1943/1944	16 (0)	13	3	0
1945/1946	43 (9)	15	14	9
1946/1947	4 (2)	2	2	2

3. táblázat. A csak kortárs műveket, illetve a kortárs műveket is tartalmazó koncertek száma

de az ezeken nyújtott teljesítményük nyomán Bárczy Gusztáv – a Rózsavölgyi és Társa cég hangversenyrendezéssel foglalkozó munkatársa, aki Bartókot és Kodályt összekötötte Waldbauer Józseffel, Imre apjával, a Hubay–Popper-kvartett egykori brácsásával<sup>69</sup> – bérletes hangversenysorozatra szerződtette le a kvartettet.<sup>70</sup> Az 1910 ősztől kezdődő széria egyik attrakciója szintén az volt, hogy a koncert-programokon a régi klasszikus mesterek alkotásai mellett „az újabb, sőt legmodernebb kamarazenemű-irodalom remekei” is szerepeltek.<sup>71</sup> Ugyancsak a Rózsavölgyi és Társa kérte fel Waldbauer Imrét és Kerpely Jenőt a Szergej Rahmanyinov 1910. november 4-i koncertjén való fellépésre, illetve kvartettjükét Claude Debussy december 5-i hangversenyére.<sup>72</sup>

A kezdeti években szintén meghatározó tényező volt az, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett szorosabb kapcsolatban állt a haladó szellemű Nyolcak képzőművészeti csoportosulással,<sup>73</sup> illetve az 1911-ben létrejött, tisztavirág-életű (első) Új Magyar Zeneegyesületnek (UMZE) kvázi rezidens együttese volt.<sup>74</sup> Nevük Budapesten annyira egybeforrott a kortárs zeneművészetrel, hogy 1918 tavaszán az együttes tagjait egyszerűen mint katonákat vezényelték ki Berlinbe a német állam által rendezett modern zenei sorozatra.<sup>75</sup> 1918–1919 fordulóján pedig a rövid ideig működött Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetsége lobbizott azért, hogy a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyesnek kiutalt szubvenció egyik feltétele legyen az, hogy mindegyik hangversenyükön legalább egy magyar művet adjanak elő.<sup>76</sup> Később azonban az efféle lehetőségek elmaradtak. Ennek jellemző példája az, hogy az 1930-as évek elején már nem a Waldbauer–Kerpely-kvartett, hanem több alkalmi kvartett, majd a Végh Sándor-féle Új Magyar Vonósnégyes lett az újrainduló (második) UMZE „házi” vonósnégyese, annak ellenére, hogy Waldbauer Imre maga aktívan részt vett az UMZE újjáalakításában.<sup>77</sup>

69 Uott, 170.

70 Waldbauer: *A magyar kamarazene...*, 143.; Molnár: *Az új magyar zene kibontakozása...*, 496.

71 [Szerző nélkül.]: „Hangversenyek”, *Az Ujság* 8/228. (1910. szeptember 25.), 18. Megjegyzendő, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett így több szempontból is a Hubay–Popper-kvartett nyomdokába lépett: egyrészt ugyanott (Royal-szálló terme) és ugyanabban az időszámban (vasárnap délután) voltak a hangversenyeik, másrészt az új művek bemutatása Hubay és Popper együttesére is jellemző volt, vö. Gombos László: „A Hubay–Popper-vonósnégyes negyedszázada a főváros zeneéletében”, *Magyar Zene* LXII/2. (2024. május), 121–138., ide: 129–130.

72 Fazekas: *Beteges és csúnya muzsika...*, 146.

73 Wilhelm András: „Új zene – új festészet. A Nyolcak és a zene”, *Enigma* 18/69. (2011), 66–74., ide: 70–71.; Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Budapest: Noran Libro, 2014, 133–135., 172–173., 176–181.

74 Lynn Hooker: „Modernism on the Periphery. Béla Bartók and the New Hungarian Music Society of 1911–1912”, *The Musical Quarterly* LXXXVIII/2. (Summer 2005), 274–319., ide: 283–288.

75 B. B.: *Tizenöt év, ezer koncert...*, 17.

76 Molnár Antal: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, 1926, 179.

77 Németh Zsombor: „Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatója – és ami mögötte volt. Epizódok az Új Magyar Vonósnégyes, az Új Magyar Zeneegyesület, illetve az 1930-as évek budapesti zeneéletének történetéből”, *Magyar Zene* LXI/3. (2023. augusztus), 264–303., ide: 273–280.

Tulajdonképpen az 1910 végi Vigadó-beli Debussy-est, illetve a komponistától kapott ajánlólevél<sup>78</sup> indította el az együttes nemzetközi pályáját – vagyis e tekintetben is a kortárs zenével, illetve zeneszerzőkkel ápolttal kapcsolat volt a katalizátor. Debussy közbenjárására a Sorbonne-on, az Haute École Sociale zenei fakultásán játszottak, ahol hangversenyeiket Dimitri Calvocoressi előadása kísérte.<sup>79</sup> Párizsban emellett Ravel kvartettjét is játszották, a szerző jelenlétében.<sup>80</sup> Eközben Bécsben Egon Wellesz közvetítésével az Arnold Schoenberg, illetve az Universal Edition köré csoportosuló értelmiségiekkel alakítottak ki kapcsolatot.<sup>81</sup> A bécsi kapcsolatok később is jelentős szerepet játszottak: az együttes 1918-ban a *Musikblätter des Anbruch* folyóirat által szervezett kortárszenei esteken lépett fel, 1923-ban részt vett a Modern Zenei Heteken, sőt 1945 októberében az Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM, IGMN) újjáalakuló osztrák szekciója, illetve az Österreichische Kulturvereinigung meghívására Bécsben léptek fel egy Bartók-emlékesten.<sup>82</sup>

Waldbauer Imre egy kései önéletrajza szerint turnéik során az volt a céljuk, hogy megismertessék az egyes országokkal más nemzetek új zenéjét, így elősegítve a modern zene terén a kölcsönös ismeretcsere.<sup>83</sup> Azonban az együttes a hangversenykörutak miatt egyre több csak a klasszikus-romantikus repertoárból válogató koncertet adott: turnéik során ugyanis rendszeresen léptek fel olyan, zeneileg provinciálisnak számító vidékeken, ahol felesleges – illetve biztos bukás – lett volna új zeneműveket műsorra tűzni. Különösen az 1920/1921–1926/1927 közötti periódusban, a sokszor hosszúra nyúlt vidéki, erdélyi, illetve az olasz- és spanyolországi turné időszakában volt ez megfigyelhető.

Ráadásul ugyanerre az időszakra esett két fontos Beethoven-évforduló is, amikor is a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes Dohnányi Ernővel kiegészülve előadta Budapesten a klasszikus mester összes vonósnégyesét, vonósötösét, illetve zongora- és vonóshármasát.<sup>84</sup> Nem meglepő tehát, hogy Jemnitz Sándor ezekben az években többször az együttes fejére olvasta azt, hogy elhanyagolták eredeti küldetésüket, és cserbenhagyták a modern zenére éhes közönségüket.<sup>85</sup> Az igazsághoz azonban hozzátartozik az, hogy a kortárs zenét is tartalmazó Waldbauer–Kerpely-koncertek mennyisége ekkor sem csökkent, csak a hangversenyek száma nőtt meg, és ahhoz képest lett valamivel kevesebb az újabb darabokat is magában foglaló előadás.

78 A dokumentum Budapest 1944/1945-ös ostroma során sajnos megsemmisült, ld. Lajtha László: „1910 – Lajtha László emlékeiben”. In: *A magyar zene krónikája...*, 426–428., ide: 428.

79 [Szerző nélkül]: „Magyar művészek sikere Párizsban”, *Pesti Hírlap* 34/294. (1912. december 12.), 6.

80 [Szerző nélkül]: „Magyar vonósnégyes külföldön”, *Budapesti Hírlap* 34/35. (1914. február 10.), 12.

81 Breuer János: „Arnold Schoenberg könyvtárának Bartók-kottái 2.”, *Muzsika* 40/4. (1997. április): 6–18., ide: 6.

82 Németh: „Egy Bartók-mű, mely hat évig várt Budapesti bemutatójára”..., 113.

83 „Curriculum Vitae of Imre Waldbauer [gépirat]”. BBA, Waldbauer-gyűjtemény, VIII. doboz.

84 Németh: *Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes...*, 154–155.

85 Alexander Jemnitz: „Ungarn [Musik in 1924]”, *Musikblätter des Anbruch* 7/1. (Januar 1925), 33–35., ide: 35.; (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Kamarazene”, *Népszava* 53/249. (1925. november 4.), 9.; uő: „Kamarazene”, *Népszava* 55/17. (1927. január 22.), 8. Kötetben: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, 95–97.

A Waldbauer–Kerpely-kvartettnek volt olyan évadja – az 1938/1939-es –, amelyben egyetlen modern művet sem játszott. Ennek oka az volt, hogy Waldbauer Imre a szezon a kvartett alapos újjászervezésének, gyökeres megújításának szentelte, és ezért abban az évadban pedagógiai céllal csak Beethoven-vonósnégyeseket adtak elő.<sup>86</sup>

## Bemutató előadások és dedikációk

A Waldbauer–Kerpely-kvartett nevéhez 29 mű első előadása fűződik (lásd a *Függelék* bekeretezett bejegyzéseit). Ezek közül a híresebbekre az 1924-et megelőző időszakban került sor: ebben az időszakban mutatták be a teljes Kodály-kamarazene-oeuvre-t, illetve Bartók első két vonósnégyesét.<sup>87</sup> Szintén erre az időszakra esik Radnai és Koessler két művének, illetve – az UMZE-hangversenyek keretében – Selden-Goth Gizella 1. vonósnégyesének premierje. Azt, hogy Molnár Antal és a kvartett között nem romlott meg a kapcsolat, bizonyítja, hogy Molnárnak 1913-ban két, 1917-ben egy új kompozícióját a Waldbauer–Kerpely-kvartett mutatta be.

Az angol Gibbs *Pastoral Quartet*jének 1924-es előadása volt az első olyan eset, amikor egy ősbemutató nem Magyarországon volt, ráadásul ez volt az egyetlen nem magyar vagy magyarországi mű a Waldbauerék által elsőként játszottak közül. Talán e vállalkozás sikere is hozzájárult ahhoz, hogy a húszas évek végén több magyar kompozíció – Dohnányi: 3. vonósnégyes és Molnár: *Quartetto breve*, Frid: 1. vonósnégyes, Bartók 4. vonósnégyes<sup>88</sup> – premierjére nem Budapesten, hanem Londonban került sor.

Az 1927 és 1935 közötti időszakban Budapesten mutatták be Frid Vonóstrióját, Lajtha 1. vonóstrióját (az eredeti, héttételes változatban)<sup>89</sup> és 4. vonósnégyesét, Szabados 4. vonósnégyesét, Ádám 2. vonósnégyesét, Korányi 2. és 3. vonósnégyesét,<sup>90</sup> Kósa 2. vonósnégyesét, Zádor Szvitjét, illetve Ticharich 1. és 2. vonósnégyesét. Ez után már csak egy ősbemutató fűződik a nevükhöz: 1946-ban, működésük utolsó évében ők voltak a szólisták Kadosa vonósnégyesre és kamarazenekarra komponált Concertójának első előadásán.

A Waldbauer–Kerpely-kvartett számos kompozíciót mutatott be a budapesti közönségnek. Amellett, hogy ők játszották először azokat a magyar műveket, amelyeket vagy ők vagy mások külföldön mutattak be (Bartók Zongoraötöse és 3., 4., illetve 6. vonósnégyese, Dohnányi 3. vonósnégyese, Molnár *Quartetto brevije*, Szántó *Suite Choreographique*-je), ők vezették be a budapesti közönséget egy vagy

86 Lányi Viktor: „Stokowszky, Menuhin és a többiek...”, *Színházi Élet* 28/43. (1938. október 15.), 14–16., ide: 15.

87 NB. ezenfelül Kerpely 1918-ban Kodály gordonka-szólószonátáját, Waldbauer 1923-ban Bartók 2. hegedű-zongora szonátáját mutatta be.

88 Utóbbihoz ld. Németh Zsombor: „A Negyedik negyedikje. Bartók Béla Allegretto, pizzicato tételnek keletkezéséről és korai előadástörténetéről”, *Magyar Zene* LX/1. (2022. február), 58–75.

89 Biró Viola: „Megjegyzések Lajtha László szerénádzenéjéhez”, *Magyar Zene* LI/3. (2013. augusztus), 323–334., ide: 328.

90 Amikor 1932. február 26-án a Waldbauer–Kerpely-kvartett bemutatta a 2. vonósnégyest a Zeneakadémia Nagyertermében, akkor Korányi volt Magyarország pénzügyminisztere.

több Bax-, Bridge-, Britten-, Bloch-, Debussy-, Friedman-, Hindemith-, Kornauth-, Korngold-, Malipiero-, Milhaud-, Ravel-, Reger-, Schoenberg-, Schulhoff-, Stravinsky-, Sosztakovics-, Szymanowski-, Tanyeev-, Wellesz- és Westermann-mű szépségeibe (lásd a *Függelék* aláhúzással jelölt bejegyzéseit).

A sok bemutató előadás ellenére mindössze négy mű visel a Waldbauer–Kerpely-kvartettnek szóló dedikációt: Bartók 2. vonósnégyese (1915–1917), Kodály 2. vonósnégyese (1916–1918), Frid 1. vonósnégyese (1926), illetve Lajtha 4. vonósnégyese (1930). Megjegyzendő, hogy Bartók és Kodály művét a kvartett az első előadást követően számos alkalommal műsorra tűzte, a Frid- és a Lajtha-darabokat azonban a bemutató után többé nem játszották.<sup>91</sup>

## Konklúzió

Mindezen információk birtokában érdemes áttekinteni azt, hogy a tanulmány bevezetőjében bemutatott szövegrészletek mennyire fedik a valóságot – pontosabban azt, amit a valóságról olykor évszázados távlatból ki lehet deríteni.

Az 1952-es nekrológban felsorolt zeneszerzők közül elsősorban csak Bartókra, Kodályra és Dohnányira igaz, hogy „bemutatta a világnak”, hiszen csak az ő műveik között lehet olyat találni, amelyet a Waldbauer–Kerpely-kvartett játszott legelőször. Ha megengedőbben olvassuk a „bemutatta a világnak” kitételt, akkor Debussy, Ravel és Schoenberg még ideérhető, tekintettel arra, hogy az ő vonósnégyeseik előadástörténetében Waldbauerék ha nem is feltétlenül döntő, de jelentős szerepet játszottak. Milhaud és Malipiero esetében ez nem mondható el, és különösen nem igaz ez Stravinsky és Hindemith esetében, akiknek csak egy-egy művét játszották egy-egy alkalommal.

Tóth Aladár az 1935-ös méltatásában jóval több zeneszerzőt sorolt fel, mint amennyit a nekrológ említett. A listába azonban bekerültek olyan szerzők is, akik az általam felállított definíciók szerint nem minősültek kortárs zeneszerzőknek (Chausson),<sup>92</sup> akik művét valójában Waldbauerék nem játszották, csak az ő hangversenyeiken szólalt meg (Pizzetti),<sup>93</sup> akiknek a művét Waldbauer és Kerpely a kvartettől függetlenül játszotta (Rahmanyinov),<sup>94</sup> illetve akiknek Waldbauer–Kerpely-féle előadásáról egyelőre nem került elő adat (Dupin, Schmitt, Honegger).

91 A Lajthához kapcsolódó adatra Gyenge Enikő már 2008 februárjában, a Lajtha László születésének 115. évfordulója alkalmából rendezett konferencián felhívta a figyelmet, ld. Gyenge Enikő: „Lajtha László, a vonósnégyes-szerző”, <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/files/00000418.pdf> (utolsó megtekintés: 2024. október 4.).

92 Ernest Chausson (1855–1899) Zongoraötösét (Op. 30, 1897–1898) 1929. január 29-én játszották a Zeneakadémián Jeanne-Marie Darré közreműködésével.

93 A Waldbauer Imre által összeállított hangversenynapló szerint a Londonban, Miss Arngtan házában megrendezett hangversenyen egy Mozi nevű énekes adott elő Pizzetti-dalokat. Pizzetti műjegyéke nem tartalmaz vonósnégyes-kíséretes dalokat.

94 1910. november 4-én Waldbauer és Kerpely a szerző közreműködésével játszotta a 2. elégikus triót (Op. 9, 1893) és a Csellószonátát (Op. 19, 1901); a Vigadóban megrendezett hangverseny az orosz komponista szerzői estje volt, hasonlóan az egy hónappal későbbi Debussy-esthez.

Tóth listájában a mennyiségeket illetően is vannak egyértelmű pontatlanságok. Biztosan nem stimmel a 2 Weiner-, illetve a 3-3 Lajtha- és Radnai-bemutató száma.<sup>95</sup> Az általam összegyűjtött adatok szerint 3-3 helyett csak 2-2 Milhaud- és Schoenberg-, illetve 2-2 helyett 1-1 Korngold- és Malipiero-művet játszottak. De ami a leginkább kérdéses Tóth Aladár adataiban, az Bartók vonósnégyeseinek 175, Kodály kamarazeneműveinek 277 előadása. Mint fentebb említettem, szigorúan véve 85 Bartók- és 98 Kodály-előadást lehet összegyűjteni; a különböző kritériumok (pl. szólóhangszer-zongora összeállítású darabok mellőzése, azon előadások kihagyása, amelyek nem a Waldbauer–Kerpely-kvartett koncertjén voltak) elhagyásával is csak 91, illetve 106 alkalom azonosítható be – ráadásul nem 1935-ig, hanem 1946-ig bezárólag.

Tóth számai valószínűleg Papp Viktortól származnak, aki 174 Bartók- és 272 Kodály-előadást említ. Továbbá felülbecsüli Weinert (72 alkalom; 1946-ig kritériumok nélkül számolva mindössze 28 előadás jön ki), és alulbecsüli Dohnányit (72 előadás a 104 előadás helyett – az utóbbi szám a kritériumokkal, 1934 végéig számolva jön ki). A *Népszava* valamivel korábbi cikke még inkább hihetetlennek tűnik: 78 előadást említ Bartók 1. vonósnégyeséből (holott 1945-ig bezárólag csak 33-ról lelhető fel adat), hatvanat a 2. vonósnégyesből (1945-ig bezárólag 25 előadásról tudunk), illetve 147-et Kodály 1. vonósnégyeséből (1946-ig 42 előadásról tudunk) és a Pappnál látható 72 Weiner-előadást.

Papp valószínűleg hasonló korpuszból dolgozott, mint én, hiszen 1935 tavaszán 600 nyilvános hangversenyről beszélt, míg a gyűjtésem szerint 1934 végéig 769 fellépése volt a kvartettnak – az utóbbiba benne foglaltatnak a magánterekben tartott hangversenyek éppúgy, mint a rádiós szereplések. Sajnos nem ismerjük azt a jegyzéket, amely alapján Papp dolgozhatott, pedig érdemes lenne összevetni a gyűjteménnyel. Pappnak bizonyára számos olyan hangversenyről volt tudomása, amely – dokumentáció híján – a múlt ködébe veszett.

Az egykorú méltatásoknak abban azonban mindenképpen igazuk van, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett kora zenéjének katalizátora és előadója volt, illetve munkásságában valóban fontos szerepet játszott az új zeneművek előadása, még ha nem is pontosan úgy és olyan mértékben, ahogyan azt Papp Viktor, Tóth Aladár, vagy a *Népszava* névtelen kritikusa sugallta. Ez csak még sajnálatosabbá teszi azt a tényt, hogy a Waldbauer–Kerpely-kvartett játékaról egyetlen másodpercnyi hangfelvétel sem maradt fenn.<sup>96</sup>

95 Weiner 1. vonósnégyesét és 1. vonóstrióját már a Kemény–Schiffer-kvartett is előadta a Royal-szálló termében, 1908. január 6-án, illetve 1909. december 16-án. A 2. vonósnégyest Waldbauerékét megelőzően a Léner-kvartett játszotta 1923. január 3-án a Zeneakadémián. Lajtha esetében Tóthot az zavarhatta össze, hogy az 1. vonóstrió 1935. március 5-i előadása több helyen is bemutatóként volt hirdetve. A 3 Radnai-előadásba Tóth beleszámolta a gordonkára és zongorára írt Fantázia 1918. február 10-i bemutatóját, amelyben Nemeshegyi Tibor partnere ugyan Kerpely Jenő volt, de ez az esemény nem a kvartett hangversenye volt.

96 A boroszlói (akkor: Breslau, ma: Wrocław) rádió 1936-ban előadásukról viaszfelvételt, majd arról gramofonlemez készített, amelyet később többször le is játszottak, ld. [szerző nélkül]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes nagy sikere Németországban”, *Uj Magyarország* 3/220. (1936. szeptember 26.), 13. E lemez lappang; jelen írás szempontjából azonban nem lenne elsődlegesen releváns, mivel Beethoven cisz-moll vonósnégyesét (Op. 131) és Schubert Vonósnégyes-tételét játszották fel.

## FÜGGELÉK

### Kortárs művek a Waldbauer–Kerpely-kvartett műsorán

A városok nevei, ahol lehetséges, magyarul szerepelnek. Ha a zárójelben helyszíneként egy személynév szerepel, akkor azt a hangversenyt zárt körben, az illető lakásán tartották. Ha nincs megadva adat a helyszínre, akkor azt jelenleg még nem ismerjük. A további közreműködők neve szintén zárójelben olvasható, azonban lábjegyzet jelzi, ha az adott alkalmon a kvartett egyik aktuális tagja helyett más szerepelt.<sup>97</sup>

A bekeretezés az ősbemutatót jelöli, az aláhúzás a magyarországi bemutatót. További rövidítések: Bp. = Budapest, ZA = Zeneakadémia, \* = rádióelőadás.

### Ádám Jenő (1896–1982)

2. vonósnyégyes (1930): 1932.01.21. Bp. (ZA)

### Bartók Béla (1881–1945)<sup>98</sup>

Zongoraötös (BB 33, 1904–1905): 1910.03.19. Bp. (Hotel Royal, zg.: a szerző), 1921.01.07. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1944.01.13. Bp. (ZA, zg.: Faragó György)

1. vonósnyégyes, Op. 7 (BB 52, 1908–1909): 1910.03.14. Bp. (ZA), 1910.03.19. Bp. (Hotel Royal), 1911.05.31. Nagybecskerek, 1911.11.20. Berlin (Dohnányi), 1912.12.06. Párizs (Salle des Hautes Etudes Sociales), 1914.02.15. Bp. (Hotel Royal), 1917.12.09. Bécs (Musikverein), 1918.04.20. Berlin (Singakademie), 1919.04.21. Bp. (ZA), 1920.06.0?. Bp. (Dohnányi), 1921.01.07. Bp. (ZA), 1922.06.22. London (Howard de Walden's Seaford House),<sup>99</sup> 1922.06.24. London (Coolidge), 1923.02.07. Berlin, 1923.02.09. Berlin (Kammermusiksaal Grotrian-Steinweg), 1923.02.13. London (Chelsea Music Club), 1924.11.28. Bp. (ZA), 1925.02.11. Huddersfield (Music Club), 1925.02.08. Winterthur, 1925.02.28. Barcelona (Palau de la Musica Catalana), 1925.03.16. Gijón (Teatro Jovellanos), 1925.03.26. Zaragoza, 1925.03.28. Madrid (Conciertos Daniel), 1925.04.16.

97 Az együttes fennállása alatt végig Waldbauer Imre volt az 1. hegedűs és Kerpely Jenő a gordonkás. 2. hegedűsök: Temesváry János (1909–1923), Melles Béla (1923–1924), Keszler Jenő (1924–1927), Ország Tivadar (1927–1932, 1936–1938), Hannover György (1932–1935), Szervánszky Péter (1938–1946). Brácsások: Molnár Antal (1909–1912), Kornstein Egon (1912–1923), Temesváry János (1923–1938), Ország Tivadar (1938–1946).

98 A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyein Bartók vonósnyégyesein és zongoraötösén túl elhangzott az 1. szonáta hegedűre és zongorára (1923.01.01. Budapest, 1923.02.04. Lipcse, 1923.02.06. Berlin, 1923.02.09. Berlin), a 2. szonáta hegedűre és zongorára (1923.02.07. Berlin, 1924.01.05. Budapest), illetve az 1. rapszódia csellóra és zongorára (1929.03.20. Budapest). A kvartett aktuális tagjai két alkalommal a Zeneakadémián (1932.01.21., 1946.06.19.), további két alkalommal pedig a budapesti rádióban (1931.12.08., 1932.04.06.) adtak elő részleteket a 44 duóból.

99 Csak az 1. tétel.

Valencia (Teatro Principal), 1925.05.12. Bp. (ZA), 1927.02.15. Oxford (Gentlemen's Club), 1927.03.16. Pozsony (Kormánypalota), 1929.02.20. Sheffield (Victoria Lecture Hall), 1931.01.09. Daventry\*, 1931.05.27. Bp. (Zichy-palota), 1935.03.19. Bp. (ZA), 1940.03.18. Bp. (ZA), 1945.10.17. Bp.\*

**2. vonósnégyes, Op. 17 (BB 75, 1915–1917):** [1918.03.03. Bp. (ZA)], 1918.05.10. Bécs (Kleines Konzerthaus), 1919.03.05. Bp. (ZA), 1920.11.18. Bp. (ZA), 1922.05.09. London (Grafton Galleries), 1922.05.20. London (Robert Mayer), 1922.05.27. London (Faculty of Arts), 1922.06.22. London (Howard de Walden's Seaford House),<sup>100</sup> 1922.11.18. Párizs (Revue Musicale), 1922.11.24. London (Robert Mayer), 1923.02.04. Lipcse, 1923.02.06. Berlin (Mittelleler Konzertsaal), 1923.02.18. London (Robert Mayer), 1923.02.22. Milánó (Coregno), 1923.02.26. Modena, 1925.12.02. Bp. (ZA), 1926.02.16. Oxford, 1926.02.22. London (Wigmore Hall), 1926.02.24. Winterthur, 1927.01.07. Nagyszében (Gesellschaftshaus), 1932.03.23. Bp. (ZA), 1941.12.02. Bp. (ZA), 1943.11.23. Kolozsvár (Mátyás Király Diákház), 1945.11.18. Bp. (Belvárosi Színház), 1945.11.27. Bécs (Musikverein)

**3. vonósnégyes (BB 93, 1927):** [1929.02.19. London (Wigmore Hall)], 1929.03.06. Bp. (ZA), 1929.03.20. Bp. (ZA), 1931.02.23. London (Kensington Music Club), 1931.03.11. Bp. (ZA), 1934.02.21. Bp. (ZA), 1943.04.29. Bp. (ZA), 1946.02.24. Bp. (Fórum Club), 1946.03.15. Bukarest (Dalles), 1946.03.24. Bp. (ZA)

**4. vonósnégyes (BB 95, 1928):** [1929.02.22. Daventry\*], 1929.03.20. Bp. (ZA), 1929.11.25. Bp.\* , 1929.12.11. Bp. (ZA), 1930.01.17. London (Cooper Concerts/Aeolian Hall), 1930.01.22. London (Chelsea Music Club), 1931.04.19. Prága (Neue Deutsche Theater), 1931.04.20. Reichenberg/Liberec, 1931.04.21. Gablonz/Jablonec, 1943.12.09. Bp. (ZA)

**5. vonósnégyes (BB 110, 1934):** 1937.02.19. Bp. (ZA), 1941.03.26. Bp. (ZA)

**6. vonósnégyes (BB 119, 1939):** 1945.07.28. Bp. (ZA),<sup>101</sup> 1945.07.29. Bp. (Zeneművészek Szabad Szakszervezete),<sup>102</sup> 1945.09.15. Bp. (ZA), 1945.10.17. Bp.\* , 1945.11.27. Bécs (Musikverein)

## **Bax, Arnold (1883–1953)**

**Zongoraötös (GP 167, 1914–1915):** 1928.02.21. Bp. (ZA, zg.: Harriet Cohen)

100 Csak a 2. tétel.

101 Gordonka: Banda Ede.

102 Gordonka: Banda Ede.

**Beigbeder, Germán Álvarez (1882–1968)**

Vonósnyégyes (1925 előtt): 1925.03.30. Jerez

**Bliss, Arthur (1891–1975)**

Oboaötös (F.21, 1927): 1946.06.16. Bp.\* (ob.: Szeszler Tibor)

**Bloch, Ernest (1880–1959)**

1. zongoraötös (B. 43, 1923): 1929.11.06. Bp. (ZA)

**Bridge, Frank (1879–1941)**

2. zongoratrió (H.178, 1929): 1946.06.16. Bp.\*

**Britten, Benjamin (1913–1976)<sup>103</sup>**

1. vonósnyégyes, op. 25 (1941): 1946.09.08. Bp.\*

**Debussy, Claude (1862–1918)<sup>104</sup>**

Vonósnyégyes (1893): 1910.12.05. Bp. (Vigadó), 1911.01.08. Bp. (Hotel Royal), 1911.03.04. Berlin (Klindworth-Scharwenka), 1911.10.26. Marosvásárhely (Református Kollégium), 1911.10.31. Den Haag, 1911.11.02. Apeldoorn (Tivoli), 1911.11.08. Bussum (Concordia), 1911.12.03. München (Jahreszeitensaal), 1911.12.09. Bécs (Musikverein), 1912.12.10. Párizs (Salle de Agriculteurs), 1913.09.27. Bp. (Művészklub), 1914.01.08. Rotterdam (Groote Nutzaal), 1914.01.11. Nijmegen, 1914.01.20. Párizs (Debussy), 1914.01.25. Párizs (Szécsen), 1914.03.06. Berlin (Klindworth-Scharwenka), 1917.11.17. Bécs (Musikverein), 1917.12.09. Bp. (ZA), 1919.03.01. Bp. (Művészklub), 1919.11.08. Haarlem, 1919.11.18. Leiden (Leidsche Schouwburg), 1919.12.04. Bp. (ZA), 1920.06.03. Bp. (ZA), 1920.12.05. Újpest, 1921.02.09. Pozsony, 1921.03.20. Prága (Mozarteum), 1921.03.21. Brünn, 1921.03.22. Diószeg, 1921.04.19. Arad, 1921.04.20. Temesvár, 1921.04.22. Bukarest (Ateneul Român), 1921.04.23. Brassó, 1921.04.25. Segesvár, 1921.04.26. Kolozsvár (Magyar Színház), 1921.04.27. Nagyvárad, 1921.05.03.

103 Valamivel korábban, 1946. június 16-án Szeszler Tibor a kvartett három aktuális tagjával adta elő a *Phantasy Quartet* (Op. 2, 1932) a Magyar Rádió által szervezett kortárs zenei stúdiókoncerten.

104 A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyein felcsendült továbbá az 1915-ös keletkezésű Szonáta gordonkára és zongorára (1917.11.18. Budapest, Zeneakadémia és 1918.05.10. Bécs, Kleines Konzerthaus – mindkét alkalommal Bartók Béla közreműködésével), illetve az 1915–1916-os Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára (1922.02.11. Budapest, Zeneakadémia, fuv.: Dömötöri Lajos, hárfá: Revere Gyula; 1943.12.09. Budapest, Zeneakadémia, fuv.: Hartay Ferenc, hárfá: Gémes Irén).

Nagyszében, 1921.11.27. Medgyes, 1921.11.28. Szászsebes, 1922.04.12. Pécs (Hotel Pannonia), 1922.06.20. London (Whythes), 1922.11.19. Párizs (Rosenthal), 1923.02.13. London (Chelsea Music Club), 1923.02.24. Bologna, 1923.03.02. Como, 1923.03.04. Bergamo, 1923.03.06. Udine, 1924.01.12. Bp. (Pátria Klub), 1924.02.08. Lincoln (Music Club), 1924.02.18. Winchester, 1924.04.13. Békéscsaba (Kulturpalota), 1924.05.11. Kolozsvár (Opera Română), 1925.03.02. Palma (Salón de la Federación Obrera Católica), 1925.03.06. Sueca, 1925.03.07. Alcoy, 1925.03.10. A Coruña (Teatro Rosalía de Castro), 1925.03.11. Santiago de Compostela (Salón Teatro), 1925.03.12. Villagarcía, 1925.03.18. Santander (Escuelas de Industrias), 1925.03.25. Tolosa, 1925.03.27. Zaragoza, 1925.03.30. Jerez,<sup>105</sup> 1925.03.31. Cadíz, 1925.04.08. Granada, 1925.04.14. Alacant, 1925.04.15. Castellón (Teatro Principal), 1925.04.16. Valencia (Teatro Principal), 1925.04.18. Murcia, 1925.04.21. Irun, 1927.02.18. St. Andrews, 1927.02.24. Bp. (ZA), 1929.07.04. Bp.\*; 1930.01.22. Sudnerland, 1930.05.05. Bp. (Operaház), 1930.11.19. Bp. (ZA), 1933.01.11. Bp. (ZA), 1934.11.22. Bp. (ZA), 1935.09.16. Bp. (Belügyminisztérium), 1937.01.20. Bp. (ZA), 1940.02.27. Bp. (ZA), 1943.04.08. Bp. (ZA)

### **Delius, Frederick (1862–1934)**

**Vonósnégyes (RT VIII/8, 1916–1917):** 1924.02.19. London (Chelsea Music Club), 1924.02.21. London (Wanstead Music Club), 1924.02.25. London (Dulwich Music Club), 1924.02.26. London (Paddington Music Club), 1924.02.27. Watford (Music Club)

### **Dohnányi Ernő (1877–1960)<sup>106</sup>**

**1. zongoraötös, op. 1 (1895):** 1914.01.05. Amszterdam (zg.: Myra Hess), 1919.03.02. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1919.10.12. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1921.03.06. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1926.05.09. Bp. (ZA, zg.: Kentner Lajos), 1927.10.25. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1928.11.24. Bp. (ZA, zg.: Kentner Lajos), 1932.11.11. Bp. (ZA, zg.: Kentner Lajos), 1940.03.18. Bp. (ZA, zg.: Faragó György), 1943.12.12. Bp.\* (zg.: Dohnányi Ernő)

**1. vonósnégyes, op. 7 (1899):** 1918.02.03. Bp. (ZA), 1924.01.30. Bp. (ZA), 1930.01.23. Sheffield (Victoria Lecture Hall)

**Szerenád (vonóshármas), Op. 10 (1902):** 1910.10.16. Bp. (Hotel Royal), 1911.11.07. Leeuwarden (De Harmonie), 1911.11.08. Bussum (Concordia), 1913.10.23. Bp. (Művészklub), 1919.02.05. Bp. (ZA), 1919.11.15. Rotterdam

<sup>105</sup> Csak a 2. és a 3. tétel.

<sup>106</sup> A felsorolt Dohnányi-műveken kívül a kvartett tagjai közreműködtek a fiatalkori fisz-moll zongoranégyes (1894) megszólaltatásában a zeneszerző 1944. január 30-i rádióelőadásában.

(Groote Nutzaal), 1920.06.0?. Bp. (Dohnányi), 1922.05.30. London (Magyar Nagykövetség), 1922.10.05. Temesvár, 1923.10.26. Bécs (Konzerthaus), 1923.12.09. Bp. (Renaissance Színház), 1924.11.02. London (Speyer), 1926.02.14. Manchester\*, 1926.03.02. Bp. (ZA), 1927.10.25. Bp. (ZA), 1933.08.10. Bp.\*,<sup>107</sup> 1934.11.22. Bp. (ZA), 1935.09.02. Bp.\*, 1943.08.20. Bp.\*

**2. vonósnégyes, Op. 15 (1906):** 1911.05.31. Nagybecskerek, 1911.10.24. Lugos, 1911.10.26. Marosvásárhely (Református Kollégium), 1911.11.12. Neuss, 1911.12.10. Bp. (Hotel Royal), 1912.11.23. Amszterdam (Kamermuziek Uitvoering), 1912.11.24. Den Haag (Vereeniging voor Kamermuziek), 1913.01.13. Enschede (Kunstgenootschap), 1913.01.14. Rotterdam (Groote Nutzaal), 1913.01.18. Utrecht, 1913.01.19. Breda, 1913.01.21. Zwolle (Schouwburg Odeon), 1913.11.14. Leiden (Stadts-Gehoorzaal), 1914.01.17. Den Haag (Vereeniging voor Kamermuziek), 1918.04.08. Prága, 1920.03.24. Győr, 1920.10.28. Bp. (ZA), 1921.02.09. Pozsony, 1921.03.06. Bp. (ZA), 1921.04.19. Arad, 1921.04.22. Bukarest (Ateneul Român), 1921.05.06. Temesvár, 1921.12.19. Szeged (Hotel Tisza), 1922.03.19. Nyitra, 1922.03.21. Vágújhely, 1922.05.19. London (Fowler), 1922.06.23. London (Holland), 1924.02.05. London (Wood Music Club), 1924.02.07. London (Mrs. Whythes), 1924.02.14. Intton (Music Club), 1924.10.18. Den Haag (Diligentia), 1924.11.14. London, 1924.11.24. Mannheim, 1924.12.20. Debrecen (Színház), 1925.02.17. Windermere (Scott), 1925.03.11. Santiago de Compostella (Salón Teatro), 1925.05.12. Bp. (ZA), 1926.03.23. Karlsbad/Karlovy Vary, 1926.04.16. Kolozsvár (Újságíró Club), 1926.04.23. Resicabánya, 1927.01.26. Cambridge,<sup>108</sup> 1927.01.31. Daventry\*, 1929.07.08. Bp.\*, 1932.03.16. Bp.\*, 1934.10.04. Bp. (ZA), 1934.10.23. Bp.\*, 1935.03.21. Bp.\*, 1938.07.22. Bp.\*, 1944.02.03. Bp. (ZA), 1944.03.02. Miskolc,<sup>109</sup> 1944.03.15. Bp.\*

**2. zongoraötös, Op. 26 (1914):** 1919.01.22. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1920.11.23. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1923.01.19. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1923.02.16. London (Magyar Nagykövetség, zg.: a szerző), 1929.03.06. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1930.02.26. Bp. (ZA, zg.: Stefániai Imre), 1937.10.28. Bp. (ZA, zg.: a szerző), 1940.07.05. Bp.\* (zg.: a szerző), 1942.08.26. Bp.\* (zg.: a szerző), 1943.04.08. Bp. (ZA, zg.: a szerző)

**3. vonósnégyes, Op. 33 (1926):** 1926.10.05. London (Grotrian Hall), 1926.11.04. Pécs (Pannónia),<sup>110</sup> 1926.11.29. Bp. (ZA), 1927.01.04. Nagyvárad, 1927.01.06. Brassó (Vigadó), 1927.01.10. Marosvásárhely (Kultúrpalota), 1927.01.11. Arad

107 A Szerenád Waldbauer, Temesváry és Kerpely előadásában már 1929. október 10-én is felcsendült a rádió stúdiójában, ez a koncert azonban nem a Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyeként volt hirdetve.

108 Aznap kétszer, egy reggeli és egy esti hangversenyen is.

109 2. hegedű: Tátrai Vilmos.

110 A hivatalos magyarországi bemutató a következő, a november 29-i előadás volt a Zeneakadémián.

(Kultúrpalota), 1927.01.12. Temesvár (Hotel Ferdinand), 1927.01.25. London (Chelsea Music Club), 1927.02.01. London, 1927.02.04. Oxford (Ladies Club), 1927.02.06. London (Speyer), 1927.02.10. Norwich, 1927.02.16. Huddersfield, 1927.10.25. Bp. (ZA), 1927.11.23. Cambridge, 1927.12.03. Limsfield (Ms. Jackson), 1927.12.04. London (Ms. Arngtan), 1928.01.19. Bp. (Fészek), 1928.10.20. Észak-Komárom (Kultúrpalota), 1928.11.18. Bp. (ZA), 1929.03.14. Bp. \*, 1931.03.05. Bp. \*, 1931.11.04. Bp. (ZA), 1933.03.08. Bp. (ZA), 1933.12.27. Bp. \*, 1937.10.28. Bp. (ZA), 1940.08.28. Bp. \*, 1941.01.23. Bp. \*, 1942.12.08. Bp. \*

**Szextett, Op. 37 (1935):**<sup>111</sup> 1936.04.17. Bp. (Vigadó, zg.: a szerző, kl.: Váczi Károly, kürt: Romagnoli Ferenc), 1937.10.28. Bp. (ZA, zg.: a szerző, klarinét: Váczi Károly, kürt: Romagnoli Ferenc)

### Elgar, Edward (1857–1934)

**Zongoraötös, Op. 84 (1918):** 1922.11.25. London (Holland House)

### Frid Géza (1904–1989)

**Vonóshármas, Op. 1 (1926):** 1928.11.07. Bp. (ZA)

**1. vonósnégyes, Op. 2 (1926):** 1927.02.08. London (Wigmore Hall)

### Friedman, Ignaz (1882–1948)

**Zongoraötös (1918 vagy korábban):** 1919.03.05. Bp. (ZA)

### Gibbs, Cecil Armstrong (1889–1960)

**Pastoral Quartet, Op. 41 (1921–1922):** 1924.02.20. London (Goossens Chamber Concerts)<sup>112</sup>

### Greccsanyinov, Alekszandr (1864–1956)

**Feuilles mortes, Op. 52 (1912–1913 körül):** 1926.03.02. Bp. (ZA, ének: Jendrassik Ernőné)

### Grosz, Wilhelm (1894–1939)

111 A felsoroltakon kívül még három olyan előadás volt e műből, amelyen részt vettek a Waldbauer–Kerpely-kvartett tagjai: 1935.06.17., 1935.12.05.\*, 1941.09.30. vö. Németh: *Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes*, 172.

112 Az Armstrong Gibbs Society honlapján – tévesen – 1922. 02. 24. szerepel, ld. <https://www.armstronggibbs.com/catalogue-of-compositions/chamber-music/> (utolsó megtekintés: 2025. szeptember 25.).

1. vonósnyégyes, Op. 4 (1915): 1919.11.27. Bécs (Kleines Konzerthaus)

### Hindemith, Paul (1895–1963)

*Die junge Magd*, Op. 23b (1922): 1923.11.05. Bp. (ZA, ének: Basilides Mária, km. a Komor Kamarazenekar tagjai), 1925.01.07. Bp. (ZA, ének: Basilides Mária, fuv.: Dömötör Lajos, klar.: Pollatschek Viktor)

### Indy, Vincent d' (1851–1931)

2. vonósnyégyes, Op. 45 (1897): 1928.05.08. Bp. (ZA)

Zongoraötös, Op. 81 (1924): 1928.02.07. Bp. (ZA, zg.: Kerntler Jenő)

### Kadosa Pál (1903–1983)

1. vonósnyégyes, Op. 22 (1935) vagy 2. vonósnyégyes, Op. 25 (1936): 1946.02.18. Bp.\*

Concerto vonósnyégyesre és kamarazenekarra, Op. 26 (1936): 1946.02.03. Bp. (Belvárosi Színház, Székesfővárosi Zkr., vez.: Sándor Frigyes)

### Kodály Zoltán (1882–1967)<sup>113</sup>

1. vonósnyégyes, Op. 2 (1908–1909): 1910.03.14. Bp. (ZA), 1910.03.17. Bp. (Hotel Royal), 1911.02.15. Bécs (Musikverein), 1911.05.18. Bp. (Nemzeti Szalon), 1911.11.01. Amszterdam (Concertgebouw), 1911.11.04. Haarlem, 1911.11.20. Berlin (Dohnányi), 1919.02.05. Bp. (ZA), 1922.01.28. Bp. (ZA), 1924.01.05. Bp. (ZA), 1924.01.25. Arad (Kultúrpalota), 1924.02.29. London (Aeolian Hall), 1924.05.09. Brassó (Honterus Gimnázium), 1924.05.12. Kolozsvár (Iparosegylet), 1925.11.03. Sopron (Kaszinó), 1925.11.07. Limpsfield (Ms. Jackson), 1925.12.05. Szeged (Hotel Tisza), 1925.12.07. Békéscsaba (Városi Színház), 1926.02.14. Manchester\*,<sup>114</sup> 1926.03.21. Prága (Deutsche Kammermusikverein), 1926.04.15. Kolozsvár (Magyar Színház), 1926.04.18. Marosvásárhely, 1927.01.25. London (Chelsea Music Club), 1929.01.09. Bp. (ZA), 1929.02.?. London, 1929.03.?, Newcastle (Chamber Music Society), 1929.03.14. Bp.\*, 1929.03.15. Szeged (Hotel Tisza), 1929.03.24. Békéscsaba (Kultúrpalota), 1930.01.26. London\*, 1931.10.18. Bp.\*, 1932.03.16. Bp.\*, 1933.08.20. Bp.\*, 1935.03.19. Bp. (ZA), 1939.09.07. Bp.\*

113 A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyein a felsorolt Kodály-műveken kívül elhangzott még az Adagio (1942.12.16. Bécs\*, Szervánszky Péter és egy ismeretlen zongorista előadásában), a Szonáta gordonkára és zongorára, Op. 4 (1910.03.17. Budapest, Hotel Royal; 1935.03.19. Budapest, Zeneakadémia; 1944.04.12. Budapest\* – az első két alkalmon Bartók, a harmadikon Dohnányi volt a zongorista), valamint a Gordonka-szólószonáta, op. 8 (1918.05.07. Budapest, Zeneakadémia; 1929.11.25. Budapest\*).

114 Csak az 1. tétel.

1940.03.18. Bp. (ZA), 1940.03.19. Bp.\*, 1941.06.20. Bp.\*, 1943.06.14. Bp.\*, 1943.11.18. Bp. (ZA), 1946.07.16. Bp.\*, 1946.09.11. Bp.\*

**Duó hegedűre és gordonkára, Op. 7 (1914):**<sup>115</sup> [1918.05.07. Bp. (ZA)], 1925.11.22. London (Robert Mayer), 1926.01.28. Bp. (ZA), 1933.01.11. Bp. (ZA), 1943.03.18. Bp. (ZA)

**2. vonósnégyes, Op. 10 (1916–1918):** [1918.05.07. Bp. (ZA)], 1919.05.13. Bp. (Medgyasszay Színház), 1919.05.14. Bp. (Medgyasszay Színház), 1919.11.27. Bécs (Kleines Konzerthaus), 1919.10.12. Bp. (ZA), 1921.03.16. Bp. (ZA), 1922.11.25. London (Holland House), 1923.10.26. Bécs (Konzerthaus), 1923.12.09. Bp. (Rennaisance Színház), 1924.02.11. Manchester, 1924.05.19. Bp. (Apollo Színház), 1924.05.20. Bp. (Apollo Színház), 1925.03.05. Barcelona (Palau de la Musica Catalana), 1925.03.24. Pamplona (Teatro Gayerre), 1925.03.28. Madrid (Conciertos Daniel), 1925.05.12. Bp. (ZA), 1927.01.20. Bp. (ZA), 1927.02.05. Daventry\*, 1927.03.16. Pozsony (Kormánypalota), 1927.02.12. Limpsfield (Ms. Jackson), 1927.12.05. Daventry\*, 1931.05.27. Bp.\*, 1934.03.28. Bp. (ZA), 1936.08.17. Bp.\*, 1936.08.20. Berlin\*, 1940.02.15. Bp.\*, 1940.04.09. Bp. (ZA), 1942.12.16. Bécs (Europa Sender), 1943.03.19. Bp.\*, 1943.07.10. Bp.\*, 1943.10.16. Bp.\*, 1944.04.12. Bp.\*

**Szerenád két hegedűre és brácsára, Op. 12 (1919–1920):**<sup>116</sup> 1920.04.08. Bp. (ZA), 1920.04.24. Bp. (Imre Waldbauer), 1920.06.0?. Bp. (Dohnányi), 1921.05.11. Bp. (ZA), 1922.05.17. London (Victor Beigel), 1922.05.20. London (Robert Mayer), 1922.12.01. London (Aeolian Hall), 1925.01.24. Bp. (ZA), 1925.02.08. Wintertur, 1926.10.05. London (Grotrian Hall), 1931.02.20. Sheffield (Victoria Lecture Hall), 1931.04.20. Reichenberg/Liberec, 1931.04.21. Gablonz/Jablonec, 1931.05.06. Bp.\*, 1934.10.04. Bp. (ZA), 1935.01.24. Bp.\*, 1940.12.15. Bp. (ZA), 1942.03.07. Bp.\*, 1944.03.15. Bp.\*, 1945.09.? Bp.\*

## Koessler, Hans (1853–1926)

**Zongoraötös (1900):** 1922.02.07. Bp. (ZA)

**2. vonósnégyes (1902):** 1910.11.27. Bp. (Hotel Royal)

**Kamaradatok énekhangra, oboára, kürtre és vonósnégyesre (1912 vagy korábban):** [1912.03.03. Bp. (Hotel Royal, ének: Radó Klára)]

**Trio-Suite hegedűre, brácsára és zongorára (1920 vagy korábban):** [1920.12.29. Bp. (ZA, zg.: Dohnányi Ernő)]

115 A Waldbauer–Kerpely-duó a kvartettől függetlenül további öt alkalommal játszotta a művet Budapesten: 1937.12.24. (Zenekadémia), 1938.08.02.\*, 1945.10.10.\*, 1945.12.19.\*, 1946.06.26.\*

116 A Waldbauer–Temesváry–Kornstein-trió 1923. április 15-én a budapesti Corvin Színházban egy a kvartettől független hangversenyen is előadta a művet.

**Korányi Frigyes (1869–1935)**

2. vonósnyégyes (1932 vagy korábban): 1932.02.26. Bp. (ZA)

3. vonósnyégyes (1934 vagy korábban): 1934.04.24. Bp.\*

**Kornauth, Egon (1891–1959)**

Nonett, Op. 31 (1924): 1933.03.30. Bp. (ZA, km. az Operaház fúvósai)

**Korngold, Erich Wolfgang (1897–1957)**

Vonóshatos, Op. 10 (1914–1916): 1918.11.13. Bp. (ZA, 2. brácsa: Lederer Imre, 2. gordonka: Hartmann Imre)

**Kósa György (1897–1984)**

2. vonósnyégyes (1929): 1932.05.06. Bp. (ZA)<sup>117</sup>

**Lajtha László (1904–1989)**

Szerenád (1. vonóstrió), Op. 9 (1927): 1930.01.09. Bp. (ZA), 1935.03.05. Bp. (ZA)

4. vonósnyégyes, Op. 12 (1930): 1932.01.13. Bp. (ZA)

**Lendvai Ervin (1882–1949)**

1. vonóshármas, Op. 11 (1911): 1918.04.20. Berlin (Singakademie)

**Mandl, Richard (1859–1918)**

g-moll zongoraötös (1911): 1918.04.20. Berlin (Singakademie, zg.: Joseph Schwarz)

**Malipiero, Gian Francesco (1882–1973)**

Rispetti e strambotti (1920): 1923.03.04. Milánó, 1923.10.26. Bécs (Konzert-  
haus), 1923.10.27. Bp. (ZA), 1924.11.24. London (Witch), 1940.05.01. Bp.\*,  
1944.01.13. Bp. (ZA)

**Milhaud, Darius (1892–1974)**

2. vonósnyégyes, Op. 16 (1914–1915): 1921.04.08. Bp. (ZA), 1922.01.04. Bp. (ZA)

---

117 Gordonka: Scholz János.

1922.03.02. Rotterdam (Groote Nutzaal), 1922.03.04. Amszterdam (Concertgebouw),  
 1922.03.05. Den Haag (Diligentia), 1922.03.06. Utrecht  
**4. vonósnegyes, Op. 46 (1918):** 1922.10.13. Bp. (ZA)<sup>118</sup>

### Molnár Antal (1890–1983)

**1. vonósnegyes (1912):** 1913.03.30. Bp. (Hotel Royal)  
**Fuvolanégyes (1912):** 1914.02.15. Bp. (Hotel Royal, fuv.: Dömötör Lajos),  
 1935.01.16. Bp. (ZA, fuv.: Dömötör Lajos)<sup>119</sup>  
**2. vonósnegyes (1917):** 1917.12.09. Bp. (ZA)  
**3. vonósnegyes “Quartetto breve” (1926):** 1926.10.05. London (Grotrian Hall),  
 1926.10.26. Bp. (ZA)

### Novák, Vítězslav (1870–1949)

**Zongoraötös, Op. 7 (1899–1900):** 1927.01.20. Bp. (ZA, zong.: Szatmári Tibor)

### Radnai Miklós (1892–1935)

**Divertimento, Op. 7 (1911 vagy korábban):** 1912.01.07. Bp. (Hotel Royal),  
 1912.12.06. Párizs (Salle des Hautes Etudes Sociales), 1912.12.10. Párizs (Salle  
 de Agriculteurs), 1913.01.22. Deventer (Schouwburg), 1913.11.25. Berlin (Klind-  
 worth-Scharwenka), 1917.12.01. Bécs (Musikverein), 1928.12.05. Bp. (ZA),  
 1931.04.16. Bp.\*, 1933.08.20. Bp.\*, 1935.01.16. Bp. (ZA)

**Zongorahármas, Op. 6 (1912):** 1912.12.15. Bp. (Hotel Royal, zg.: Adler Marianne),  
 1914.01.27. Párizs (Salle des Hautes Etudes Sociales, zg.: Szántó Tivadar)

### Radó Aladár (1882–1914)

**Vonósötös (1910):** 1930.12.09. Bp. (ZA, 2. brácsa: Banda Márton)

### Ravel, Maurice (1875–1937)

**Vonósnegyes (M. 35, 1902):** 1911.12.03. München (Jahreszeitensaal), 1912.11.03.  
 München, 1912.11.12. Berlin (Harmoniumsaa), 1913.10.23. Bp. (Művészklub),  
 1914.01.05. Amszterdam, 1914.01.09. Meppel, 1914.01.11. Nijmegen,  
 1914.01.15. Utrecht, 1914.01.17. Den Haag, 1914.01.26. Párizs (Salle de Agri-  
 culteurs), 1917.12.01. Bécs (Musikverein), 1918.02.03. Bp. (ZA), 1919.06.07.  
 Bp. (Pénzüntézeti Tisztviselők Szakszervezete), 1919.06.10. Bp. (ZA), 1919.10.28.

118 1. hegedű: Zsolt Nándor.

119 Elhangzott továbbá a Fúvós Kamarazenetársaság 1923. március 27-i hangversenyén, szintén a Waldbauer–Kerpely-kvartett tagjainak közreműködésével.

Den Haag (Vereeniging voor Kamermuziek), 1919.10.30. Eindhoven, 1920.12.29. Bp. (ZA), 1921.02.04. Bp. (Művészklub), 1921.03.13. Bp. (Encián), 1921.11.17. Nagyváradi, 1921.11.18. Arad, 1921.12.08. Temesvár, 1922.03.03. Dodrecht, 1922.10.03. Nagyszében/Sibiu (Gesellschaftshaus), 1922.10.28. Bussum, 1923.02.17. Bornemouth, 1923.02.27. Forli, 1924.02.13. Windermere, 1925.01.18. Prága (Deutsche Theater), 1925.01.20. Kassa (Schalkház), 1925.05.01. Bp. (ZA), 1925.11.10. Lincoln, 1926.03.13. Pécs (Pannónia), 1926.04.16. Kolozsvár (Magyar Színház), 1926.04.18. Segesvár, 1927.01.30. London (Mrs. Hopkins), 1927.02.10. Norwich, 1930.01.18. London (Bowden Chamber Concerts), 1932.01.20. Bp.\*, 1933.09.25. Bp.\*, 1937.10.06. Bp.\*, 1940.01.13. Bp. (ZA), 1943.11.22. Nagyváradi, 1943.11.23. Kolozsvár (Mátyás Király Diákház)

**Zongorahármas (M. 67, 1914):** 1919.01.04. Bp. (ZA, zg.: Bartók Béla), 1921.03.16. Bp. (ZA, zg.: Bartók Béla)<sup>120</sup>

**Szonáta hegedűre és gordonkára (M. 73, 1920):** 1924.01.30. Bp. (ZA)<sup>121</sup>

**Reger, Max (1873–1916)**<sup>122</sup>

**3. vonósnégyes, Op. 74 (1903–1904):** 1913.12.07. Bp. (Hotel Royal), 1920.11.05. Bp. (ZA)

**4. vonósnégyes, Op. 109 (1909):** 1911.12.06. Berlin (Harmoniumsaa), 1913.01.02. Bp. (Hotel Royal), 1913.01.24. Berlin (Harmoniumsaa), 1913.10.23. Bp. (Művészklub), 1914.01.26. Párizs (Salle de Agriculteurs), 1914.03.04. Prága (Kammermusikverein), 1917.11.18. Bp. (ZA), 1917.11.17. Bécs (Musikverein), 1919.03.06. Győr, 1919.10.28. Den Haag (Vereeniging voor Kamermuziek), 1919.11.10. Amszterdam (Concertgebouw), 1920.04.08. Bp. (ZA), 1921.11.19. Arad, 1921.11.22. Nagyszében/Sibiu (Unikum Kammerspielhaus), 1921.11.23. Brassó (Honterus Gimnázium), 1921.11.25. Segesvár, 1921.12.01. Kolozsvár (Magyar Színház), 1921.12.07. Temesvár, 1921.12.21. Bp. (ZA), 1922.03.01. Amszterdam (Salvatori), 1922.03.20. Pozsony, 1922.06.24. London (Coolidge), 1924.11.24. Mannheim (Harmoniesaal), 1925.02.24. London (Chelsea Music Club), 1929.01.29. Bp. (ZA), 1934.01.31. Bp. (ZA), 1941.10.21. Bp. (ZA)

**Klarinétötös, Op. 146 (1915–1916):** 1919.03.27. Bp. (ZA, klar.: Lambert Lutz)

**Roussel, Albert (1869–1937)**

120 Elhangzott továbbá a Bartók–Waldbauer–Kerpely-trió 1937. december 14-i zeneakadémiai estjén.

121 Elhangzott továbbá a Waldbauer–Kerpely-duó előadásában 1938. augusztus 2-án és 1946. január 10-én a budapesti rádióban.

122 A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyein a felsorolt Reger-műveken kívül elhangzott még az 5. szonáta hegedűre és zongorára (1912.10.24. Hotel Royal).

**Le Marchand de sable qui passe, Op.13 (1908):** 1919.11.18. Amszterdam (Concertgebouw, km. a Concergebouw Sextet)

**Schnabel, Artur (1882–1951)**

**1. vonósnyégyes (1918):** 1930.01.28. London (Cooper Concerts/Aeolian Hall)

**Schoenberg, Arnold (1874–1951)**

**Verklärte Nacht, Op. 4 (1899):** 1921.04.08. Bp. (ZA, 2. brácsa: Lederer Imre, 2. gordonka: Hermann Pál), 1922.10.24. Amszterdam (a Holland Vonósnyégyes tagjaival), 1922.10.27. Groningen (Stadsschouwburg, a Holland Vonósnyégyes tagjaival), 1928.02.07. Bp. (ZA, 2. brácsa: ifj. Banda Márton, 2. gordonka: Scholz János), 1940.11.14. Bp. (ZA, 2. brácsa: Temesváry János, 2. gordonka: Banda Ede)

**2. vonósnyégyes, Op. 10 (1908):** 1923.05.17. Bp. (ZA, ének: Dorothy Moulton), 1924.02.20. London (Goossens Chamber Concerts, ének: Dorothy Moulton), 1924.02.28. London (Robert Mayer, ének: Dorothy Moulton), 1930.02.26. Bp. (ZA, ének: Dorothy Moulton), 1944.02.03. Bp. (ZA, ének: Rózsa Vera)

**Schulhoff, Erwin (1894–1942)**

**Öt darab vonósnyégyesre (WV 68, 1923):** 1925.01.25. Bp. (ZA), 1925.01.18. Prága (Deutsche Theater)

**Selden-Goth Gizella (1884–1975)**

**1. vonósnyégyes (1911 vagy korábban):** 1912.01.12. Bp. (Hotel Royal)

**Sosztakovics, Dmitrij Dmitrijevics (1906–1975)**

**Zongoraötös, Op. 57 (1940):** 1945.07.27. Bp. (ZA, zg.: Szoltsányi György)

**Stravinsky, Igor (1882–1971)**

**Concertino (K035, 1920):** 1929.11.06. Bp. (ZA)

**Szabados Béla (1867–1936)**

4. vonósnegyes (1930 vagy korábban): 1930.03.19. Bp. (ZA), 1936.06.30. Bécs\*, 1937.06.17. Bp.\*,<sup>123</sup> 1943.08.20. Bp.\*

**Szántó Tivadar (1877–1934)**

Suite Choreographique (1929): 1934.05.27. Bp.\*

**Szendy Árpád (1863–1922)**

1. vonósnegyes (1902): 1912.01.12. Bp. (Hotel Royal)

**Szymanowski, Karol (1882–1937)**

1. vonósnegyes, Op. 37 (1917): 1927.02.05. Daventry\*, 1927.12.17. Bp. (ZA), 1927.12.05. Daventry\*

**Tanyejev, Szergej Ivanovics (1856–1915)**

Zongoraötös, Op. 20 (1902–1906): 1910.12.11. Bp. (Hotel Royal, zg.: Adler Marianne)

**Ticharich Zdenka (1900–1979)**

1. vonósnegyes (1922): 1935.01.30. Bp. (Vigadó)

2. vonósnegyes (1923): 1935.01.30. Bp. (Vigadó)

**Veress Sándor (1907–1992)**

1. vonósnegyes (1931): 1943.10.28. Bp. (ZA)

**Weiner Leó (1885–1960)<sup>124</sup>**

1. vonósnegyes, Op. 4 (1906): 1910.10.30. Bp. (Hotel Royal), 1911.05.18. Bp. (Nemzeti Szalon), 1913.01.07. Berlin (Harmoniumsaal), 1914.01.06. Apeldoorn, 1914.03.01. Bp. (Vigadó), 1914.01.25. Párizs (Szécsen), 1919.10.12. Bp. (ZA), 1922.05.30. London (Magyar Nagykövetség), 1922.09.28. Segesvár, 1922.09.30. Szászsebes, 1922.10.01. Brassó (Honterus Gimnázium), 1922.11.03. Assen (Concerthuis), 1922.11.15. Amszterdam (Salvatori), 1922.11.20. Párizs (Rosen-

123 Gordonka: Hütter Pál.

124 A Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyein a felsorolt Weiner-műveken kívül elhangzott még a Gordonka-zongora szonáta, Op. 19 (1910.11.04. Hotel Royal), illetve a Beethoven Op. 10 No. 2-es szonátájából készített vonósnegyes-átírat (1940.10.15. Zeneakadémia).

thal), 1926.01.07. Bp. (ZA), 1926.02.14. Manchester\*, 1926.04.16. Kolozsvár (Magyar Színház), 1932.02.14. Bp.\*,<sup>125</sup> 1934.09.19. Bp.\*, 1934.10.04. Bp. (ZA), 1934.12.04. Bp. (ZA), 1935.07.27. Bp.\*

**1. vonóstrió, Op. 6 (1908):** 1914.02.15. Bp. (Hotel Royal), 1920.03.13. Bp. (ZA)<sup>126</sup>

**2. vonósnégyes, Op. 13 (1921):** 1928.01.12. Bp. (ZA), 1933.11.08. Bp. (ZA), 1934.11.20. Bp.\*

### Wellesz, Egon (1885–1974)

**Szvit hegedűre és szextetre, Op. 38 (1924):** 1933.03.30. Bp. (ZA, km. az Operaház művészei)

### Westerman, Gerhart von (1894–1963)

**1. vonósnégyes (1931 előtt):** 1931.10.21. Bp.\*

### Zádor Jenő (1894–1977)

**Szvit zongorára és vonósnégyesre (1933 vagy korábban):** 1933.11.29. Bp. (ZA, zg.: Kentner Lajos), 1934.11.20. Bp.\* (zg.: Kabos Ilonka)

### Zemlinsky, Alexander von (1871–1942)

**1. vonósnégyes, Op. 4 (1896):** 1911.11.05. Amszterdam (van der Meer)

### Zsolt Nándor (1887–1936)

**Zongoraötös (1906):** 1930.01.09. Bp. (ZA, zg.: Kentner Lajos)

---

## IRODALOMJEGYZÉK

B. B.: „Tizenöt év, ezer koncert: jubilál a Waldbauer–Kerpely-kvartett”, *Pesti Napló* 76/99. (1925. május 3.), 17.

Bartha Dénes: *Zenekritikák a Pester Lloydban (1939–1944)*. Szerk. Scholz Anna. Budapest: MMA Kiadó, 2022.

Bartók Béla, ifj.: *Bartók Béla életének krónikája*. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 2021.

---

125 Csak a 2. tétel.

126 A mű a Waldbauer–Temesváry–Kerpely-trió előadásában elhangzott továbbá 1930. október 23-án a budapesti rádióban.

- Biró Viola: „Megjegyzések Lajtha László szerenádzenéjéhez”, *Magyar Zene* LI/3. (2013. augusztus), 323–334.
- Breuer János: „Arnold Schoenberg könyvtárának Bartók-kottái 2.”, *Muzsika* 40/4. (1997. április), 6–18.
- Csaplár Ferenc: *Bartók Béla, Kassák Lajos* [kiállítási katalógus]. Budapest: Kassák Múzeum, 2006.
- Dalos Anna: „A zenetudós útja. Az ifjú Molnár Antalról”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*, 229–238.
- Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, VII., 5–427.
- Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, III., 286–459.
- Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén (1926–1940)”. In: *Zenetudományi tanulmányok* X., 189–727.
- Demény János: „Bartók Béla tanulóvei és romantikus korszaka”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, II., 323–387.
- Dohnányi, Ernst von et al.: „From the Mail Pouch. Tribute to a Violinist”, *The New York Times* 101/356. (December 21, 1952), Section X, 9.
- Dohnányi Évkönyv 2003*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- Dohnányi Évkönyv 2004*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.
- Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk. Sz. Farkas Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.
- Dohnányi-tanulmányok 2021*. Szerk. Laskai Anna–Ozsvárt Viktória. Budapest: ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2021.
- Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.
- Eősz László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Fazekas Gergely: „Beteges és csúnya muzsika vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű? Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)”, *Magyar Zene* XLVI/2 (2008. május), 139–154.
- Gombos László: „A Hubay–Popper-vonósnégyes negyedszázada a főváros zeneéletében”, *Magyar Zene* LXII/2. (2024. május), 121–138.
- Hooker, Lynn: „Modernism on the Periphery. Béla Bartók and the New Hungarian Music Society of 1911–1912”, *The Musical Quarterly* LXXXVIII/2. (Summer 2005), 274–319. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdi013>
- Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Szerk. Berlász, Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
- Gebauer Lajos István: „Waldbauer–Kerpely vonósnégyes hangversenye”, *Magyar Élet* 6/51. (1944. március 3.), 4.

- (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Dohnányi–Waldbauer–Kerpely”, *Népszava* 64/278. (1936. december 17.), 4.
- (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Kamarazene”, *Népszava* 53/249. (1925. november 4.), 9.
- (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Kamarazene”, *Népszava* 55/17. (1927. január 22.), 8.
- Jemnitz, Alexander: „Ungarn [Musik in 1924]”, *Musikblätter des Anbruch* 7/1. (Januar 1925), 33–35.
- Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Jemnitz Sándor: „Visszapillantás négy hét zenei eseményeire”, *Népszava* 67/4. (1939. január 22.), 15.
- Jemnitz Sándor: „A Waldbauer-vonósnégyes I. Beethoven-estje”, *Népszava* 66/246. (1938. október 29.), 6.
- Karczag Márton–Szabó Ferenc János: *A megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Opera, 2017.
- Kerpely, Theresa de: *Of Love and Wars*. New York: Stein and Day, 1984.
- Kodály-dokumentumok, I.: Németország 1910–1944*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok, 2*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007.
- Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150.
- Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 303–360.
- Kovács Ilona: „Többszakaszos komponálás Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A C-dúr szextett (Op. 37) I. tételének vázlat tanulmánya”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*, 195–224.
- Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Szerk. Balassa Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Lajtha László: „1910 – Lajtha László emlékeiben”. In: *A magyar zene krónikája*, 426–428.
- Lajtha László írásai, I–II*. Szerk. Berlász Melinda–Ozsvárt Viktória–Biró Viola. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2022.
- Lányi Viktor: „Stokowszky, Menuhin és a többiek...”, *Színházi Élet* 28/43 (1938. október 15.), 14–16.
- Lőwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi, 2012.
- lv. [Lányi Viktor]: „Waldbauer–Kerpely kamaraest”, *Pesti Hírlap* 62/11. (1940. január 16.), 8.
- A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Szerk. Batizi László. Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944.
- A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Havas Ödön, 1936.
- A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Szerk. Legány Dezső–Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Major Ervin: „A mult zenei év”, *Budapesti Szemle* 216/626 (1930), 136–147.
- Molnár Antal: *Boëthius boldog fiatalsága*. Szerk. Demény János. Budapest: Magvető, 1989.
- Molnár Antal: „Hat írás Bartókról. Közreadja Bónis Ferenc”, *Magyar Zene* 27/2. (1986. június), 169–184.
- Molnár Antal: *Magamról, másokról*. Szerk. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1974.
- Molnár Antal: „Molnár Antal levele egy muzsikushoz”. In: *A magyar zene krónikája*, 429–431.

- Molnár Antal: „Az új magyar zene kibontakozása (II. közlemény)”, *Magyar Zene* I/5. (1961. március), 489–497.
- Molnár Antal: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, 1926.
- Németh Zsombor: „Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatója – és ami mögötte volt. Epizódok az Új Magyar Vonósnégyes, az Új Magyar Zeneegyesület, illetve az 1930-as évek budapesti zeneéletének történetéből”, *Magyar Zene* LXI/3. (2023. augusztus), 264–303.
- Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes”. In: *Dohnányi-tanulmányok 2021*, 141–185.
- Németh Zsombor: „Egy Bartók-mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára”. A 6. vonósnégyes első magyarországi előadása”, *Magyar Zene* LIX/1. (2021. február), 101–116.
- Németh Zsombor: „A Negyedik negyedike. Bartók Béla Allegretto, pizzicato tételének keletkezéséről és korai előadástörténetéről”, *Magyar Zene* LX/1. (2022), 58–75.
- Németh, Zsombor: „The Violinist Imre Waldbauer’s Acquaintance with Béla Bartók”. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 62, 175–206.
- pl– [Pollatschek (Pataki) László]: „A Waldbauer–Kerpely kvartett”, *A Zene* 7/5. (1925. május 30.), 119–120.
- Papp Viktor: „Hat év magyar zeneművészete”, *Budapesti Szemle* 216/628. (1930), 282–305.
- Papp Viktor: „Waldbauer–Kerpely vonósnégyes”. In: uő: *Zenekönyv rádióhallgatók számára*, 153–162.
- Papp Viktor: *Zenekönyv rádióhallgatók számára. Arcképek – életrajzok*. Budapest: Stádium, [1940].
- Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900–1919)*. Budapest: Noran Libro, 2014
- Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931”. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*, 251–326.
- Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932”. In: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 347–388.
- Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. III. rész: 1933”. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*, 339–388.
- Sávoly Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1933”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 361–414.
- Somogyi Vilmos: „Zenei életünk 1945-ben”, *Muzsika* 3/4. (1960. április), 3–7.
- Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 62. Hrsg. Békéssy Lili Veronika–Martin Eybl–Gesa Finke. Wien: Hollitzer Verlag, 2024.
- Szánthó Dénes: „Világhírű magyar kvartettek”, *Déliab* 3/5. (1929. február 2.), 52–56.
- Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Szerk. Berlász Melinda–Grabócz Márta. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia–L’Harmattan, 2013.
- Tóth Aladár *válogatott zenekritikái 1934–1939*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Tóth Aladár: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes huszonöt éves jubileuma. Ünnepi hangverseny a Zeneakadémiában, Bartók Béla közreműködésével”, *Pesti Napló* 86/65. (1935. március 20.), 10–11.

- Tóth Dénes: „A magyar főváros az utóbbi időben a világ egyik zenei központjává fejlődött. Egy zenei évad tanulságai”, *Esti Ujság* 8/147. (1943. július 3.), 5.
- Üzenetek a XX. századból. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 2002.
- Waldbauer Imre: „A magyar kamarazene”. In: *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*, 137–144.
- Wilheim András: „Új zene – új festészet. A Nyolcak és a zene”, *Enigma* 18/69. (2011), 66–74.
- Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*. Szerk. Kim Katalin–Békéssy Lili Veronika. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021.
- Zenetudományi tanulmányok*, II. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.
- Zenetudományi tanulmányok*, III. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.
- Zenetudományi tanulmányok*, VII. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- Zenetudományi tanulmányok X*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.
- Zsoldos Péter: „Tátrai vonósnégyes”, *Muzsika* 14/12. (1971. december), 33–35.

### Továbbá korabeli híradások és beszámolók:

- [Szerző nélkül]: „Betöltötték Hannover György helyét a Waldbauer-vonósnégyesben”, *Magyarország* 43/71. (1936. március 25.), 8.
- [Szerző nélkül]: „Gordonka és ágyúdörgés”, *Világ* 5/283. (1914. november 10.), 10.
- [Szerző nélkül]: „A gordonkaművész hangszere”, *Nagybánya* 15/31. (1917. augusztus 2.), 2.
- [Szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Budapesti Hírlap* 30/62. (1910. március 15.), 14.
- [Szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Az Ujság* 8/228 (1910. szeptember 25.), 18.
- [Szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Pest Hírlap* 36/53. (1914. március 3.), 8.
- [Szerző nélkül]: „Hannover György”. In: *Uj Idők Lexikona*, 11–12. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1938, 2998.
- [Szerző nélkül]: „Hannover György hegedűművész tragikus halála”, *Magyar Hírlap* 45/288. (1935. december 18.), 6.
- [Szerző nélkül]: „Hannover György temetése”, *Budapesti Hírlap* 55/290. (1935. december 20.), 12.
- [Szerző nélkül]: „Hogy készült az infánsnő születésnapja”, *Színházi Élet* 7/19. (1918. május 5.), 20.
- [Szerző nélkül]: „Huszonöt éves a Waldbauer–Kerpely vonósnégyes. Kerpely Jenő a vonósnégyes múltjáról”, *Ujság*, 10/64. (1935. március 19.), 16.
- [Szerző nélkül]: „A jubiláló Waldbauer-kvartett”, *Pesti Hírlap* 57/62. (1935. március 15.), rádiómelléklet, 12.
- [Szerző nélkül]: „Kamarazene-együttes alakult a Zeneakadémia tanáraiból”, *Rádióélet* 2/6. (1935. február 12.), 23.

- [Szerző nélkül.]: „Kerpely Jenőt, a kiváló csellóművészt beszállították a Korányi klinikára”, *Az Est* 23/81. (1932. április 14.), 5.
- [Szerző nélkül.]: „Kivándorol a magyar kvartett. Kerpely Jenő nyilatkozata”, *Uj Nemzedék* 3/266. (1921. október 11.), 2.
- [Szerző nélkül.]: „A »Koncert« rendezései”, *Magyar Hírlap* XLV/34. (1935. február 10.), 16.
- [Szerző nélkül.]: „Magyar művészek sikere Párisban”, *Pesti Hírlap* 34/294. (1912. december 12.), 6.
- [Szerző nélkül.]: „Magyar vonósnégyes”, *Pesti Napló* 68/242. (1917. szeptember 29.), 12.
- [Szerző nélkül.]: „Magyar vonósnégyes külföldön”, *Budapesti Hírlap* 34/35. (1914. február 10.), 12.
- [Szerző nélkül.]: „Munkáshangverseny és matiné”, *Népszava* 47/157 (1919. július 4.), 7.
- [Szerző nélkül.]: „Tatárjárás”, *Világ* 12/290. (1921. december 25.), 19.
- [Szerző nélkül.]: „Új vonósnégyes”, *Világ* 15/244. (1924. november 16.), 12.
- [Szerző nélkül.]: „Változás a Waldbauer–Kerpely négyesben”, *Az Est* 23/116. (1932. május 28.), 10.
- [Szerző nélkül.]: „Változások zenei életünkben”, *Nemzeti Ujság* 14/117. (1932. május 29.), 27.
- [Szerző nélkül.]: „Waldbauer Imre zeneművészeti főiskolai tanár, hegedűművész orbáncban súlyosan megbetegedett”, *Pesti Hírlap* 55/285. (1933. december 16.), 5.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes”, *Népszava* 62/259. (1934. november 18.), 6.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes ezidei szereplése”, *Az Ujság* 10/229. (1912. szeptember 27.), 13.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes hangversenyei”, *Világ* 16/202. (1925. szeptember 9.), 10.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer vonósnégyes jubiláns esztendeje”, *Az Est* 25/230. (1934. október 12.), 9.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer-kvartett jubileuma”, *Nemzeti Újság* 17/64. (1935. március 19.), 13.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes kamaraestje”, *Uj Magyarország* 8/241. (1941. október 22.), 8.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer–Kerpely vonósnégyes nagy sikere Németországban”, *Uj Magyarország* 3/220. (1936. szeptember 26.), 13.
- [Szerző nélkül.]: „A Waldbauer-vonósnégyes új összeállítása”, *Az Est* 14/212. (1923. szeptember 21.), 8.
- [Szerző nélkül.]: „A Zenei Főiskola leszorítja a magyar zeneművészeket a hangversenydobogóról”, *Uj Nemzedék* 3/192. (1921. augusztus 31.), 2.

---

## ABSTRACT

---

ZSOMBOR NÉMETH

### THE WALDBAUER–KERPELY QUARTET AND CONTEMPORARY MUSIC

---

Books on the history of 20<sup>th</sup> century Hungarian music regard the Waldbauer–Kerpely Quartet, established in 1909 and disbanded in 1946, as dedicated performers and ardent proponents of the compositions of their contemporaries. However, this hypothesis has been primarily founded on the writings of a select group of critics and on oral tradition. This is due to the fact that, despite the Waldbauer–Kerpely Quartet’s status as one of the most prominent ensembles in Hungarian musical life during the first half of the 20<sup>th</sup> century, a comprehensive examination of the Quartet’s history and repertoire based on precise data did not begin until the early 2010s and 2020s. This study seeks to answer the question of whether contemporary music played such a significant a role in the Waldbauer–Kerpely Quartet’s three-and-a-half-decade career as has been assumed until now. Interpreting the large amount of data requires at least a basic knowledge of the ensemble’s history; however, no work has been written that describes the quartet’s activities in detail. Thus, this article includes several detours into the ensemble’s history, though it only briefly discusses the relationship between composers and the ensemble. The Appendix contains a comprehensive list of contemporary works performed by the Waldbauer–Kerpely Quartet, including detailed information regarding all known performances.

---

**Zsombor Németh** pursued his studies at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest from 2008 to 2013. He embarked on his doctoral studies in the same institute in 2014 and defended his dissertation in 2024. Since September 2017, he has been associated with the Budapest Bartók Archives. He edited volumes 29 and 30 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition*. His further research interests lie in Hungarian music of the 20<sup>th</sup> century (especially the life and work of Béla Bartók, Ferenc Farkas, and Imre Waldbauer), and music for instruments of the violin family from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. In addition to his scholarly pursuits, he is also an active musician, primarily performing on period instruments, pursuing an MA in Historical Violins at the University of Music and Arts of the City of Vienna. Since 2012, he has been the artistic leader of the Simplicissimus Ensemble. Zsombor Németh is currently a grantee of the Art Scholarship Programme of the Hungarian Academy of Arts.

V. Szűcs Imola

## „HOL A SZÍNPAD: KINT-E, VAGY BENT?”\*

A Kékszakállú herceg vára operaházi recepciótörténete mint színháztörténeti tükör

### ÖSSZEFOGLALÁS

A *Kékszakállú herceg vára* című operát 1918-ban mutatták be először a Magyar Állami Operaházban. Az ősbemutató óta számos alkalommal rendezték újra. Az állandó újrafogalmazások miatt az interpretációtörténet színház- és operatörténeti szempontból sok érdekességet tartogat számunkra. Mivel minden korszak megalkotta a maga *Kékszakállúját*, a recepciótörténet tükrö a különböző korszakok színházi, színpadtechnikai felfogásának. Követhető benne az a színház- és operatörténeti változás is, melynek során a nagy karmester- és énekesegyenységek dominanciájától a rendezői színházig jutunk, a hosszú előadási szériáktól pedig a rövid, projektszerű kísérletekig. Nyomot hagytak rajta az aktuális pszichológiai irányzatok ugyanúgy, mint a történelmi viharok és felülről vezérelt színházi elvárások.

**Kulcsszavak:** Kékszakállú, operaház, interpretáció, Bartók

„A *Kékszakállú herceg vára* az a remekmű, s az a rejtély, amelynek megfejtésével minden kor újra meg újra kísérletezik” – nyilatkozta Nádasy Kálmán a *Film, színház muzsika* című újságnak 1959. május 19-én.<sup>1</sup> E rejtély megfejtése során sokan foglalkoztak már a darab zenei anyagával s a librettójával, feltárták előtörténetét, boncolgatták pszichikai mélységeit, új és új értelmezéseket olvasva ki belőle.<sup>2</sup>

Színházi életéről az előbbieknél jóval kevesebb szó esett. Pedig az opera színpadra állítása sem kis fejtörést okoz az arra vállalkozóknak. Bár a librettó konkrétan leírja a színpadképet, és utasításokat is ad a tárgyakkal való játékra, mégsem könnyű a feladat, hiszen „a főszereplő belső életét, lelkének keresztmetszetét kell

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Modell és inspiráció* címmel, a 60 éves Vikárius László tiszteletére rendezett konferenciáján, 2022. október 7-én a Zenetudományi Intézet Bartók-teremben elhangzott előadás bővített változata. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Gách Marianne: „A Kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika*, 3/20. (1959. május 15.), 29.

2 Pl.: Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962; Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964; Szalay Miklós: „A sötétség és a fény zenéje”. In: *Bartók-dolgozatok*. Bukarest: Kriterion, 1974; Pintér Csilla Mária: „A parlando-rubato változatainak jelentősége A kékszakállú herceg vára ritmikai nyelvében”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2003*. Budapest: MTA ZTI, 2003; Szerző Katalin: „A kékszakállú herceg vára szöveges forrásai. Újabb adatok a Bartók-mű keletkezéstörténetéhez”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA ZTI, 1979.

valahogyan kivetíteni a díszlet segítségével”.<sup>3</sup> Újra és újra felvetődik az a kérdés is, színpadra való-e egyáltalán a *Kékszakállú*?<sup>4</sup> Hogyan lehet érzéseket, belső drámát a külső térben ábrázolni; szükséges-e egyáltalán ábrázolni, vagy a kellékek csak elvonják a lényegről a figyelmet?<sup>5</sup>

Mindezek fényében nem csoda, hogy ez az opera az 1918-as ősbemutatót is beleértve 14 különböző felfogásban került mind ez ideig a közönség elé, csak a Magyar Állami Operaházban. E szám nagyságát jól jelzi, hogy eközben a *Bohémélet* Nádasdy Kálmán rendezésében, Oláh Gusztáv díszleteivel ma is látható az intézményben. Visszaulva Nádasdy Kálmán idézett szavaira, a *Kékszakállú* recepció-történetét egyfajta színháztörténeti tükörnek is tekinthetjük.

Tekintettel a téma hatalmas voltára, és arra, hogy az Operaház első két színrevitelében Bartók Béla is közreműködött, magam is erre az intézményre szorítottam. Arra, hogy mi a legjobb megoldás a szimbólumok színrevitelére, természetesen nem adhatok választ. Azt vehetem csupán górcső alá, hogy a bemutató óta eltelt több mint száz év alatt milyen megoldások születtek, azok hogyan illeszkednek az aktuális színházörténeti kontextusba, és amennyiben rekonstruálható, mennyire jutottak el a közönséghez.

Vizsgálódásom során régebbi előadásoknál visszaemlékezésekre, képekre, sajtókritikákra támaszkodhattam, míg az 1970-es és az az utáni előadásokat egy kivétellel látni is volt módom a színházban, vagy videófelvételen.<sup>6</sup>

## 1918 – Romantika és orientalizmus. Ősbemutató a szerzők közreműködésével

Az 1918-as ősbemutató színre vivői, Bánffy Miklós díszlettervező és Zádor Dezső rendező a szerzőkkel egyetértésben a mesék világába utalták a darabot, Judit és a Herceg kosztümje is a keleti mesék hangulatát árasztotta.<sup>7</sup> A megoldás megfelelt egyfelől a francia irodalomból származó, illetve a magyar népballadákhöz is köthető témának, másfelől a kor divatos áramlatának, az orientalizmusnak.<sup>8</sup> A Herceg szerepét a fiatal Kálmán Oszkára bízta, saját visszaemlékezései szerint azért

3 Balázs Béla–Bartók Béla: *A Kékszakállú herceg vára. Opera egy felvonásban*. Kass János rajzaival, Kroó György utószavával. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 10.; Oláh Gusztáv: „Bartók és a színház”. In: *Bartók a színpadon*. Vál. és szerk. Burda Zita és Kís Domokos Dániel. Budapest: Osiris, 2006, 15.

4 Fodor Géza: „Még mindig a Kékszakállúról”, *Színház* 34/9. (2001. szeptember), 7–11., ide: 7.

5 Bónis Ferenc: „A Kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika* 3/21. (1959. május. 22.), 26.

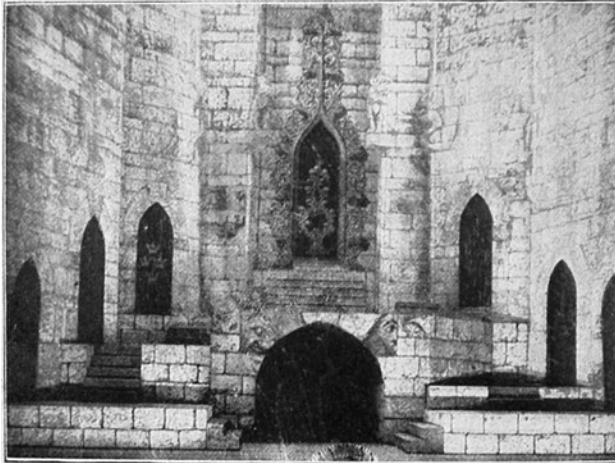
6 Köszönettel tartozom az Operaház emléktárosának, Karczag Mártonnak és Welmann Nórának, akik a kutatáshoz a videófelvételeket, képeket, valamint az Operaház sajtókritika-tárát a rendelkezésemre bocsátották. A képek egy része, az előadások dátuma és szereposztása az ősbemutatótól a mai napig elérhető a Magyar Állami Operaház digitárában: <https://digitar.opera.hu/alkotas/a-kekszakallu-hercegvara/8475/> (utolsó megtekintés: 2025. június 16.).

7 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 8.

8 Tekintettel arra, hogy a darab irodalmi előéletének felgöngyölítését egészen annak történelmi őseiig Kroó György már elvégezte, e helyen csak a legszükségesebbre szorítok. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 19–21. A magyar folklórban az „elcsalt menyecske” balladatípushoz köthető.

is, mert más nem vállalta a nehéz szólamot.<sup>9</sup> Judit szerepét szintén egy fiatal énekesnőre, Haselbeck Olgára osztották, a Regös szövegét Palló Imre mondta el.

Bánffy Miklós színpadképe lényegében mindenben követte a librettót: „Hét nagy ajtó van a falban, különben se ablak, se dísz”:



1. kép. A Kékszakállú herceg vára színpadképe 1918-ból (Opera Emléktár)

Egy gótikus csarnokot ábrázolt, melyben három-három ajtót egymással szemben, az utolsót, a hetediket középen állította fel. Az ajtók mögé nem láthatott a néző, a nyitáskor, megfelelően a librettó előírásainak, csupán fények jelezték a mögöttük rejlő világot. Bánffy a megemlékezések és a színpadkép ismeretében tehát annyiban tért el Balázs Béla elképzeléseitől, hogy az ajtókat szimmetrikusan helyezte el, szimbólumok jelezték rajtuk, hogy mi van mögöttük, egyéb tárgyakat az ajtók tartalmának megjelenítésére nem használt. A librettó szerint például a negyedik ajtónál virágos ágak csapódnának ki, Bánffy ezt elhagyta.<sup>10</sup> Ez a színpadkép a maga korában modernnek hatott, és nem is aratott osztatlan sikert, általában a librettótól való eltérését bírálták, valamint azt, hogy az ajtók mögé nem lehet belátni.<sup>11</sup>

A rendezésről kevesebbet tudunk. Ugyanúgy találkozunk olyan véleménnyel, hogy „artistikus és hatásos” volt, mint azzal, hogy a két szereplő „merev és ki-fejezéstelen” mozgása „bizonyára a rendezés hibája”.<sup>12</sup>

A próbafolyamatról ránk maradt néhány beszámoló viszont érdekes adalékokkal szolgál a múlt század eleji Operaház hatalmi viszonyairól való ismereteinkhez.

9 Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski kiadó, 2002, 314.

10 Geszler Ödön: „A kékszakállú herceg vára. Bartók Béla dalműve az Operaházban”, *Pesti Napló* 6/123. (1918. május 25.), 8–9., ide: 9.

11 K. I.: „A kékszakállú herceg vára. A magyar kir. Operaház ujdonsága május 24-én”, *Vasárnapi Ujság* 65/22. (1918. június 2.), 341.

12 Az első Béli Izor kritikája a *Pesti Hírlap*ból („A kékszakállú herceg vára”), in: *Bartók a színpadon*, 75.; a második Molnár Antalé („A kékszakállú herceg vára”) uott, 77.

Haselbeck Olga 1955-ben a következőképpen emlékezett vissza: Bartók Béla eredetileg egy fiatal zongoristát, Balogh Ernőt kérte meg, hogy a korrepetitori feladatot elvégezze.<sup>13</sup> Egisto Tango, az előadás karmestere azonban meghallva a fiatalember játékát, tört németiséggel rászólt: „Maga nem tudni zongorázni!” Ezután a szerzőhöz fordult: „Bartók, kommen Sie!” (Bartók, jöjjön ide!) Bartók engedelmessé vált a kérésnek, ám Tango vele sem volt elégedett, és Fleischer Antalért, az Operaház korrepetitoráért kiáltott, aki végül maradhatott a zongoránál. Bartók Béla szerény mosollyal vette tudomásul az esetet.

A *Déli Hírlap* egy másik incidensről is beszámolt.<sup>14</sup> Ismét Egisto Tango keveredett szóváltásba, ezúttal a rendezővel. Zádor Dezső az egyik próbán insturálni kívánva a szereplőket, megállította az előadást, amire Tango ráförmedt: „Mit zavar folyton?” Zádor felvetésére, hogy neki ugyanolyan joga leállítani az előadást, ha nem tetszik valami a játékban, mint a karmesternek, ha a zenekar hibázik, az olasz mester kikelt magából: „velem nem lehet így beszélni! Velem nem fogsz így beszélni, ha a fejed tetejére állsz is!” Az eset „a legkínosabb megütközést keltette”. Az eseményt a *Magyar esti lap* is kifogásolta. A történelmi viszonyokról árulkodóan nem azt, hogy a karmester akadályozza munkájában a rendezőt, csupán az előbbi nemzetiségét: „Elég furcsa, hogy a Magyar Királyi Operában egy olasz karmester a totum faktum.”<sup>15</sup>

Ami a mű fogadtatását illeti, még nem a színpadkép, hanem maga az opera egésze, ami újdonságával hatott, és elmondható, hogy mind a librettót, mind a zenét illetően a legnagyobb lelkesedéstől a legmélyebb ellenzésig találhatunk véleményeket.<sup>16</sup> Csak a két énekes mondhatta el, hogy egyértelmű diadalt aratott, külön méltányolásával annak, hogy „egy új stílus hagyomány nélküli előadásmódját részben maguknak kellett megoldani.”<sup>17</sup>

Nem lehet megállapítani, hogy a közönség érdeklődése meddig tartotta volna életben a heves viták keresztútjében álló előadást. Nyolc estét ért meg az opera, 1919. január 12-én volt a széria utolsó előadása. Hogy az előadásszámot mennyire befolyásolta a kicsit több mint két hónap múlva bekövetkező kommunista hatalomátvétel, szintén nehéz megmondani. A mű további színpadi életét viszont – melybe már itt beleszólt a történelem – közel két évtizedre határozta meg Balázs Béla Tanácsköztársaság idején játszott szerepe.<sup>18</sup>

13 Kristóf Károly: „Az első 'Judit' Bartók Béláról”, *Színház és Mozi* 8/38. (1955. szeptember 23.). 7.

14 [Szerző nélkül]: „Karmester és főrendező afférja. Botrányos próba az Operában.” *Déli Hírlap*, 1918. május 23. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából.]

15 [Szerző nélkül]: „A Kékszakállú herceg vára. Premier az Operában.” *Magyar Estilap* 1918. május 24. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából.]

16 Béli: *A kékszakállú herceg vára*; Demény Dezső: „A kékszakállú herceg vára”. In: *Bartók a színpadon*, 80.; Molnár Antal: *Az újdonság bírálatai*, uott, 78–80.

17 Kodály Zoltán: „Bartók Béla első operája (A Kékszakállú herceg vára bemutató előadás alkalmából)”, *Nyugat* 1918. június. 1., in: *Bartók a színpadon*, 91.

18 A kommunista hatalomátvétel után Balázs Béla helyettes népbiztosi tisztséget vállalt, tagja lett az írói direktóriumnak, továbbá katonai szolgálatot teljesített a Vörös Hadseregben. A Tanácsköztársaság bukása után hamis papírokkal Bécsbe szökött. Balázs Béla: *Napló. 2.: 1914–1922*. Válogatta, szerkesztette, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket készítette: Fábri Anna. Budapest: Magvető könyvkiadó, 1982, 566.

## 1936 – Az expresszionizmus jegyében

Az opera felújításának kérdése többször felvetődött. 1922-ben már folytak *A Kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* próbái, mikor az Operaház vezetősége névtelen levelet kapott. „Az Operához küldött levél nem csak engem fenyegetett meg, hanem az Operaház igazgatóságát is arra az esetre, ha az én magyartalan művemet elő merik adni.”<sup>19</sup> Az operát így hamarabb adták elő Frankfurtban és Münchenben, mint újra Budapesten.<sup>20</sup>

1930-ban újra felmerült az előadás gondolata, de Radnai Miklós, az Operaház igazgatója „közönségünk legalábbis jelentős részének hangulatával és érzékenységgel, továbbá a sajtó egy részének álláspontjával” számolva halasztotta a művek előadását, kifejezve szándékát, hogy arra mégis „valamilyen utat-módot” találjon.<sup>21</sup> Balázs Béla ekkor, hogy az előadás személyében keresendő akadályát elhárítsa, Bartók Bélához címzett levelében lemondott mind az őt illető jogdíjakról a zeneszerző javára, mind pedig arról, hogy nevét a plakáton szövegíróként feltüntessék.<sup>22</sup>

Az előadásra végül 1936. október 29-én került sor. A rendezéssel az Operaház az akkor még fiatal Nádasdy Kálmánt, a díszlettervezéssel Oláh Gusztávot bízta meg. Nádasdy felkereste Bartók Bélát útbaigazításért, aki nem akarta megkötni a rendező kezét és fantáziáját. Annyit árult el, hogy a darab műfaja ballada, amelyben sűrítéssel él, és a mű során a szimbolizmustól az egyre konkrétabb felé halad.<sup>23</sup> A komponista később mégis segítette jelenlétével és útmutatásaival a próbafolyamatot, ezeket az útmutatásokat Nádasdy Kálmán a későbbiekben is a „legfontosabb instrukcióknak” tekintette.<sup>24</sup>

A szerző jelenléte az előadók számára is segítség volt. A prozódiaát illetően vita robbant ki a Kékszakállút éneklő Székely Mihály és Sergio Failoni karmester között. Az olasz Failoni, bármennyire érezte is Bartók Béla muzsikáját, a magyar prozódiaával egyáltalán nem tudott mit kezdeni, Székely Mihállyal ellentétben. A karmester ragaszkodott a konkrét, leírt ritmusértékekhez, Székely Mihály pedig csak iránymutatásnak tekintette azt, alkalmazkodó ritmusban énekelve a szölamát.<sup>25</sup> A vitát végül Bartók Béla döntötte el, Székely Mihály javára: „aki ennyire érzi ezt a művet, annak mindent meg szabad benne csinálni”.<sup>26</sup>

Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv szcenírozásában a vár többsíkú misztériumszín paddá változott, mely absztrakt formáival az orientalizmusnál újabb művé-

19 Kristóf Károly: *Beszélgetések Bartók Bélával*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957, 9–10.

20 Uott.

21 Radnai Miklós levele Bartók Bélának, 1930. május 19. Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. (Kilencedik kép a 192. és 193. oldal között található fotók közül.)

22 Balázs Béla levele Bartók Bélának. Párizs, 1930. november 5. In: *Bartók Béla élete levelei tükrében*. Szerk. Vikárius László–Pávai István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2007. Bartók Béla azután külföldi útjai során számolt el Balázs Bélával a neki járó jogdíjakkal.

23 Regőczy Lilla riportja Nádasdy Kálmánnal. *Új Zenei Újság*, 1959. május 29. (A rádióban elhangzott riport gépelt változata a Magyar Állami Operaház Emléktárában található.)

24 Gách: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

25 Várnai Péter: *Székely Mihály*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 32.

26 Viola: *Operafejedelmek*. 28–29.

szeti irányzat, az expresszionizmus jegyeit viselte magán. Judit stilizált gótikus erdélyi ruhája középkori magyar stílust sejtetett.<sup>27</sup> Hogy a játék még jobban elemelkedjen a valóságtól, a színpad eredeti síkját alig használták, a szereplők olykor tizenhat méter magasán játszottak.<sup>28</sup>

Az ajtók, hogy azok mögé a nézők is beláthassanak, ezúttal szemből helyezkedtek el, mögöttük egy-egy szimbolikus tárgy jelezte a tartalmat.<sup>29</sup> Nádasdy nem mondott le a fényhatásokról sem: „Soha még rendezői példányba ennyi világítási változást nem jegyeztünk be.”<sup>30</sup>

Ami a rendezést illeti, mozgás tekintetében Némethy Ella Juditja kapott viszonylag szabad teret, a Herceg gyakran állt mozdulatlanul.<sup>31</sup> A hetedik ajtónál Nádasdy valódi expresszív túlzással élt: a mögötte feltűnő három asszonnal együtt a többi ajtóból is kilépett egy-egy, így három helyett háromszor három jelent meg<sup>32</sup> (2. kép a 292. oldalon). Az előadás újdonsága volt a Regös szerepének teljes mellőzése, a szerző kérésére.<sup>33</sup>

A korabeli újságcikkek alapján az opera fogadtatása még mindig vegyes volt, de az idő előrehaladtával a mű egyre elfogadottabb lett. Leginkább a librettót érte bírálat, valamint azt, hogy a rendezés és a színpadkép megegyezést próbál létrehozni a misztikus szöveg és a valóságábrázolás között. Több cikk írt „magyar énekbeszédéről” az előadás kapcsán. Hogy milyen volt ez a beszédszerű előadás, arról a legkorábbi magyar operahangfelvétel, az 1936-os színrevitel 1941 március 28-i rádióadásának röntgenlemezre rögzítése tanúskodik.<sup>34</sup>

Noha egyre nagyobb elismerés övezte magát a művet, az előadás 1947-re, harminc este után, úgy tűnik, lassan kifulladt.<sup>35</sup> Bár az 1947/48-as évadot még ezzel a rendezéssel nyitották meg, néhány nap múlva Tóth Aladár már a felújítás szükségességéről beszélt.<sup>36</sup>

27 [Szerző nélkül.]: „Némethy Ella, Székely Mihály és Failoni 'A kékszakállú herceg vára' felújításáról”, *Az Est*, 27/248. (1936. október 29.). 6.

28 [Szerző nélkül.]: „Sír a várad, Kékszakállú! Csüörtökön újítják fel Bartók operáját.” *Függetlenség*, 1936. október 29. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából].

29 Oláh: *Bartók és színház*.

30 Oláh Gusztáv nyilatkozata az *Esti Kurír*nak. Ld. Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén”. In: *Zenatudományi tanulmányok, X.: Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 559.

31 Uott.

32 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 8.

33 „Bartóknak az volt a véleménye, hogy a közönségnek ilyesfélétet nem kell magyarázni, mindezt a mű egészének kell elmondania.” Gách: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

34 A hangfelvételtől és a sajtóvisszhangról ld. V. Szűcs Imola: „'Új magyar énekbeszéd' – 1936. Egy elfelejtett magyar operafelvétel”. *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018. Tallián Tibor tiszteletére*. Szerk. Kim Katalin–Békéssy Lili–Gusztin Rudolf–Horváth Pál. Budapest: BTK Zenatudományi Intézet, 2019, 313–322., ide: 316–321.; Kerékfy Márton: „A Kékszakállú herceg vára 1936-os operaházi felújításának egyetlen hangzó dokumentuma”, *Magyar Zene* 62/1. (2024. február) 107–115.

35 „Miért csökken nyolcra felére, hétről hatra, ötről háromra a Kékszakállú...?” – kérdi Gaál Endre a *Magyar Nemzet*ben –, miközben 18 olasz művet adtak elő 127 előadásban. Gaál Endre: „Az Operaház évadvégi számvetése”, *Magyar Nemzet* 3/160. (1947. július 17.), 4.

36 [Szerző nélkül.]: „Bartók halálának évfordulóján a Kékszakállú herceggel ma nyit az Operaház”, *Világ* 696. (1947. szeptember 26.), 2.



2. kép. A Kékszakállú herceg vára színpadképe 1936-ból<sup>37</sup>

## 1948 – (Szocialista) realizmus<sup>37</sup>

Az új betanulásra a következő évad őszi, az ötnapos Bartók-ünnepségek keretében, 1948. október 14-én került sor. Tóth Aladár ezúttal mind a scenikai megjelenítéssel, mind a rendezéssel Oláh Gusztávot bízta meg. Egy 1954-es, a *Színház és Filmművészet*ben megjelent cikk fényében úgy tűnik, az új rendezői felfogás tökéletesen tükrözte az ötvenes évek magyar színpadra vonatkozó elvárásait.<sup>38</sup>

Oláh Gusztáv új díszlete szakított előző, saját expresszionista megoldásával. „Természetes helyzetekre törekedtem, és arra, hogy a mű légkörét, mely elvontságában kissé ég és föld között lebeg, közelebb hozzam a valóság talajához.”<sup>39</sup> Valóságos terméskővárat álmódott meg, melynek köveiből helyenként női testek körvonalait lehetett kivenni (3. kép). A színpad mélységeit kihasználva az ajtókat térben helyezte el, még valóságosabbá téve a várat. Az ajtók sorrendben felülről lefelé következtek, a szereplők így úgy jöttek fokozatosan lefelé, „ahogy a mű is

37 Bónis Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 380.

38 Neményi Lili: „Az operai realista-előadásmód kialakulása a Német Demokratikus Köztársaságban”, *Színház és Filmművészet*, 5/9–10. (1954. szeptember-október), 490–492.

39 Oláh: *Bartók és a színház*, 16.



3. kép. Az 1948-as előadás színpadképe (Opera Emléktár)

fokozatosan a lélek mélyébe hatol”.<sup>40</sup> Ez a színpadkép már élt a modernebb technika vívmányaival is: a síró vár könnyeit a nézőtérrel vetítették a fátyolfüggönyre.<sup>41</sup> További újdonsága volt ennek a színrevitelnek Palló Imre Regösként való visszaállítása, igaz, csupán három előadás erejéig. Hogy visszaállításának és elhagyásának az volt-e az oka, hogy a rendező talán később szerzett tudomást Bartók Béla 1936-os szándékáról, nem sikerült kideríteni.<sup>42</sup>

A kritikák a felújítást az „öt napja tartó Bartók-ünnepségek eddigi fénypontjának” nevezték, melyben „Operaházunk az ünnepi alkalomból derekasán kitett magáért”.<sup>43</sup> Majdnem teljes egyöntetűséggel üdvözölték Oláh Gusztáv színpadképét és a rendezést is, melyek „szintén méltók voltak az alkalomhoz”.<sup>44</sup> Osztatlan

40 Várnai: *Székely Mihály*, 32. Várnai ezt a Nádasy-rendezéssel kapcsolatban említi, de valójában Oláh Gusztáv használta ezt a mozgásirányt. Oláh: *Bartók és a színház*, 16.

41 Innocent-Vincze Ernő: „Ünnepi Bartók-est az Operaházban” *Hírlap*, 3/687. (1948. október 16.), 5.

42 A későbbi visszaemlékezésekben több helyen felbukkan, hogy az 1936-os szériában Palló Regösként fellépett (Pl.: *Bartók a színpadon*, 186.), ám ezt semmilyen adat nem támasztja alá, Nádasy nyilatkozata pedig épp az ellenkezőjéről beszél. A tévedésnek a Regös rövid feltámasztása Oláh Gusztáv által és az eltelt idő miatti emlékeztetorzulás lehet az oka.

43 v. j.: „Operaházunk Bartók-estje”, *Magyar Nap* 2/239. (1948. október 16.), 2.; - j -: „Bartók-est az Operaházban”, *Szabad Szó* 50/239. (1948. október 16.), 6.

44 - j -: *Bartók-est az Operaházban*

sikert aratott Palánkay Klára Juditja és Székely Mihály hercege is, ez utóbbin csupán a kottában leírt ritmust kérték számon. „Új magyar énekbeszédet” ünnepeltek a kritikák 1936-ban, de most bírálókat érte „Székely nótás magyarságát”, mivel „Bartók a leggondosabb kótajelző, itt nem engedhetünk”.<sup>45</sup>

Az előadásról fellelhető korabeli kritikák érdekessége ugyanakkor, hogy ezúttal az újságok nemcsak hogy elhallgatták a rendező személyét, hanem a rendezést egyedül megemlítő *Kis Újság* Oláh Gusztáv helyett Nádasdy Kálmánt nevezte meg.<sup>46</sup> Úgy tűnik tehát, hogy ebben az időszakban a rendező személye messze nem volt annyira fontos, mint manapság.

E széria idejéből való az első igény is a kettős szereposztásra a betegségek miatti kényszerű műsorváltozások és hirtelen beugrások elkerülése végett.<sup>47</sup> Bizonyára e törekvés szellemében számolt be arról a *Kis Újság* 1951-ben, hogy Delly Rózsi már tanulja Judit szerepét.<sup>48</sup>

Palánkay Klára és Székely Mihály még ugyanebben az évben sikerre vitte a művet koncertszerű előadásban Amszterdamban, és a páros iránt a Párizsi Rádió is érdeklődni kezdett.<sup>49</sup> Nyár végén a francia Pathé cég felvételt készített a Palánkay–Székely–Ferencsik hármassal, lemezük néhány hónap múlva nemzetközi nagydíjat nyert.<sup>50</sup>

A külföldi sikerek és a jó kritikák ellenére a hazai közönség úgy tűnik, egyre kevésbé fogadta jól a realista felfogásban játszott művet.<sup>51</sup> A változó világ változó közönségének jeléül pedig nemcsak a Prológot hiányoló első hang jelent meg az újságokban, hanem egy terjedelmes cikk is, mely szerint az operarendezésben realizmus helyett „modern szellemű, bátrabb tervezést igényel e kor”.<sup>52</sup> Bár ez a színrevitel több előadást ért meg, mint a két előző együttvéve, megérett az idő az újabb felújításra.

## 1959 – Az első modern rendezés: új bayreuthi stílus

Az új színrevitelre Balázs Béla halálának tizedik évfordulóján került sor.<sup>53</sup> 23 év elteltével a partitúra ismét Nádasdy Kálmánhoz került, aki sokat tanulva az előző előadások hibáiból, Fülöp Zoltán díszlettervezővel egészen új koncepcióval állt

45 (G. E.): „Színházi hírek – A középdöntő napja”, *Magyar Nemzet* 4/239. (1948. október 16.), 2.

46 Szenthegyi István: „Bartók-felújítások”, *Kis Újság* 1948. október 18. [sajtválogat az Operaház Emléktárából]. Ugyanezzel a tévedéssel találkozunk Fodor Gézánál is, ld. Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 8.

47 [Szerző nélkül]: „Hírek”, *Színház és Mozi* 3/39. (1950. október 1.), 32.

48 [Szerző nélkül]: „A Kékszakállú herceg vára”, *Kis Újság* 5/110. (1951. május 13.), 4.

49 Szabó József: „A Kékszakállú herceg az amsterdami Koncertgebouw-ban...”, *Színház és Mozi* 9/29. (1956. július 21.), 15.

50 Várkonyi Judit: *A Diva. Palánkay Klára emlékezik*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008, 54.

51 „Évek alatt csak egyszer-kétszer tudtunk a függöny elé menni a tapsnál, annyira nem értékelték a közönség a darabot.” Ferencsik Jánossal dolgoztunk abban az időben, ő tartotta bennünk a lelket, mert bizony el voltunk keseredve.” Uott, 44.

52 Abody Béla: „Operaházi krónika”, *Esti Hírlap*, 3/88. (1958. április 16.), 2.; Szenthegyi István: „Operaházunk színpadművészetéről”, *Magyar Nemzet* 14/170. (1958. július 20.), 8.

53 Rajk András: „Eseménydús hét két dalszínházunkban”, *Népszava* 87/114. (1959. május 17.), 4.

elő.<sup>54</sup> Ezúttal Wieland Wagner „új bayreuthi stílusának” szellemében dolgozott, melynek lényege a végtelenül leegyszerűsített színpadkép, a differenciált világítás-technika és a koreografált játék.<sup>55</sup>

Nádasdy ezúttal a szöveghez is több ponton hozzányúlt. Az átírásoknak két oka lehetett. Egyik, hogy elkerülje egy olyan kínos incidens újbóli előfordulását, mint amikor egy néző felszólt a színpadra: „na, adj már oda azt a kulcsot, aztán menjünk haza”.<sup>56</sup> Bár Palánkay Klára emlékiratait fenntartással kell kezelnünk, (Palánkay Klára azt állítja például, hogy 1955 előtt sehol a világon – ti. Magyarországon kívül – semmilyen formában nem játszották a *Kékszakállút*), ezt az anekdotát alátámasztja Nádasdy Kálmán rendezői példánya.<sup>57</sup> A zongorakivonatban a „kulcsot” tartalmazó szövegek a legtöbb helyen jól láthatóan áthúzottak, és más szavakkal helyettesítettek: „Adok neked három kulcsot” helyett például: „Megnyithatsz még három ajtót”:

1. faksimile. Nádasdy Kálmán rendezői példánya, 1959 (Opera Emléktár)

A másik ok: mivel ez a rendezés kulcsokat egyáltalán nem, ajtók helyett pedig függönynyílásokat használt, a kulcsok említése egyszerűen értelmetlennek tűnhetett.<sup>58</sup>

Nádasdy Kálmán ugyanakkor „legfontosabb instrukcióknak” még mindig Bartók Béla egykori útmutatásait tekintette, így a Prolog szerepeltetése egyelőre elmaradt.<sup>59</sup>

Ez a díszletezés már az „új bayreuthi stílust” követte. Majdnem teljesen elhagyta a vár ábrázolását, arra csupán egy, a színpad fölül függesztett gótikus boltív utalt. Tányérszínpadot használt kék körfüggönnyel, melynek egyes nyílásai jelképezték az ajtókat (4. kép a 297. oldalon). Visszatérve a Balázs Béla által a librettóba írt instrukciókhoz és a legelső színre állításhoz az ajtók mögötti tartalmakat csak fényhatások jelezték.<sup>60</sup>

54 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 8.

55 Uott. Wieland Wagner Richard Wagner unokája. 1951 és 1966 között a Bayreuthi Ünnepi Játékok vezetője volt, nevéhez kötődik az „új bayreuthi stílus” megteremtése. Ez a stílus új korszakot hozott az operarendezésben, Wagner művein kívül is.

56 Várkonyi: *A Diva*, 44. Palánkay Klára említi Nádasdy szövegváltoztatását, és kifejezetten ezzel az esettel magyarázza.

57 Uott, 46.

58 Asztalos Sándor: „Hol a színpad: kint-e, vagy bent...?”, *Magyar Nemzet* 15/114. (1959. május 17.), 8.

59 Gách: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

60 Asztalos: „Hol a színpad: kint-e, vagy bent...?”. Az előadás képe: Opera Digitár, 1959. május 14.

Nádasdy az elhagyott Prológ kérdésére: „hol a színpad, kint-e, vagy bent?” – azt a választ adta: mindegy, hogy hol, a lényeg, hogy a két szereplő hisz benne, számukra, de csak számukra valóságos.<sup>61</sup> Ebben a koncepcióban semmi nem volt valóságos, csak a régi asszonyok jöttek elő ténylegesen a „hetedik ajtó” mögül, fejük felett a csillagos ég ábrázolásával.<sup>62</sup> Nádasdy tehát ebben is a bartóki útmutatáshoz ragaszkodott: a darab eleje szimbolikus, majd egyre jobban a konkrét valóság felé halad. A régi asszonyok szerepeltetésekor már előző rendezésében is kevésnek érezhette a pillanatot, mikor számukat megsokszorozta. Ezúttal is meglepte a közönséget, de más módon, a megjelenítést a szöveggel helyezve szembe. A szöveg szerint „szépek, szépek, százszor szépek” az új rendezésben halálfejjel jöttek elő.<sup>63</sup>

A premieren ismét Palánkay Klára és Székely Mihály állt a színpadon. Székely Mihály még az 1936-os rendezéshez képest is kevesebb mozgással élhetett, majd nem végig mozdulatlanul kellett állnia. Ebben a felállásban a két szereplő a darab elején eleve háttal állt a nézőknek, mintha csak most érkeztek volna a várba. „Döböntes, megindító hatás: ezért a pillanatnyi képért már érdemes volt újjárendezni az operát” – írta a premier után Bónis Ferenc a *Film Színház Muzsika* hasábjain.<sup>64</sup> A két énekestől a rendezés, mivel kellékek nemcsak hogy nem segítették játékuikat, hanem a figyelmet sem vonták el róluk, szokatlanul nagy intenzitást követelt, és a mű új mélységeit tárta fel. „Az volt az érzésünk, hogy a közönség ősbemutatót látott – akkor döböntünk rá igazán, hogy mit is jelent ez az opera” – nyilatkozta Palánkay Klára.<sup>65</sup>

A sajtó egyöntetűen üdvözölte „az egészséges folyamatot”, mely „megtöri a konzervativizmus uralmát”, szakít a szecessziós, „szemképrázatúan naturalista” díszletezéssel, és újat, modernet, nem utolsósorban pedig jóval olcsóbbat hoz.<sup>66</sup> A figyelem kellékek nélkül a mű mélységeire irányult: „Ferencsik János nagyszerű zenekarának minden hangjára tiszszeresen figyelünk”.<sup>67</sup> Bírálat érte ugyanakkor a „szimbolikustól a konkrétabb felé” felfogás ilyen megvalósítását, felemás megoldást, „a stílusegység” „durva törését” emlegetve.<sup>68</sup> „Ha a 'kincseskamra' ékszerreit, drágagyöngyeit, koronáit helyettesítheti [...] egy színes fénysugár, akkor a hetedik ajtó – az emlékezés ajtaja – mögül sem léphet ki három hús-vér asszony, hogy valódi koronával és paláttal ékesítse Juditot.”<sup>69</sup> Bónis Ferenc ugyanebben a cikkben a szövegváltozatokra és húzásokra is kitért, azokat zavarónak, helyenként érthetetlennek nevezve. Mindemellett feltette a kérdést: „a nagyközönség

61 Gách: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

62 Bónis: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

63 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 11.

64 Bónis: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.

65 Várkonyi: *A Díva*, 46.

66 Asztalos: „Hol a színpad: kint-e, vagy bent...?”.

67 Uott.

68 Rajk: *Eseménydús hét két dalszínházunkban*

69 Bónis: *A Kékszakállú herceg vára felújításáról*.



4. kép. Az 1959-es előadás színpadképe (Opera Emléktár)

vajon jobban érti-e ennek a szimbolikus drámának a mondanivalóját a tárgy jelképek úgyszólván teljes kiiktatásával?”<sup>70</sup>

Az új felállás előadászámát nézve a válasz ma már egyértelműnek tűnik. Nádasdy új rendezése töretlen sikernek bizonyult, 11 év alatt összesen 88-szor szerepelt az Operaház műsorán, többször, mint az előző három rendezés együtt véve. A széria végét sem politikai viharok hozták el ezúttal, nem is az elavulás, hanem Bartók Béla halálának 25 éves évfordulója.

## 1970 – Szecesszió az elme színpadán

Az 1970-es évben a zeneszerző halálának 25 éves évfordulójára az operát filmre vitték. A forgatásra különleges helyszínt választott Mikó András rendező: az Aggteleki-cseppkőbarlangot.<sup>71</sup> A misztikus, mintegy a lélek mélységét ábrázoló színhelyen minden ajtó mögött maga a Kékszakállú állt, az ajtók tartalmát pedig hatalmas eszközök jelezték: a fegyveresháznál például közel három embertnyi

<sup>70</sup> Uott.

<sup>71</sup> Csontos Magda–Polner Zoltán: „Bartók-művek a televízióban”, *Csongrád Megyei Hírlap* 15/234. (1970. október 6.), 4.

kardok.<sup>72</sup> Ebben a filmben Mikó András a szerepekben két újonnan bemutatkozó énekessel: Melis Györggyel és Kasza Katalinnal dolgozott.

A filmet több bírálóat érte, főleg a kellékek fölösleges halmozásáért.<sup>73</sup>

Mikó András rendezte az Operaház 1970. szeptember 26-án színre kerülő új betanulását is, melyhez szintén Kasza Katalint és Melis Györgyöt választotta. Színpadi megoldásában hasonló koncepciót valósított meg, mint a filmben. Az ember tudatába helyezte a színpadot, vagyis Balázs Béla elképzelésével szemben, ahol a színhely valós, és az ajtók tartalmát jelzik fények, itt a színhely nem volt valós, viszont az ajtók mögötti tárgyak igen.<sup>74</sup> A színpadkép stílusában a darab keletkezési korához, a szecesszióhoz kívántak visszanyúlni.<sup>75</sup> A díszlet nem várta, hanem sejtfalakat mintázott, az emberi agy belsejét jelképezve. A „most csukódjon be az ajtó” szavakra a színpad hátterében rács ereszkedett le.<sup>76</sup> Ebben, a ráccsal elválasztott térben jelentek az egyes ajtók nyílásakor az azok mögötti világot jelképező, felnagyított szimbólumok (5. kép).

Bár Bartók Béla 1936-os instrukciója szerint a darab az elvonttól a konkrétabb felé halad, itt a fordítottját láthatták a nézők. Az első négy ajtó tartalmát hatalmas szimbólumok, az utolsó négyét csak fények mutatták.<sup>77</sup> Erősítve a gondolatot, hogy a lélek bensejében vagyunk és minden egyéb látvány csupán kivetülés, Judit a Herceg mellkasát döngetve követelte a kulcsokat.<sup>78</sup>

Az előzőekhez képest fordított felfogás megosztotta kritikusait. A *Magyar Nemzet* szerint az előadás közelebb került az 1970-es ízléshez és a dráma mélyebb rétegeihez, Mikó minden korábbinál jobban vállalta a dráma szimbolizmusát.<sup>79</sup> Másképp vélekedett az *Esti Hírlap*, melynek cikke az előző rendezést kívánta volna vissza, mert Mikó azzal ellentétben „vásári kirakatok közé ránt a költészet magasából.”<sup>80</sup>

A kettő közötti álláspontot képviselt a *Magyar Hírlap*: jónak ítélte Mikó rendezését, mellyel a bartóki muzsika helyes értelmezésével a rendező rávilágít „a szimbólumok mögött rejtőző mondanivalóra, a férfi és nő örök ellentétére”, helytelennek nevezte viszont az ehhez használt eszközöket. Szerinte az, hogy teljes színpad nagyságú díszletelemek illusztrálják a feltárolt dolgokat, stílárís ellentétben van a színpadképpel, nem kíván a darab ilyen „látványosságot.”<sup>81</sup>

72 Ennek a filmnek a „második ajtó” jelenete jelenleg megtalálható az interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=tUz8bUKgcJE> (utolsó megtekintés: 2025. június 30.).

73 Várnai Péter: „Bartók színpadi művei a tévében”. *Magyar Hírlap*, 3/282., (1970. október 10.), 6.

74 Kovács János: „Ünnepi Bartók-előadás az Operaházban. A Kékszakállú herceg vára”, *Magyar Nemzet*, 26/228. (1970. szeptember 29.), 4.

75 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 8.

76 Kertész Iván: „Bartók három színpadi művének felújítása az Operaházban. A Kékszakállú herceg vára”, *Muzsika*, 13/11. (1970. november 1.) 7–9.

77 Kovács: *Ünnepi Bartók-előadás az Operaházban*.

78 Uott.

79 Uott.

80 Fodor Lajos: „A kékszakállú herceg vára. Bartók színpadi műveinek új előadása az Operaházban”, *Esti Hírlap* 15/228. (1970. szeptember 29.), 2.

81 Várnai Péter: „A Bartók-ünnepségek első eseményei. Felújítások az Operaházban”, *Magyar Hírlap* 3/270. (1970. szeptember 28.) 6.



5. kép. Az 1970-es előadás agysejteket idéző színpadképe (Opera Emléktár)

A *Muzsika* kritikusa úgy vélte, az ugyanazon a helyen felbukkanó szimbólumok nem ábrázolják a folyamatot, ahogy egyre beljebb kerülünk a főhős lelki világába. Bírálta továbbá a látványvilág szegényedését, ami azáltal következik be, hogy az utolsó három ajtónál csak fényeffektusok vannak, és a három asszony megjelenése.<sup>82</sup> Mikó e színrevitele 62 előadást ért meg 9 év alatt, így kevésbé sikeresnek mondható elődjénél.

Az új rendezésre ismét egy évforduló, Bartók Béla születésének centenáriuma adott alkalmat.

## 1981 – Gordon Craig szellemében

Az új rendezésnek ezúttal az Erkel színház adott otthont, az Operaház felújítása miatt.<sup>83</sup> A rendezéssel ismét Mikó Andrást bízták meg, aki interjújában a „psziché absztrakciójának” nevezte a művet, amely elsősorban a férfi aspektusából szemlél, lévén férfiak alkotása. Elképzelése szerint a Herceg is akkor fedezi fel önmagát, mikor Judit kinyitja az ajtókat, tehát „bűvös tükörbe néz”. „Nem szakíthat az ember gyökeresen azzal, ami benne lakik” – nyilatkozta az új rendezésről, mondván, bár többször megrendezte már a művet, alapkonceptiója nem változott.<sup>84</sup>

82 Kertész: *Bartók három színpadi művének felújítása az Operaházban*.

83 F. J.: „Az Operaház felújítása – több lépcsőben”, *Magyar Hírlap* 13/221. (1980. szeptember 20.), 5.

84 Dalos Gábor–Kaán Zsuzsa: „A három Bartók-mű felújítása az Erkel Színházban. [Interjú Mikó Andrással]”, *Pesti Műsor* 30/11. (1981. március 18–25.), 1–2.

Az elképzelés tehát továbbra is a kint és bent összemosására épült, azonban már más eszközökkel. Elhagyta a látványos tárgyi megjelenítést. Várat ábrázolt, de belső várat: hasábszerű díszletelemek lógtak az üres térbe, mintha egy vár kőszlopai lennének. Ezek le-fölmozgatásával változott a belső tér, életet adva az így szinte „lélegző” várnak (6. kép).<sup>85</sup> Az ajtók tartalmát a librettóban szereplő, a premieren és az 1959-es Nádasdy-rendezésben használt fényekkel jelenítette meg. Egyetlen konkrétumként a három asszony jött elő a hetedik ajtó mögül a librettónak megfelelő öltözékben.<sup>86</sup>



6. kép. A Kékszakkállú herceg várának színpadképe 1981 (Opera Emléktár)

Ez a rendezés szintén egy olyan színházi megoldáshoz nyúlt vissza, amely a darab keletkezési idejéből származik, és Gordon Craig nevéhez köthető.<sup>87</sup> Craig elképzelésének alapja, hogy a színház igazi művésze a rendező, a színészek csak bábok.<sup>88</sup> „Ha a színház és benne az operajátszás története egyenlőtlenségektől mentes, egyenes vonalú fejlődés volna, ideális esetben *A Kékszakkállú herceg várát* 1918-ban ilyesfajta scenírozásban lehetett s kellett volna bemutatni” – vélekedik Fodor

85 Uott. További képek az előadásról: Opera Digitár, 1970. szeptember 27., 1981. március 25.

86 Az 1999. március 24-i előadás felvétele alapján. Opera Emléktár.

87 Fodor: *Még mindig a Kékszakkállúról*, 8.

88 Craig elképzelése tehát az alapja az ún. „rendezői színháznak”. A Craig-féle szcenikáról megtalálható az interneten: [https://www.youtube.com/watch?v=S-i3xPliO\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=S-i3xPliO_8) (utolsó megtekintés: 2024. január 11.). Edward Gordon Craig (1872–1966) angol színész, tervező, rendező, teoretikus. Az új szcenikai megoldással készült rendezése pl.: Henrik Ibsen: *A vikingek*, 1902-ben a Londoni Imperial Színházban.

Géza –, ám ezt a megoldást csak Josef Svoboda terjesztette el, és az 1960-as években volt igazán népszerű.<sup>89</sup>

A szereplők mozgatása még ebben az előadásban is meglehetősen statikus maradt, különösen ami a Herceget illeti. Az előadás így „meglehetőseningerszegény” lett, és amikor a Herceg szerepét nem Melis György énekelte a maga szügestív egyéniségével, akkor unalmassá is vált.<sup>90</sup>

A felújítás kritikái általában jók voltak. „Az, hogy operai Bartók-esten *A Kékszakállú herceg vára* arassa a legnagyobb sikert – ritka eset nálunk még ma is, amikor Bartók-zenei kultúránk lényegesen fejlettebb, mint akár néhány évvel ezelőtt. [...] most mégis ez történt” – írta a bemutató után a *Népszava*.<sup>91</sup> „Ma már elképzelhetetlen, hogy a darabot úgy játsszák, mint a bemutató idején, vagy az ötvenes években: reális várdíszletben és naturalista kellékekkel” – jelent meg a *Magyar Nemzetben*.<sup>92</sup>

Ennek a színrevitelnek az élete a legkülönösebb. Közel húsz éven keresztül volt műsoron, miközben kétszer is újra rendezték a darabot, de mindkét új felállítás rövid életű volt, hamar felváltotta újra az 1981-es. Mikó új rendezésének hosszú élete feltehetően elsősorban könnyű és könnyen utaztatható díszleteiben rejlett.<sup>93</sup> Ezt a teóriát támasztja alá az a körülmény is, hogy bár 1989 márciusára meghirdették a felújítást, és a Covent Garden-i turnéra már az új rendezést ígérték elvinni, mégis ezzel, Mikó „enyhén megfakult 1981-es Kékszakállújával”<sup>94</sup> léptek fel. A felújítást kezében tartó rendező, Békés András az ígért új színrevitel helyett a régi utaztatását a Covent Garden elavult színpadtechnikájával, és azzal magyarázta, hogy az ő díszletét közel ötven percig tart színpadra állítani.<sup>95</sup>

## 1989 – Valódi dráma

1989-ben Békés András fogott neki a színrevitelnek. Ő az operát a korábbi, szimbolikus, lélekben játszódó felfogásokkal szemben valódi színházzá kívánta változtatni, megrendítő színházi élményre, megrázó előadásra törekedett. Részben a Prológból indult ki, amelynek a feltámasztása rendezésének egyik fő újdonsága

89 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 9. Josef Svoboda (Cáslav 1920 – Prága 2002). Svoboda 1948–1992 között a Cseh Nemzeti Színház díszlettervezője volt. Nemzetközi hírnevét az 1958-as Expón bemutatott *Laterna Magika* c. produkció alapozta meg, melyben az élő színészi játékot filmvetítéssel kombinálta. Leghíresebb munkái közé tartozik az *Amadeus* c. film, melynek operadíszleteit tervezte. <http://www.medienkunstnetz.de/artist/svoboda/biography/> (utolsó megtekintés: 2025. június 16.).

90 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 9.

91 Rajk András: „Két új és egy 'rég' Bartók-tolmácsolás – színpadon”, *Népszava* 109/74. (1981. március 28.), 6.

92 Igaz, a cikk nem Mikó rendezése, hanem az új, ugyanebben az évben készült Szinétár Miklós rendezte *Kékszakállú* TV-film kapcsán íródott, amely meglehetősen gazdagon illusztrálta a várat és az ajtók mögötti világot, de a kor hozzáállását jól tükrözi. Kertész Iván: „A kékszakállú herceg vára. Bartók operája a televízióban”, *Magyar Nemzet* 37/76., (1981. március 31.) 4.

93 Karczag Mártonnak, az Operaház fő emléktárosának szíves közlése.

94 K. A.: „Így látták Londonban az Operaház vendégjátékát. A megfakult Kékszakállú”, *Ritmus*, 1989/4., 5.

95 Jálcis Kinga: „Bemutató előtt az operaházban. Szélsőségek – színen és színházban”, *Film Színház Muzsika* 33/11. (1989. március 18.), 6.

volt. Az eddig elhagyott Prológ Békés felfogásában éppen egy, az oratorikus előadástól egészen eltérő alaphangot üt meg. „Kezdődjön a játék” – mondja, majd pedig mintegy lekacsint a nézőkre: „tapsoljatok, hogyha lement”, vagyis éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy igazi, hamisítatlan színházzal van dolgunk.<sup>96</sup> Az opera tehát megrendítő dráma, két ember küzdelme, ha pedig küzdelem, akkor akció, ha akció, akkor mozgás, ha pedig emberi mozgás, akkor színház. Ebben a koncepcióban a két szereplő sem volt kortalan, hanem egy idősebb férfi, aki Juditot „éjjel” lelte, és egy fiatal nő, aki éppen most hagyott maga mögött a Hercegéért mindenkit, akit szeretett.<sup>97</sup>

A két szereplőt ennek szellemében a korábbi sematizmussal szemben a rendező aktivizálta, intenzív drámai kapcsolatra törekedett közöttük. A három asszonyt is egyenrangúvá kívánta tenni, ezért nevet adott nekik a színlapon, a herceget pedig a Regőssel azonosította, aki a bevezető elmondása után fölvette a Herceg palástját, és e minőségében folytatta immár énekelve: „Megérkeztünk”.<sup>98</sup>

Ez a produkció színpadi berendezésében nagyon sokat átvett elődeitől, fényeket és függönyöket használt (7. kép). Az első négy ajtót négy hatalmas, kivilágított „tükröző és kivilágítható sátorlap” jelezte, melyek szükség szerint összecsukódtak, és felemelkedtek.<sup>99</sup> Az ötödik ajtónál a fehér falon lévő kék drapéria lehullott, növelve a fényességet, a hatodiknál pedig a sötétítéshez a fehér falat újra függönnyel takarta el.<sup>100</sup> A nagyobb színházi hatás kedvéért a három asszony megjelenésekor egy gőzfejlesztő is szerepet kapott.<sup>101</sup>

E rendezői megoldás kapcsán a *Muzsikában* megjelent kritika elején hosszas elemzés volt olvasható arról, hogy tulajdonképpen ki is az opera valóságos szereplője? Judit és a Herceg meg a Prológ, ahogy Bartók Bélánál szerepel, vagy ahogyan Balázs Béla megadja, a Herceg, Judit, és a Vár?<sup>102</sup> Bár a cikkíró szerint lehet olyan következtetésre jutni, hogy valójában egyedül a Prológ valóságos szereplő, és ami az operában történik, csak „fantáziaélet”, ily módon kézenfekvő a Herceget a Prológgal azonosítani, mégsem érhető teljesen a megoldás. Hetvenegy évvel a bemutató után, mikor a Prológot még „merőben fölöslegesnek” találták, már minden kritikus megegyezett abban, hogy ez a szereplő „elhagyhatatlan”, csupán „patetikus” előadását érte bírálat.<sup>103</sup> A kritikák, bár illették a színpadképet és a rendezést kifogásokkal, az eddigi leginkább lényegre törő produkcióként egyöntetűen üdvözölték azt.<sup>104</sup>

96 S. Horváth Klára: „Igazi színházat akarok” [Interjú Békés Andrással], *Pesti Műsor* 38/12. (1989. március 22–28.). 42.

97 Uott.

98 Halász Péter: „A Kékszakállú – hetedszerre”, *Muzsika*. 32/6. (1989. június), 33–35., ide: 35.

99 Uott, 34.

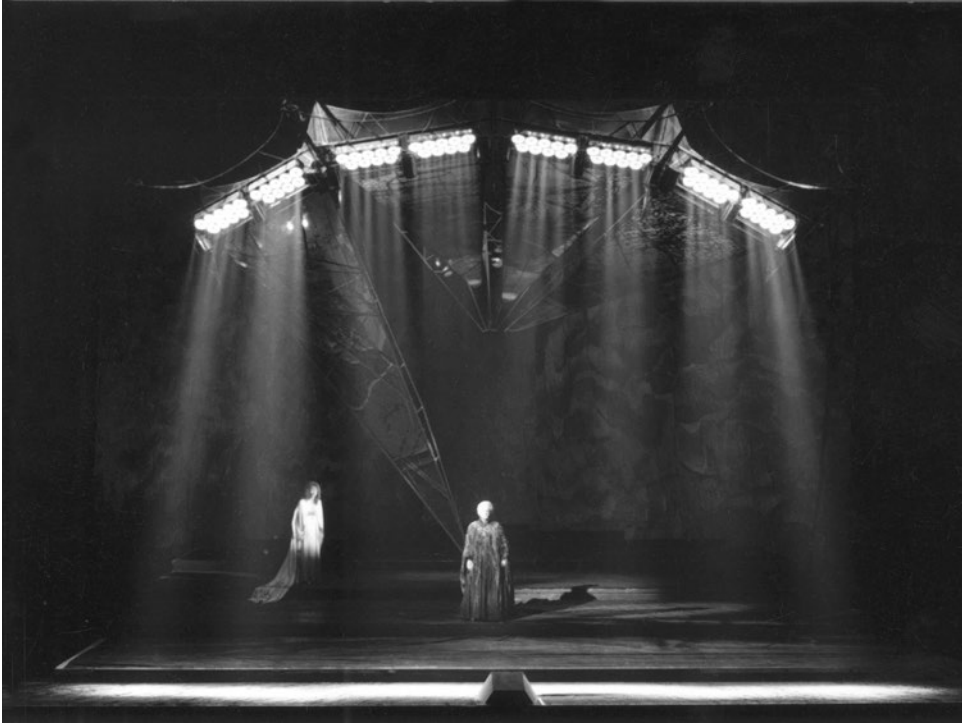
100 *A mikrofonnál* Kroó György. [Új Zenei Újság] 1981–1997. Budapest: Magyar Rádió, 1998, 455.

101 Várnai Péter: „A Kékszakállú herceg vára – hetedszer”, *Magyar Hírlap* 22/76. (1989. március 31.). 9. Az előadás színpadképe: Opera Digitár, 1989. március 23.

102 Halász: *A kékszakállú – hetedszerre*, 34.

103 Béli: *A kékszakállú herceg vára*; vö. Várnai Péter: *A kékszakállú herceg vára – hetedszer*.

104 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 9.; Várnai Péter: *A kékszakállú herceg vára – hetedszer*, Rajk András: „Lásd, ez az én birodalmam”, *Új Tükör* 26/17. (1989. április 23.), 29.



7. kép. Az 1989-es előadás színpadképe (Opera Emléktár)

A kritikusok körében sikeres megoldás Békés András Operából való távozása miatt legfeljebb 11 előadást ért meg: 1991-ben ismét Míkó András rendezését láthatta a közönség.

### 1993 – „Szegény színház” misztérium

1993-ban Nagy Viktor rendező vette kezébe a darabot, aki merőben ellentétes koncepció mentén haladt. Elgondolása szerint Bartók Béla operájának műfaja vagy misztérium, vagy pedig ballada, hiszen semmi, amit a darabban mondanak, nem az, ami, minden szónak mögöttes tartalma van.<sup>105</sup> Elképzelése szerint a műben a „kívül” és a „belül” állandó harcban áll egymással, ám a hangsúly a „belülre” tevődik. Énekeseinek sem volt könnyű dolga, meg kellett szabadulniuk a korábbi felfogásoktól, „a nagy elődök nyomasztó terheitől”.<sup>106</sup>

A rendező, hogy már a színpadképpel a misztikum világában utalja a darabot, díszlettervezőnek Makovecz Imrét hívta meg (8. kép a 304. oldalon).

105 Lindner András: „'A vár maga a test, maga az ember'. Nagy Viktor Bartók Kékszakkállójáról”, *Opera-élet* 2/5. (1993. november–december) 3–4., ide: 3.

106 Balla Emőke: „És újra feltámad a mandarin”, *Magyar Hírlap* 26/251. (1993. október 29.), 17.



8. kép. Az 1993-as előadás színpadképe<sup>107</sup> (Opera Emléktár)

Nagy Viktor rendezését a „nagy elődökkel” ellentétben távol-keleti minták és Grotowski „szegény színháza” inspirálták.<sup>108</sup> Grotowski módszerének lényege, hogy eszközök és mozgás helyett a bensőből fakadó színészi munkára épít.<sup>109</sup> Ennek érdekében a Hercegnek egészen az ötödik ajtóig nem volt szabad három méter magas faragott trónszékéből felállnia, csak úgymond „belülről” dolgozhatott. Mikor végül az ötödik ajtónál kibillenhetett a föld középpontjából, személyisége magjából, már nem is tért oda vissza, csak a darab végén.<sup>110</sup> Mivel a várat a rendezés magával a testtel, az emberrel azonosította, Judit a nemlétező kulcsokat mintegy a Herceg testéből kellett, hogy elővegye, hol erőszakosan, hol finoman.

107 További képek az előadásról: *OperaDigitár*, 1993. október 30–31.

108 Lindner: *A vár maga a test, maga az ember*, 3. Jerzy Grotowski (1933–1999) lengyel színházi rendező. Kis létszámú együttessel kis létszámú közönségnek tartott előadásokat, amelyeket elsősorban a színészi munkára épített. Színészeitől minimális eszközöket kért és azt, hogy mindig gondoljanak egy-egy szó mögé. Ha például egy nő azt mondja: szomorú vagyok, akkor lehet, hogy az van mögötte: menj el. Ld. <http://www.literatura.hu/szinhas/grotow.htm> (utolsó megtekintés: 2025. június 16.).

109 Lindner: *A vár maga a test, maga az ember*, 3.

110 Uott. Nagy Viktor Carl Gustav Jungot nevezte meg inspirációs forrásként. Jung továbbfejlesztve Freud tanait a tudattalant öt részre bontotta. Ezek: a Selbst (a személyiség magja), az Árnýék (tulajdonságok, amelyekről nem akarunk tudni), a Persona (a külvilág felé mutatott arc), az Animus mint a férfi lélek rész és az Anima mint a női lélek rész., Carl Gustav Jung: *A lélektani típusok általános leírása*. Ford. Bodrog Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988, 145–171.

Kivéve az utolsót: azt a Herceg tépte ki saját magából.<sup>111</sup> Judit a hetedik ajtónál mintegy véletlenül a Herceg székébe huppant. Ezzel a megoldással a rendező, aki a herceget és Juditot Carl Gusztav Jung pszichoanalízise alapján ugyanazon személy lélekrészeiként képzelte el, azt akarta érzékeltetni, hogy Judit átveszi a Herceg helyét, de ahogy ez megtörténik, meg is szűnik létezni.<sup>112</sup>

Bár az elképzelés az alkotók interjúiból logikusnak és mélynek hatott, a kritikák fényében úgy tűnik, a színpadi megvalósítás egyáltalán nem tudta elvinni az üzenetet a nézőkhöz. A *Magyar Hírlap* egyenesen „mozgásszerűt” Kékszakkállúról írt, aki a darab felét egy karosszékben tölti, csak azért, hogy a nagy C-dúr akkordnál állhasson fel. „Cseppet sem zavartatja magát az olyan szövegrészekről, mint például 'Judit, jössz-e még utánam?’”<sup>113</sup> Hasonlóan vélekedett a *Muzsika* kritikusa is, aki egyenesen „zagvaságnak” minősítette, amit a színpadon látott.<sup>114</sup> Végül azzal zárta sorait, megengedve, hogy bizonyára volt elgondolás a „zagvaság” mögött, hogy „az interpretáció mondandója a résztvevők titka maradt”.<sup>115</sup> 2001-es visszatekintésében a *Muzsika* cikkírója „a Kékszakkállú budapesti interpretációtörténetének mélypontjaként” értékelte ezt a rendezést.<sup>116</sup>

A színrevitel valamivel hosszabb életű volt Békés Andrásénál, de 13 előadás után levették a műsorról, és újra Mikó Andrásé vette át a helyét.

## 2001 – Pszichoanalízis

Az újabb jubileumi bemutató színre állításával egy fiatal rendezőt bíztak meg, Kovalik Balázst, aki Nádasdy Kálmán 1959-es rendezéséhez hasonlóan szintén a német színjátszás eredményeit hasznosította munkája során.<sup>117</sup> Több merész újítást vezetett be, például a zenekart a színpadon helyezte el, egyrészt azért, hogy az ne nyomja el az énekeseket, másrészt, mivel a teljes dráma a zenekarban szólal meg, indokoltnak látta annak a játéktérrel való összekapcsolását (9. kép a 306. oldalon).<sup>118</sup> Ugyanezen okból a Prológ elmondását a karmesterre bízta, mint „egyedüli adekvát személyre”.

Akár Békés András, ő is a szereplők közötti intenzív kapcsolatra épített. Az operajátszás iránt támasztott követelmények változásáról kifejtette, hogy az Opera is színház, így a zenés színész is színész, akinek bármilyen mozgásra képesnek kell lennie éneklés közben. Mint kifejtette, ma más az elvárás, mint a

111 Lindner: *A vár maga a test, maga az ember*, 3.

112 Uott.

113 Kertész Iván: „Az est harmadik darabja...” „Görcsös újítások. Bartók-trilógia az operaházban”, *Magyar Hírlap* 26/258. (1993. november 6.), *Ahogy tetszik* [melléklet], IV.

114 Fodor Géza: „A Kékszakkállú herceg vára”, *Muzsika*, 37/1. (1994. január), 17–19., ide: 17.

115 Uott, 19.

116 Fodor: *Még mindig a Kékszakkállúról*, 9.

117 Réfi Zsuzsanna: „A kékszakkállú – három szereplővel” [Interjú Kovalik Balázssal], *Népszava*, 129/75. (2001. március 30.), 13.

118 Tóth Ágnes Veronika: „Ma más nyelvet beszélünk. Beszélgetés Kovalik Balázssal”, *Színház* 34/9. (2001. szeptember), 12–15., ide: 12.

Blaža Lujžák idejében.<sup>119</sup> Elgondolása Nagy Viktoréhoz is hasonlított. Nem csak kijelentette a Kékszakállúról, hogy nem lehet egy szörnyeteg (hiszen időnként valósággal könyörgő hangot üt meg Judittal szemben), hanem szintén az emberben viaskodó két hanghoz hasonlította a szereplőket.<sup>120</sup> Hozzátette továbbá, hogy tekintettel arra, hogy a nők egyre keményebbek, a férfiak pedig egyre lágyabbak, nem eldönthető az sem, hogy ki a nő, és ki a férfi. Olvasatában egyszerűen két kommunikációs sík összeütközéséről van szó. Elméletét egy anekdotával támasztotta alá: Bartók Bélától egy tanítványa megkérdezte, saját magáról mintázta-e a herceget? A mester, aki közben könyveivel volt elfoglalva, villámló szemekkel hátra fordult: „És ha én vagyok Judit?”<sup>121</sup>



9. kép. „És mindig is éjjell lesz már.” Jelenet az előadásból, 2003. március (Opera emléktár)

A zenekar színpadon való elhelyezésével a rendezés közelített az oratorikus megoldáshoz, de mivel Kovalik nem mondott le a tárgyi megjelenítésről, mégsem vált teljesen azzá. Ajtókat nem használt, egyetlen díszletelemként a már Békés András által a színpadra álmódott tükör szolgált. A szereplők e tükör alatt fekvé kezdték a darabot, ezzel erősítve a pszichoanalízis-, illetve lélekrész-koncepciót.

Az első és az utolsó ajtó mögötti világot a rendező egyáltalán nem mutatta, ebben a színrevitelben – a mű operaházi előadás-történetében először – a három asszony szerepeltetéséről is lemondott. Az ajtó mögötti világ ábrázolása így

119 Uott, 12.

120 Uott, 14.

121 Uott.

megfelelt a zenében is meglévő kupolaformának. A többi ajtónál többféle asszociációra lehetőséget adó eszközökkel élt, a kincsesháznál például szappanbuborékok törtek elő.<sup>122</sup> Egyedül a könny volt valóságos: a színpad előterét a hatodik ajtó kinyílásakor víz árasztotta el.<sup>123</sup> Kovalik ilyen értelemben visszatért a „szimbolikustól a konkrétabb felé” megvalósításához.

Szereplői a modern színház élénk testbeszédét folytatták, szinte végig testkapcsolatban maradtak egymással, egymásban keresték az ajtókat.<sup>124</sup> A merész újítás megosztotta a kritikusokat, már nem a darab vagy a zene, hanem a rendezés volt a diskurzus tárgya. Míg az *Élet és Irodalom* kritikusa úgy gondolta, hogy tökéletesen dekódolhatatlan, mit akarhatott a rendező, a *Színház* átgondolt munkáról és a színrevitel problémahalmazának tökéletes megoldásáról beszélt, melyben a rendező megmutatta, hogy a *Kékszakállú* egyáltalán nem unalmas színpadon.<sup>125</sup> Az *Élet és Irodalom* egy másik cikke egyenesen „Abúzus” címmel jelent meg, első sorban is azt kárhóztatva, hogy a „rendezői színházzal” immár olyan kort érünk meg, mikor az operát a rendező fényképével is hirdetik, azt sugallva, hogy róla szól.<sup>126</sup>

## 2006 – Az ókonzervatív és a neoavantgard között

2006-ban Szinetár Miklós Békés Andrásához hasonlóan hús-vér színházat gondolt el: egy öregedő férfi és egy fiatal nő szerelmét kívánta megjeleníteni.<sup>127</sup> Balázs Béla műve „az együttlakás, a polgári házasság tragikomédiája” – jelent meg a *Muzsikában* még Kovalik Balázs rendezése kapcsán, Szinetár Miklósnak láthatóan ugyanez járhatott a fejében.<sup>128</sup>

Szinetár visszatért a belső tér alkalmazásához is, a „kint-bent” problémát azzal érzékeltetve, hogy színpada egyaránt értelmezhető volt egy hatalmas ház többszintes lakásaként, illetve egy társasház belső udvaraként. Hogy ez mégis inkább egy ember otthona, azt a színpadon elhelyezett, könyvekkel megrakott íróasztal és heverő jelezte.

A rendezés mintha az eddigi operaházi színpadtörténet modern szintézisét valósította volna meg. Részben – a harmadik, negyedik, ötödik és hetedik ajtónál – visszatért az ajtók alkalmazásához, a másik három esetében viszont nem. Kulcsokat ugyan nem használt, de helyette, a kor technikai színvonalának megfelelően, láthatatlan távirányítót igen. A kínzókamra-jelenetben a színpad padlójából kört alkotva nyársak emelkedtek ki. Judit „jaj” szavára Kékszakállú mögé lépett, hátra

122 Uott, 14.

123 A Magyar Állami Operaház Archivumának 2003. márciusi felvétele alapján. Judit: Meláth Andrea, Kékszakállú: Fried Péter. Képek az előadásból: OperaDigitár, 2001. március 31., 2001. április 1.

124 Fodor: *Még mindig a Kékszakállúról*, 11.

125 Pintér Tibor: „A kékszakállú Judit vára”, *Élet és Irodalom* 45/21. (2001. május 25.), 26.; Csont András: „Mezítlábás lelkek”, *Színház* 34/6. (2001. június), 18–23., ide: 20.

126 Halász Péter: „Abúzus”, *Élet és Irodalom* 45/16. (2001. április 20.), 28.

127 Az Operaház 2006. április 2-i előadásának felvétele alapján. Judit: Meláth Andrea. Herceg: Rác István.

128 Talián Tibor: „Szappan- és kappanoperák”, *Muzsika* 44/6. (2001. június), 16–19., ide: 17.

fogta a kezét, és dulakodni kezdett vele: „Ez a kínczókamra, Judit” – mintha csak a családon belüli erőszakot kívánná megjeleníteni. A harmadik ajtónál Judit a librettó előírásait követve kincseket talált és felvett egy diadémot, de a negyediknél már Kovalik megoldásához hasonlóan műszirmok hullottak rá. Az ötödik ajtóra új megoldást talált ki a rendező. Ajtóul ezúttal a színpad hátsó traktusát leválasztó fal szolgált, ez nyílt fel, sokszorosára nagyítva a teret. „Kékszakállú igaziból sokkal nagyobb lakásban lakik, mint amennyit bevallott”.<sup>129</sup> Annyi évtized után, ha stilizálva és túlozva is, ismét a librettó előírásai voltak felfedezhetőek a megvalósításban. Ugyan nem egy, hanem annak sokszorososa, de mégiscsak erélyek voltak láthatók a hátsó traktusban.

A hatodik ajtó előtt Szinetár egy valóságos családi veszekedést rendezett meg. Kékszakállú a „gyere, gyere, csókra várlak” részben meglehetősen erőteljesen akarta érvényesíteni akarátát, ám Judit elmenekült előle. A két szereplő az íróasztal két végén, arra támaszkodva, afölött kiabált át egymásnak: „Vigyázz, vigyázz a váramra, vigyázz, nem lesz fényesebb már.” „Életemet, halálomat, Kékszakállú!” „Judit, Judit, mért akarod? Judit, Judit!” A rövid jelenet végén Kékszakállú az íróasztal előtti székbe roskadt, Judit pedig a pamlagra egymásnak háttal, jelezve a veszekedés utáni kölcsönös megsértődést. Ezen a sértett hangon felelt a herceg a másikra sem nézve: „Adok neked még egy kulcsot.” A hatodik ajtó megoldása ismét Békés András kísérletére emlékeztetett: a tó megjelenítését egy leereszkedő fehér vászon valósította meg.

Hogy Szinetár Miklós is a „szimbolikustól az egyre konkrétabb felé” halad, azt jelezte a szerelmi jelenet diszkrét, ám nagyon valóságos megoldása is. Judit, mintegy kiengesztelni akarva a sértett felet, magához hívta, „Kékszakállú, szeress engem”, majd Szinetár átvéve a Kovaliknál az ötödik ajtónál használt megoldást, néhány pillanatra teljes elsötétítést alkalmazott. A fény csak a két szereplő szövege alatt gyulladt fel, akkor is csak annyira, hogy az éneklő arcát világítsa meg.

Ebben a rendezésben, ezzel is összekapcsolni akarva a három művet, három asszonyként az operával egy estén játszott *Fából faragott királyfi* Tündére és Királylánya, illetve *A csodálatos mandarin* Lánya jött elő.

Ez a színrevitel bevallotta a darab megismertetésére törekedett, és a gondolat megvalósítása sikeresnek is bizonyult.<sup>130</sup> „Így aztán szorgalmasan nyitogatják az ajtókat, hiába hittük azt, hogy ezen már túl vagyunk”<sup>131</sup> – írta a *Népszabadság*, jelezve, hogy akik a művet jól ismerik, új értelmezésekre, minél modernebbre vágyanak. Az *Élet és Irodalom* Szinetár szempontját védte, és arról beszélt, hogy az Operaház nem vehet részt abban az „interpretációs versenyben”, amely az utóbbi évek kapcsán különösen *A Kékszakállú herceg vára* és *A csodálatos Mandarin* ese-

129 Fáy Miklós: „A Kékszakállú is csak ember”, *Népszabadság* 64/81. (2006. április 6.), 11. Az előadás „ötödik ajtó” jelenete. [https://www.youtube.com/watch?v=mjKjgnZqyo0&list=RDmjKjgnZqyo0&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=mjKjgnZqyo0&list=RDmjKjgnZqyo0&start_radio=1) (utolsó megtekintés: 2025. június 2.).

130 Batta András: „Bartók színpadi hősei – 1981-ben. Az Erkel Színházban és a televízióban”, *Muzsika* 24/5. (1981. május) 2–8., ide: 5.; Fodor Géza: „Bartók + ?”, *Élet és Irodalom* 50/15. (2006. április 14.), 30.

131 Fáy: *A Kékszakállú is csak ember*, 11.

tében kialakult, magát a művet kell generációkkal megismertetni, annak radikális továbbgondolása helyett.<sup>132</sup> Hasonlóan vélekedett a *Muzsika* kritikus is, igaz, nehezményezte a helyzetet, hogy az Operaházban darabismertető előadásokra kell törekedni progresszív színrevitelek helyett.<sup>133</sup>

Ez, az ókonzervatív és neoavantgárd közötti középútkeresés egy jogvita miatt nem maradhatott műsoron, ezzel a *Kékszakállú* egyelőre megszűnt repertoárdarab lenni.<sup>134</sup>

## 2009 – Modern helyzetgyakorlat

2009-ben Fischer Ádám saját bevallása szerint egy régi álmát valósította meg, mikor kétféleképpen vihette színre a darabot kétszer egymás után egy estén, mégpedig Judit és a Herceg szemszögéből.<sup>135</sup> Ebben partnere Hartmut Schörghofer rendező volt, aki a látványért felelt.<sup>136</sup> Rendező és dirigens abban ugyanakkor megegyezett, hogy teljesen elválasztani a két szempontot nem lehet, hiszen két ember egymással való kapcsolatáról van szó. A koncepciók eltérő szemszögét végül nem a férfi és női szempont különbségei adták. A kétfajta rendezés sokkal inkább más életszakaszhoz, eltérő személyiséghez kötődött, illetve az első külső körülményeket, a másik belső történéseket akart megvilágítani.<sup>137</sup>

A díszlet nem változott, mindkétszer ugyanaz a hatalmas, a térbe belógatott többszárnyú, forgatható üvegajtó szerepelt, az egyetlen díszletelem pedig egy piros műbőrkanapé volt. A szereplők egymáshoz való viszonyán kívül a két részben változott még jelmezük színe és a hatalmas üveglapokra vetített képek, amelyek az ajtók tartalmát jelenítették volna meg. Prológ csak az első „felvonás” előtt hangzott el, felvételről, megkettőzve, ugyanannak a személynek összemontírozott, egyszerre recitáló és sutgó hangját hallhatták a nézők.<sup>138</sup>

Az első megfogalmazásban egyértelműen egy hűvös, szenttelen herceget és egy tapasztalatlan, ártatlan Juditot képzeltek el az alkotók, amit a két szereplő maradtalanul meg is valósított.<sup>139</sup> A második rész mind vetített képeiben, mind szí-

132 Fodor: *Bartók* +

133 Koltai Tamás: „Hol a színpad? Három Bartók-mű az Operaházban”, *Muzsika* 49/6. (2006. június), 24–27., ide:

134 Vásárhelyi Gábor az ünnepi est kapcsán elsősorban a *A csodálatos mandarin* Lócsei Jenő által készített új koreográfiáját kifogásolta. MTI: „Bartók jogutódja elhatárolódott az Operaház Bartók-est-jétől”, <https://index.hu/kultur/klassz/bartok0328/> (utolsó megtekintés: 2024. január 14.).

135 Valaczkay Gabriella: „Juditok, Kékszakállúk”, *Népszabadság* 67/238. (2009. október 10.), 9.

136 Uott; László Ferenc: „Opera – Kettes kiszerelés – Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára”, *Magyar Narancs* 2009/42. (2009. október 15.). [https://magyarnarancs.hu/zene2/opera\\_-kettes\\_kiszereles\\_-\\_bartok\\_bela\\_a\\_kekszakallu\\_herceg\\_vara-72395](https://magyarnarancs.hu/zene2/opera_-kettes_kiszereles_-_bartok_bela_a_kekszakallu_herceg_vara-72395) (utolsó megtekintés: 2025.09.18.). Hatmut Schörghofer salzburgi születésű díszlet- és jelmeztervező. Rendezői pályafutása és Fischer Ádám-mal való együttműködése az eisenstadti Haydn-fesztiválon kezdődött. A magyar közönség a Budapesti Wagner-napok révén ismerte meg.

137 Az Operaház 2009- i felvétele alapján. Judit: Vizin Viktória. Herceg: Szabó Bálint.

138 Avar Istvánét. László: *Opera – Kettes kiszerelés...*

139 Kovács Sándor: „A bőrfejú herceg bőrkanapéja”, *Fidelio* 2009. október 13. <https://fidelio.hu/zene-szinhez/a-borfeju-herceg-borkanapeja-99160.html> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.).

nészi játékban azt sugallta, vagy ugyanez az emberpár találkozott húsz év múlva, vagy egyszerűen csak két kiégett, mindenfajta eszmény nélküli emberről van szó. A második verzió ötödik ajtájánál néhány korábbi rendezés animus-anima elképze-  
lése köszönt vissza egy pillanatra, mikor a herceg kabátját Judit vette fel, de a megoldás asszociációt kínált a házasság elgondolására is: „a kettő egy test lesz”.<sup>140</sup>

Az előadás a kritikusok részéről Nagy Viktor rendezéséhez hasonlóan egysé-  
ges elutasításban részesült. Akik elismerték az elgondolást, a kétszeri bemutatás  
ötletét és a kétféle koncepció érzékeltetését, még azok is kevésnek találták, amit  
a két előadás a műről közölni tudott. „Nem ad új dimenziót ahhoz, amit az éne-  
kesek színészként nyújtanak. [...] A nagyszerű zene élvezetéhez és a szellemi  
kaland öröméhez színházi hiányérzet társul” – írta a *Critikai Lapok*.<sup>141</sup> A rendező  
„elköveti a megengedhetetlent, helyzetgyakorlattá fokozza le *A kékszakállú herceg  
várát*” – tette hozzá a *Muzsika*.<sup>142</sup>

„A késő nyolcvanas – kora kilencvenes évek kisvárosi német operaházaiban  
érezhetjük magunkat, s elmerenghetünk a felismert paradoxonon, miszerint húsz-  
évnnyire megközelíteni az európai trendet talántán rosszabb, mint ötven évre el-  
maradni tőle” – tette hozzá a *Magyar Narancs*.<sup>143</sup> Schörghofer kísérlete tehát sem-  
miképpen nem volt sikeresnek nevezhető, két évvel később az *Opera-Világ* kritiku-  
sa ennek kapcsán nyíltan bukásról beszélt.<sup>144</sup> Ez a próbálkozás mindösszesen öt  
előadást ért meg, a bemutató hónapja után többször nem adták elő. Ez az előadás-  
szám mégsem a legkisebb a jelen dolgozat tárgyát képező recepciótörténetben.

## 2011 – A technika diadala

2011-ben a mű keletkezésének századik évfordulóját Komlói Ildikó ötlete alapján,  
haladni kívánván a korról 3D-s vetítéssel kombinálták.<sup>145</sup> „A világ efelé halad, és  
nekünk kötelességünk haladni a korról. Ez talán egy olyan fiatal közönségréteget  
is az Operába vonzhat, amely egyébként nem jönne be.”<sup>146</sup> A produkciót „világ-  
premierként” hirdették mint az első egész estén át tartó 3D-s technikával kom-  
binált operaelőadást a világon.<sup>147</sup>

Egészen új és bonyolult technikát vetettek be: a 3D Live szoftver segítségével  
valós időben lehetett mozgatni az effekteket. Mivel a szoftver hangérzékeny, a képek

140 „Ezért a férfi elhagyja apját és anyját, feleségéhez ragaszkodik, és a kettő egy test lesz”. Mát. 19:5.

141 Zappe László: „A negyedik és ötödik asszony”, *Critikai lapok* [http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37811&catid=23&Itemid=2](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37811&catid=23&Itemid=2) (utolsó megtekintés 2025. július 1.).

142 Tallián Tibor: „Egy meg egy az néha három”, *Muzsika* 52/12. (2009. december), 16–18., ide: 17.

143 László: *Opera – Kettes kiszérelés...*

144 A bukás okaként Bóka Gábor a két énekest nevezte meg. Bóka Gábor: „És mindig is éjjel lesz már?”, *Opera-Világ* (2011.09.08). <https://operavilag.net/kiemelt/es-mindig-is-ejjel-lesz-mar/> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.).

145 Vakulya Eszter: „Korszerű főhajtás Bartók Béla előtt.[...] Interjú Komlói Ildikó ötletgazdával”, *Magyar Nemzet* 74/236. (2011. augusztus 29.), 15.

146 Uott.

147 Uott.

egy része a zene hangjaira változott.<sup>148</sup> A speciális technika élvezetéhez a nézőknek segédeszközre volt szükségük: 3D-s szemüveget kaptak érkezéskor, azzal ültek a nézőtéren, azt viselve vezényelt Győriványi Ráth György karmester is.<sup>149</sup>

A Prológ ebben az esetben is magnóról szólalt meg, közben 3D-ben egy hatalmas, kivetített szembogarat láthattak a nézők.<sup>150</sup>

Az előadás a továbbiakban sem lépte túl a gazdag képi illusztráció kereteit. A virágoskertnél hatalmas kertet jelenítettek meg romantikus pavilonnal, a fegyveres háznál kardok táncolták körül a két szereplőt. A kincses háznál a technikának köszönhetően a nézők úgy láthatták, a Kékszakállú kincsei egyenesen az ölükbe hullanak. Csak a birodalom megjelenítése lépett túl az eddig megszokott szemléltetés keretein: messze néző szép könyöklő helyett ezúttal a napot lehetett látni, mely vakítóan szórt fényét, míg csak el nem homályosította a teljes napfogyatkozás. Ekkor a körülötte keringő bolygók is láthatóvá váltak.

Eszközeiben ez az előadás is az „elvonatbttól a konkrétabb felé” haladt a maga szűk keretei között, a végén három hús-vér asszony jött elő. Szinetár Miklósnak az együtt játszott darabokat összekötő ötletéhez hasonlóan ezúttal a múlt asszonyait három táncos jelenítette meg az operával egy estén játszott *Boleróból*.

A 3D-s vetítés teljesen elvonta az énekesekről a figyelmet. Hatása inkább hasonlított ahhoz, mintha az ember zenehallgatás közben nézne rendkívül dekoratív képi illusztrációkat. Ez a produkció megosztotta kritikussait, bár inkább több elutasításban, mint elfogadásban részesült. Volt, aki úgy gondolta: „a Kékszakállú esetében a 3D különösen találó lehet”, mert ezzel úgy tehető a darab mozgalmassá, hogy mégis megőrizhető vele annak „statikussága”.<sup>151</sup> Általánosabbnak mondható az a vélemény, hogy a *Kékszakállú* nem bír el akármit, főleg a „szájbarágást” nem. „Nincs tehát arra szüksége a nézőnek, hogy az olyan pillanatokban, mint mikor Kékszakállú azt mondja: ‘...itt lakik nap, hold és csillag...’, hirtelen megjelenjen egy nap, egy hold és a csillagok.”<sup>152</sup> Volt, aki a kettő közötti álláspontot képviselt, és bár úgy gondolta: „Egyszerűbb egy 3D-s operafilm készíteni”, hozzá tette azt is: „hosszú távon az arany középút lehet, [...] ahol csak a technikai akadályokba ütköző elemeket vetítik a valódi, ezáltal valóságosnak ható díszletek közé.”<sup>153</sup>

A szériát eleve csak három estére szóló projekt-előadásnak tervezték,<sup>154</sup> és inkább a technikai bravúr bemutatását szolgálta, mint a nagyközönséget.

148 Bodnár Csaba: „3D-s technológiával vernék szét a balettot és az operát”, *IT Café* 2011. 08. 24., [https://prohardver.hu/hir/3d-technologiaival\\_vernek\\_szet\\_a\\_balettot.html](https://prohardver.hu/hir/3d-technologiaival_vernek_szet_a_balettot.html) (utolsó megtekintés: 2025.09.18.).

149 Felvételek az előadás technikai próbájáról: <https://www.youtube.com/watch?v=57MMY8wvz4M> (utolsó megtekintés: 2025. július 2.).

150 Az Operaház 2011. szeptember 7-i előadásának felvétele alapján.

151 Fáy Miklós: „3 a D”, *Népszabadság* 69/214. (2011. szeptember 13.), 15.

152 Novotny Anna: „Hová, hová rejtsem...” *Operaportal*, 2011. 09. 15., <https://www.operaportal.hu/hirek/item/39775-hova-hova-rejtsem> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.).

153 Vakulya Eszter: „Valóságos mozi az Operában”, *Magyar Nemzet* 74/247. (2011. szeptember 9.), 15.

154 Bodnár: *3D-s technológiával vernék szét a balettot és az operát*.

## 2013 – Beavató színház

2013-ban Galambos Péter a Szinetár Miklósénál vagy a Békés Andrásénál is valószínűbb koncepciót vitt színre. Elképzelése alapját a Ruszt József által kifejlesztett „beavató színház” modellje képezte.<sup>155</sup> Olvasatában a herceg nem más, mint maga a szerző, akinek Juditja Geyer Stefi.<sup>156</sup> Olyan produkció születik, ami „alapos megelőző és utólagos elemzéseket igényel, akár közönségtalálkozók segítségével is”, nyilatkozta erről.<sup>157</sup>

Már az operát bevezető Prológ elhangzásának módja is azt sugallta, az előadás magával a bartóki életművel kívánja összekapcsolni a darabot. Az opera kezdetén a színen egy fotelben a nézőknek háttal ülő, egy Bartók Béla egyes fényképeiről jól ismert kalapot viselő alak fonográfról indította el a bevezető szöveget.<sup>158</sup>

Galambos Péter az előző két interpretációhoz hasonlóan vetítést alkalmazott, melyhez a színpad hátsó részét egy titokzatos egyiptomi táblát ábrázoló anyaggal és még két vetítövászonnal fedte le a közönség előtt, első részét szintén egy vetítést szolgáló hálóval. A hátsó vásznak és a háló között, a színpad előterében egy zongora, egy dívány, és egy kis asztal fonográffal sugallta a helyszínt, a zeneszerző otthonát. A rendezés kulcsokat és ajtókat egyáltalán nem használt. Az utóbbiak átadását fekete kottamappák jelképezték, ezek kinyitása pedig az ajtókat.

A két énekes a vászon mögül, „kívülről” érkezett ebbe a „bent”-be, a színpad előterébe a „most csukódjon be az ajtó” szavakkal.

Helyet kapott a koncepcióban a hegedű éppúgy, mint a népzenei gyűjtések támlapjai. Az ajtók tartalmát ismét vászonra vetítették, mely a színpadot választotta el a nézőtértől. Egyedül a fehérbe burkolózott régi asszonyok jelentek meg valóságosan.

A hetedik ajtó után a szín elsötétedett, csak az elszenderedő, az utolsó szavakat félálomban éneklő Herceget láttatva. Ez a megoldás láthatóan azt sugallta, csak a Herceg visszaemlékezése, vagy még inkább álma, ami az elmúlt egy órában a színpadon lezajlott. Galambos Péter ezt erősítve az opera végére egy, a drámaiságot jórészt feloldó „epilógust” illesztett: a lerokkadó és elalvó herceg mellett egy nagyon is hús-vér feleség jelent meg, hogy megigazítsa takaróját.

A hegedűtökös Judit és a Bartók-kosztümöt viselő Kékszakállú, valamint a végül megjelenő feleség nyilvánvaló utalás volt Bartók Bélára, Geyer Stefi iránt érzett reménytelen szerelmére és feleségére,<sup>159</sup> Ziegler Mártára, akinek a *Kékszakállút* ajánlotta.

155 Ruszt József (1937–2005) színházi rendező, 1991-ben a Független Színpad megalapítója. A beavató színház módszerének lényege, hogy a nézők értővé válását segítse elő úgy, hogy a moderátor/játékemester új összefüggésekre vezeti rá őket. <https://szinhazineveles.hu/tudastar/beavato-szinhaz> (utolsó megtekintés: 2025. június 2.). Rákai Zsuzsanna: „Labirintusok” *Fidelio* 2013. október 28. <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/labirintusok-47137.html> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.)

156 Kiss Eszter Veronika: „Nevetséges happy endek?”, *Magyar Nemzet* 76/307. (2013. november 11.), 15.

157 Rákai: *Labirintusok*.

158 Az Operaház 2013. november 9-i premierjének felvétele alapján.

159 László Ferenc: „Álom, álom”, *Magyar Narancs* 25/47. (2013. december 21.), <https://magyarnarancs.hu/zene2/alom-alom-87534> (utolsó megtekintés: 2025. július 18.).

Ahogy a rendező előre sejtetni is engedte, a „beavatottak” szűk körén kívül teljes értetlenség fogadta a színpadon történeteket.<sup>160</sup> Még a kritikusok között is akadt, aki egyáltalán nem látta a párhuzamot: „Galambos Péter rendező látszólag higgadt, öltönyös figurát mutat fel Kékszakállúként. Talán zenész, aki a kottáit lapozgatja, talán vállalatigazgató, aki tárgyalásra készül, lehet, hogy adótanácsadó, a tizennegyedik sorból ez nem volt egyértelmű.”<sup>161</sup> A herceget Bartók Bélával azonosító koncepciót még az azt értők is bírálták: a *Magyar Nemzet* újságírója például egyértelműen elutasította azt, mondván, Bartók Béla nem életrajzi művet alkotott, mikor megírta az operát.<sup>162</sup> Hasonlóan vélekedett a *Muzsika* cikke is: „Hegedűtök és hegedű, ajtók helyett nyitogatott fekete dossziék, a szállongó (kotta?)lapok, vagyis a Bartók-saga rekvizitumai [...] privát tárgyak, melyek nem tartoznak a legitim színpadi szimbólumok körébe.”<sup>163</sup> Ez a cikk azt is felvetette, hogy a színpad tüllfüggönnyel való leválasztása sajnálatos módon egyet jelentett az énekesek hangjának tompításával is.

Az előadást hat este után levették a műsorról.

## 2018 – Neorealizmus és 100 éves évforduló

Újabb scenírozási kísérletre a bemutató századik évfordulóján került sor. Ekkor három különböző színrevitelben mutatták be a darabot, két régebbi rendezést támasztva fel és egy teljesen új változatban.

Az új színrevitelhez Kasper Holten hívták meg. Kasper Holten Nagy Viktor misztériumfelfogásával ellentétben egészen konkrét, ha úgy tetszik, neorealista megoldással élt: a történetet egy kiégett, alkoholista festő műtermébe helyezte, aki legalább 25 éve élt már házasságban Juditjával.<sup>164</sup> „Minél konkrétabb emberi érzéseket állítunk színpadra, annál általánosabb érvényű lesz a produkció”.<sup>165</sup> Kasper Holten olvasatában épp ezért nem egy szerelem kibontakozását, majd összeomlását, hanem egy „középkorú festőművész és felesége mindennap lejátszódo vitáját” láthatták a nézők.<sup>166</sup>

160 Benke Péter: „Bartók, Vajda János, Galambos Péter”, *Zene.blog* 2013. 11. 10., [https://zene.blog.hu/2013/11/10/bartok\\_vajda\\_janos\\_galambos\\_peter](https://zene.blog.hu/2013/11/10/bartok_vajda_janos_galambos_peter) (utolsó megtekintés: 2024. január 14.).

161 Kal Pintér Mihály: „Mario és a varázsló – A kékszakállú herceg vára”, *Kultissimo*, 2013. december 1., <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI437852/91d9107e-fece-48b9-ada4-902cf0b3ef5c/solr/0/24/0/5/score/DESC> (utolsó megtekintés: 2025 november 05.).

162 Kiss: *Neveléséges happy endek?*

163 Tallián Tibor: „Az élet álom. Kettős bemutató az Erkel Színházban. Bartók: A kékszakállú herceg vára / Vajda János: Mario és a varázsló”, *Muzsika* 57/1. (2014. január), 19–22., ide: 21.

164 „A Kékszakállú herceg vára Kasper Holten rendezése”, <https://www.youtube.com/watch?v=pSAndwdFeGI> (utolsó megtekintés: 2024. január 14.). Ld. még Verrasztó Annamária: „Kasper Holten: 'A Kékszakállú felér egy wagneri operával'”, *Papageno* 2018. augusztus 3., <https://papageno.hu/featured/2018/08/kasper-holten-a-kekszakallu-feler-egy-wagneri-operaval/> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.).

165 Verrasztó: *Kasper Holten: „A Kékszakállú felér egy wagneri operával”*.

166 Pallós Tamás: „Életpanoráma egy hangokból rakott várból”, *Új Ember* 2018. 08. 29., <https://ujember.hu/eletpanorama-egy-hangokbol-rakott-varbol/> (utolsó megtekintés: 2025. június 18.).

A helyszínt vár helyett egy padlószoba adta, ahol a herceg borgőzös álmából ébredve kezdte a szólamát, és jó néhány üvegbe belekortyolt, mire eljutott az ötödik ajtóig.<sup>167</sup> Az ötödik ajtónál felgyújtotta birodalmát, vagyis a színpad közepén álló korábbi festményeit.<sup>168</sup>

A színrevitel nem aratott osztatlan sikert. „[A] rendező ötlete leviszi a magasabbra, a mítoszba emelt helyzeteket egy sűrű, hétköznapi szintre [...] a megrendezett történet nem erősíti a zenét, hanem ellene játszik” – jelent meg a *Színház.net*en. „[T]ipikus példája a rendezői színháznak [...] a színpadi történetek és a szöveg kioltották egymást” – vélte a *Mezei Néző*.<sup>169</sup>

A régebbi scenírozások közül egyrészt az 1993-as Nagy Viktor-félet vették elő, Makovecz Imre díszleteinek vetített változatával. Ez és a Holten-féle színpadi megoldás ekkor úgy tűnt, csak az évfordulónak szólt, egy, illetve három estén láthatta őket a közönség. A harmadik, Szinetár Miklós rendezése, ismét a régi és az új szintézisét kívánta megvalósítani. A 2006-os előadás kanapéját és íróasztalát Bánffy Miklós 1918-as díszletének háttérvetítésével egészítette ki.<sup>170</sup> A háromból akkor ez utóbbi maradt műsoron, majd a 2023/2024-es évadban Kasper Holten, a 2024/2025-ösben újra Galambos Péter „beavató színházi” megoldását vették elő.<sup>171</sup>

## Összegzés

Áttekintve *A Kékszakállú herceg vára* operaházi recepciótörténetét, jól látható, hogy az állandó újrafogalmazások miatt az interpretációtörténet színház- és operatörténeti szempontból számos érdekességet tartogat számunkra.

Nemcsak a 20. századi magyar színjátszásra hatott, főleg Németország felől érkező színházi irányzatok, illetve a különböző korszakok színházi, színpadtechnikai felfogásának történetéről beszélhetünk, a szecessziótól a „szegény színházig”, a realista színházról a kísérleti, illetve beavató színházig. Az első teljes magyar opera hangfelvétel és az első 3D-s vetítéssel kísért operaelőadás világpremierje egyaránt a *Kékszakállú* egy-egy interpretációja. Színpadi megjelenítésének történetében követhető az a színház- és operatörténeti változás is, melynek során a

167 Makk Zs: „A százéves Kékszakállúról ötször – IV. Erkel Színház – Kékszakállú, a menthetetlen”, *Mezei néző – egy színházi néző kalandjai*, 2018. június 7. [https://mezeinezo.blog.hu/2018/06/07/aszazeves\\_kekszakallu\\_otszor\\_iii\\_erkel\\_szinhasz\\_kekszakallu\\_a\\_menthetetlen\\_2018\\_majus](https://mezeinezo.blog.hu/2018/06/07/aszazeves_kekszakallu_otszor_iii_erkel_szinhasz_kekszakallu_a_menthetetlen_2018_majus) (utolsó megtekintés: 2025. június 1.).

168 Az előadás beharangozója: *A kékszakállú herceg vára – Vértelenül (Senza sangue)*, <https://www.youtube.com/watch?v=jR102OnjB28> (utolsó megtekintés: 2024. január 14.).

169 Kolozsi László: „Kékszakállú svájci sapkában”, *Színház.net*, <https://szinhaz.net/2018/07/10/kolozsi-laszlo-kekszakallu-svajci-sapkaban> (utolsó megtekintés: 2025. június 1.); Makk Zs: *A százéves Kékszakállúról ötször...*

170 Vona Ildikó: „Kékszakállú megint a régi”, *Opera-Világ* <https://operavilag.net/kiemelt/kekszakallu-megint-a-regi/> (utolsó megtekintés: 2024. január 14.); Zsiray-Rummer Zoltán: „A lelkek kútja”, *Magyar Hírlap* 51/118. (2018. május 24.), 12.

171 <https://digitar.opera.hu/alkotas/a-kekszakallu-herceg-vara/8475/?page=11> (utolsó megtekintés: 2025. november 5.).

nagy karmester- és énekesegyenységek dominanciájától a rendezői színházig jutunk, a hosszú előadási szériáktól pedig a rövid, projektszerű kísérletekig. Látható a „színház mint interpretációs művészet” „autonómmá” fejlődése, melynek során a szerző véleményének teljes tiszteletben tartásával létrejött előadásoktól eljutunk a „szerzői jogot provokáló” előadásokig.

Nyomot hagytak rajta az aktuális pszichológiai irányzatok ugyanúgy, mint egyes történelmi viharok és felülről vezérelt színházi elvárások. Mindeközben a *Kékszakállú*, mely zenéjével és librettójával a bemutatásakor megosztotta közönségét, nem szűnt meg inspirációk és viták forrása lenni, csupán változáson ment keresztül: korunkra egységesen elfogadott remekművé lett, mára a mondanivalója, az interpretációja a vita tárgya.

Megállapítható az is, hogy egy-egy előadás sikere, bár egyes esetekben a díszlet szerkezete miatt bukott meg (például Békés Andrásé), emlékeztetve az alkotót, hogy a színház gyakorlati üzem, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni, mégsem csak „a díszlet szerkezetén áll, vagy bukik”. A két előadó személye, szuggesztivitása ugyanennyit nyom a latban (például Melis György az 1981-es előadáson). Jól látható, hogy a mű sokrétűsége miatt az olyan scenikai megoldások lettek igazán sikeresek, melyekben minél kevesebb a látványelem, viszont nem nélkülözik a két ember közötti drámai kapcsolat bemutatását.

## IRODALOMJEGYZÉK

- [Szerző nélkül.]: „Bartók halálának évfordulóján a Kékszakállú herceggel ma nyit az Operaház”, *Világ* 696. (1947. szeptember 26.), 2.
- [Szerző nélkül.]: „Hírek”, *Színház és Mozi*, 3/39. (1950. október 1.), 32.
- [Szerző nélkül.]: „Karmester és főrendező afférja. Botrányos próba az Operában”, *Déli Hírlap* 1918. május 28. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából].
- [Szerző nélkül.]: „A Kékszakállú herceg vára”, *Kis Újság* 5/110. (1951. május 13.), 4.
- [Szerző nélkül.]: „A Kékszakállú herceg vára. Premier az Operában”, *Magyar Estilap* 1918. május 24. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából].
- [Szerző nélkül.]: „Némethy Ella, Székely Mihály és Failoni 'A kékszakállú herceg vára' felújításáról”, *Az Est* 27/248. (1936. október 29.), 6.
- [Szerző nélkül.]: „Sír a várad, Kékszakállú! Csütörtökön újítják fel Bartók operáját”, *Függetlenség*, 1936. október 29. [sajtóvágat az Operaház Emléktárából].
- Abody Béla: „Operaházi Krónika”, *Esti hírlap* 3/88. (1958. április 16.), 2.
- Asztalos Sándor: „Hol a színpad, kint-e, vagy bent...?”, *Magyar Nemzet* 15/114. (1959. május 17.), 8.
- Balázs Béla: *Napló, 2.: 1914–1922*. Válogatta, szerkesztette, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket készítette: Fábri Anna. Budapest: Magvető könyvkiadó, 1982.
- Balázs Béla–Bartók Béla: *A Kékszakállú herceg vára*. Opera egy felvonásban. Kass János rajzaival, Kroó György utószavával. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Balla Emőke: „És újra feltámad a mandarin”. *Magyar Hírlap* 26/251. (1993. október 29.), 17.
- Bartók a színpadon*. Vál. és szerk. Burda Zita és Kis Domokos Dániel. Budapest: Osiris, 2006.

- Bartók Béla *élete levelei tükrében*. Szerk. Vikárius László–Pávai István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2007.
- Bartók Béla, ifj.: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1981.
- Bartók-dolgozatok*. Bukarest: Kriterion, 1974.
- Batta András: „Bartók színpadi hősei – 1981-ben az Erkel Színházban és a televízióban”, *Muzsika* 24/5. (1981. május), 2–8.
- Béldi Izor: „A kékszakállú herceg vára”. In: *Bartók a színpadon*, 75.
- Benke Péter: „Bartók, Vajda János, Galambos Péter”, *Zene.blog* 2013. 11. 10. [https://zene.blog.hu/2013/11/10/bartok\\_vajda\\_janos\\_galambos\\_peter](https://zene.blog.hu/2013/11/10/bartok_vajda_janos_galambos_peter).
- Bodnár Csaba: „3D-s technológiával vernék szét a balettot és az operát,” *IT Café*, 2011. 08. 24. [https://prohardver.hu/hir/3d-technologiaival\\_vernek\\_szet\\_a\\_balettot.html](https://prohardver.hu/hir/3d-technologiaival_vernek_szet_a_balettot.html).
- Bóka Gábor: „És mindig is éjjel lesz már?”, *Opera-Világ* (2011. 09. 08). <https://operavilag.net/kiemelt/es-mindig-is-ejjel-lesz-mar/>.
- Bónis Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- Bónis Ferenc: „A Kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika* 3/21. (1959. május 22.), 26.
- Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból*. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről. Budapest: Püski kiadó, 2002.
- Csont András: „Mezítlbas lelkek”, *Színház* 34/6. (2001. június), 18–23.
- Csontos Magda–Polner Zoltán: „Bartók-művek a televízióban”, *Csongrád Megyei Hírlap* 15/234. (1970. október 6.), 4.
- Dalos Gábor–Kaán Zsuzsa: „A három Bartók-mű felújítása az Erkel-színházban. [Interjú Mikó Andrással]”, *Pesti Műsor* 30/11. (1981. március 18.), 1–2.
- Demény Dezső: „A kékszakállú herceg vára”. In: *Bartók a színpadon*, 80.
- Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, X.
- F. J.: „Az Operaház felújítása – több lépcsőben”, *Magyar Hírlap* 13/221. (1980. szeptember 20.), 5.
- Fáy Miklós: „3 a D”, *Népszabadság* 69/214. (2011. szeptember 13.), 15.
- Fáy Miklós: „A Kékszakállú is csak ember”, *Népszabadság* 64/81. (2006. április 6.), 11.
- Fodor Géza: „Bartók+”, *Élet és Irodalom* 50/15. (2006. április 14.), 30.
- Fodor Géza: „Még mindig a Kékszakállúról”, *Színház*, 34/9. (2001. szeptember), 7–11.
- Fodor Géza: „A Kékszakállú herceg vára”, *Muzsika* 37/1. (1994. január), 17–19.
- Fodor Lajos: „A kékszakállú herceg vára – Bartók színpadi műveinek új előadása az Operaházban”, *Esti Hírlap*, 15/228. (1970. szeptember 29.), 2.
- (G. E.): „Színházi hírek – A középöntő napja”, *Magyar Nemzet* 4/239. (1948. október 16.), 2.
- Gaál Endre: „Az Operaház évadvégi számvetése”, *Magyar Nemzet* 3/160. (1947. július 17.), 4.
- Gách Marianne: „A Kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika* 3/20. (1959. május 15.), 28–29.
- Geszler Ödön: „A kékszakállú herceg vára. Bartók Béla dalműve az Operaházban”, *Pesti Napló* 6/123. (1918. május 25.), 8–9.
- Halász Péter: „A kékszakállú – hetedszerre”, *Muzsika* 32/6. (1989. június), 33–35.
- Halász Péter: „Abúzus”, *Élet és Irodalom* 45/16. (2001. április 20.), 28.
- Innocent-Vincze Ernő: „Ünnepi Bartók-est az Operaházban”, *Hírlap* 3/687. (1948. október 16.), 5.

- j-: „Bartók Est az Operaházban”, *Szabad Szó* 50/239. (1948. október 16.), 6.
- Jálics Kinga: „Bemutató előtt az operaházban. Szélsőségek – színen és színházban”, *Film Színház Muzsika* 33/11. (1989. március 18.), 6.
- Jung, Carl Gustav: *A lélektani típusok általános leírása*. Ford. Bodrog Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- K. A.: „Így látták Londonban az Operaház vendégjátékát. A megfakult Kékszakállú”, *Ritmus*, 1989/4., 5.
- K. I.: „A kékszakállú herceg vára. A magyar kir. Operaház ujdonsága május 24-én”, *Vasárnap Ujság* 65/22. (1918. június 2.). 341.
- Kal Pintér Mihály: „Mario és a varázsló – A kékszakállú herceg vára”, *Kultissimo* 2013. december 1., <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI437852/91d9107e-fece-48b9-ada4-902cf0b3ef5c/solr/0/24/0/5/score/DESC>.
- Kerékfy Márton: „A Kékszakállú herceg vára 1936-os operaházi felújításának egyetlen hangzó dokumentuma”, *Magyar Zene* 62/1. (2024. február) 107–115.
- Kertész Iván: *Muzsika*, 13/11. (1970. november 1.) 7–9.
- Kertész Iván: „Az est harmadik darabja...” „Görcsös újítások. Bartók-trilógia az operaházban”, *Magyar Hírlap* 26/258. (1993. november 6.), *Ahogy tetszik* [melléklet], IV.
- Kertész Iván: „A kékszakállú herceg vára. Bartók operája a televízióban”, *Magyar Nemzet* 37/76., (1981. március 31.) 4.
- Kiss Eszter Veronika: „Nevetséges Happy Endek?”, *Magyar Nemzet* 76/307. (2013. november 11.), 15.
- Kodály Zoltán: „Bartók Béla első operája (A Kékszakállú herceg vára bemutató előadás alkalmából)”. In: *Bartók a színpadon*, 91.
- Kolozsi László: „Kékszakállú svájci sapkában”, *Szinhaz.net*, <https://szinhaz.net/2018/07/10/kolozsi-laszlo-kekszakallu-svajci-sapkaban>.
- Koltai Tamás: „Hol a színpad? Három Bartók-mű az Operaházban”, *Muzsika* 49/6. (2006. június), 24–27.
- Kovács János: „Ünnepi Bartók-előadás az Operaházban”, *Magyar Nemzet* 26/228. (1970. szeptember 29.), 4.
- Kovács Sándor: „A bőrfejű herceg bőrkanapéja”, *Fidelio* 2009. október 13. <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/a-borfeju-herceg-borkanapeja-99160.html>.
- Kristóf Károly: *Beszélgetések Bartók Bélával*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957.
- Kristóf Károly: „Az első 'Judit' Bartók Béláról”, *Színház és Mozi* 8/38. (1955. szeptember 23.), 7.
- Króó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- László Ferenc: „Álom, álom”, *Magyar Narancs* 25/47. (2013. december 21.), <https://magyarnarancs.hu/zene2/alom-alom-87534>.
- László Ferenc: „Opera – Kettes kiszerelés – Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára”, *Magyar Narancs* 2009/42. (2009. október 15.), [https://magyarnarancs.hu/zene2/opera\\_-\\_kettes\\_kiszereles\\_-\\_bartok\\_bela\\_a\\_kekszakallu\\_herceg\\_vara-72395](https://magyarnarancs.hu/zene2/opera_-_kettes_kiszereles_-_bartok_bela_a_kekszakallu_herceg_vara-72395).
- Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964.
- Lindner András: „'A vár maga a test, maga az ember'. Nagy Viktor Bartók Kékszakállújáról”, *Operaélet* 2/5. (1993. november–december), 34.

- A mikrofonnál Kroó György. [Új Zenei Újság] 1981–1997. Budapest: Magyar Rádió, 1998.
- Molnár Antal: „Az újdonság bírálatai”. In: *Bartók a színpadon*. 78–80.
- MTI: „Bartók jogutódja elhatárolódott az Operaház Bartók-estjétől”, <https://index.hu/kultur/klassz/bartok0328/>.
- Neményi Lili: „Az operai realista-előadómód kialakulása a Német Demokratikus Köztársaságban”, *Színház és Filmművészet* 5/9–10. (1954. szeptember–október), 490–492.
- Novotny Anna: „Hová, hová rejtsem...”, *Operaportal* 2011. 09. 15., <https://www.operaportal.hu/hirek/item/39775-hova-hova-rejtsem>.
- Oláh Gusztáv: „Bartók és a színház”. In: *Bartók a színpadon*, 14–16.
- Pallós Tamás: „Életpanoráma egy hangokból rakott várból”, *Új Ember* 2018. 08. 29. <https://ujember.hu/eletpanorama-egy-hangokbol-rakott-varbol/>.
- Pintér Csilla Mária: „A parlando-rubato változatainak jelentősége A kékszakállú herceg vára ritmikai nyelvében.” In: *Zenatudományi dolgozatok 2003*. Budapest: MTA ZTI, 2003.
- Pintér Tibor: „A kékszakállú Judit vára”, *Élet és Irodalom* 45/21. (2001 május 25.), 26.
- Rajk András: „Eseménydús hét dalszínházunkban”, *Népszava* 87/117. (1959. május 17.), 4.
- Rajk András: „Két új és egy ’rég’i Bartók-tolmácsolás – színpadon”, *Népszava* 109/74. (1981. március 28.), 6.
- Rajk András: „Lásd, ez az én birodalmam”, *Új Tükör* 26/17. (1989. április 23.), 29.
- Rákai Zsuzsanna: „Labirintusok”, *Fidelio* 2013. október 28. <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/labirintusok-47137.html>.
- Réfi Zsuzsanna: „A kékszakállú – három szereplővel” [Interjú Kovalik Balázssal], *Népszava* 129/75. (2001. március 30.), 13.
- Regőczy Lilla riportja Nádasy Kálmánnal. *Új Zenei Újság* 1959. május 29. (A rádióban elhangzott riport gépelt változata a Magyar Állami Operaház Emléktárában található.)
- S. Horváth Klára: „Igazi színházat akarok” [Interjú Békés Andrással], *Pesti Műsor* 38/12. (1989. március 22–28.), 42.
- Szabó József: „A Kékszakállú herceg az amsterdami Koncertgebouw-ban...”, *Színház és Mozi* 9/29. (1956. július 21.), 15.
- Szalay Miklós: „A sötétség és a fény zenéje”. In: *Bartók-dolgozatok*
- Szenthegyi István: „Bartók-felújítások”, *Kis Újság* 1948. október 18. [Sajtóvágat az Operaház Emléktárából].
- Szenthegyi István: „Operaházunk színpadművészetéről”, *Magyar Nemzet* 14/170. (1958. július 20.), 8.
- Szerző Katalin: „A kékszakállú herceg vára szöveges forrásai. Újabb adatok a Bartók-mű keletkezéstörténetéhez”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA ZTI, 1979.
- Talián Tibor: „Szappan- és kappanoperák”, *Muzsika* 44/6. (2001. június), 16–19.
- Talián Tibor: „Az élet álom. Kettős bemutató az Erkel Színházban. Bartók: A kékszakállú herceg vára / Vajda János: Mario és a varázsló”, *Muzsika* 57/1. (2014. január), 19–22.
- Talián Tibor: „Egy meg egy az néha három”, *Muzsika* 52/12. (2009. december), 17.
- Tóth Ágnes Veronika: „Ma más nyelvet beszélünk. Beszélgetés Kovalik Balázssal”, *Színház* 34/9. (2001. szeptember), 12–15.
- v. j.: „Operaházunk Bartók-estje”, *Magyar Nap* 2/239. (1948. október 16.), 2.
- V. Szűcs Imola: „’Új magyar énekbeszéd’ – 1936. Egy elfelejtett magyar operafelvétel”. *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018*, 313–322.

- Vakulya Eszter: „Korszerű főhajtás Bartók Béla előtt”, *Magyar Nemzet* 74/236. (2011. augusztus 29.), 15.
- Vakulya Eszter: „Valóságos mozi az Operában”, *Magyar Nemzet* 74/247. (2011. szeptember 7.), 15.
- Valaczkay Gabriella: „Juditok, Kékszakállúk”, *Népszabadság* 67/238. (2009. október), 9.
- Várkonyi Judit: *A Dívá. Palánkay Klára emlékezik*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.
- Várnai Péter: „Bartók színpadi művei a tévében – két kisszínházi est”, *Magyar Hírlap* 3/282., (1970. október 10.), 6.
- Várnai Péter: „A Bartók-ünnepségek első eseményei”, *Magyar Hírlap* 3/270. (1970. szeptember 28.) 6.
- Várnai Péter: „A Kékszakállú herceg vára – hetedszer”, *Magyar Hírlap* 22/76. (1989. március 31.), 9.
- Várnai Péter: *Székely Mihály*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Verrasztó Annamária: „Kasper Holten: 'A Kékszakállú felér egy wagneri operával'”, *Papageno* 2018. augusztus 3., <https://papageno.hu/featured/2018/08/kasper-holten-a-kekszakallu-feler-egy-wagneri-operaval/>.
- Viola György: *Operafejedelmek*. Budapest: Népszava, 1986.
- Vona Ildikó: „Kékszakállú megint a régi”, *Opera-Világ* 2015. július 1. <https://operavilag.net/kiemelt/kekszakallu-megint-a-regi/>.
- Zappe László: „A negyedik és ötödik asszony.” *Critiai lapok*, [http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37811&catid=23&Itemid=2](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37811&catid=23&Itemid=2).
- Zenatudományi tanulmányok, X.: Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.
- Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018. Tallián Tibor tiszteletére*. Szerk. Kim Katalin–Békéssy Lili–Gusztin Rudolf–Horváth Pál. Budapest: BTK Zenatudományi Intézet, 2019.
- Zsiray-Rummer Zoltán: „A lelkek kútja”, *Magyar Hírlap* 51/118. (2018. május 24.), 12.

---

## ABSTRACT

---

IMOLA V. SZÜCS

'WHERE IS THE STAGE: OUTSIDE OR WITHIN?'

---

*The Reception History of Duke Bluebeard's Castle at the Hungarian State Opera as a Mirror of Theatre History*

Béla Bartók's opera *Duke Bluebeard's Castle* was first performed at the Hungarian State Opera in 1918. Since its premiere, it has been re-staged on numerous occasions. Owing to these constant reinterpretations, its performance history offers a wealth of insights from both theatrical and operatic perspectives. As each era has created its own *Bluebeard*, the work's reception history serves as a mirror reflecting the changing theatrical and stagecraft concepts of different periods. It also traces the broader transformation in theatre and opera history – from the dominance of great conductors and singers to the rise of director-centred productions, and from long-running repertory performances to brief, project-based experimental stagings. The work has likewise borne the imprint of contemporary psychological movements, as well as the influence of historical upheavals and top-down theatrical expectations.

---

**Imola V. Szűcs** began her musical studies as a singer. She gained her first diploma in the church cantor department of the Baptist Theological Academy, and along with this studied solfège, music theory and choral conducting at the Music College in Miskolc. Her graduation dissertation was on the mutual influences of folksong and church hymns. As an MA student in the Musicology department of the Liszt Academy she wrote her dissertation on the operatic performance history of *Bluebeard's Castle*. Her chief spheres of interest are the history of opera, the influence of popular folk hymns on folksong and the use of folk sources in later examples of composed music. At present she works at the ELTE RCH Institute for Musicology, and teaches music history, art song repertoire, and folk music at the Leo Weiner High School of Music.

# Kusz Veronika „MEGSEMMISÍTVE”?\*

Weiner Leó: Scherzo, Op. 1

---

## ÖSSZEFOGLALÁS

Mind ez idáig úgy tudtuk, hogy Weiner Leó opusszámmal ellátott, befejezett és fennmaradt kompozíciói közül az Op. 3-as *Szerenád* (1906) a legelső. Azt a vonósötösre írt, majd zenekarra átdolgozott *Scherzót* (1905), amelynek Weiner a jelentőségteljes Op. 1 számot adta, ugyanis utóbb megsemmisítette, amikor rátalált az ideálisnak érzett scherzohangütésre a *Csongor és Tündében* (Op. 10, 1913). A „Csongor és Tünde / Scherco / Vándor Leo / op: 1” feliratot viseli az a rejtélyes kézirat is, amely a zongoraművész Adler Marianne hagyatékának részeként 2024-ben bukkant fel egy aukción. A négykezes zongoramű valószínűleg idegen kéztől származó címlapja azonban téves; a kompozíció nem azonos Weiner emblemikus művének „Csongor és az ördögfiak” tételével – a kézirat a megsemmisítettnek hitt Op. 1 négykezes zongorakivonata lehet. A tanulmány az azonosítással kapcsolatos kérdéseket vizsgálja.

**Kulcsszavak:** Weiner Leó, *Scherzo* (Op. 1), *Csongor és Tünde* (Op. 10), Adler Marianne, Darabanth Aukciósház

---

1906. október 22-én, Liszt Ferenc születésének 95. évfordulóján a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara jótékonyági hangversenyt adott az Operában a Társaság Özvegy- és Árvasegítő Egylete javára. Múlt és jövő szimbolikus találkozását jelentette ez a koncert: miközben anyagi segítséget nyújtott a néhai zenekari tagok hozzátartozóinak, eszmei értelemben a fiatal zeneszerző-generációt is támogatta. A Kerner István elnök-karnagy vezetésével fellépő együttes ugyanis a Magyar Országos Királyi Zeneakadémia frissen végzett zeneszerző-növendékeinek kompozícióból állította össze programját,<sup>1</sup> és olyan odaadással játszott – mint a sajtó írta –, „mellyel minden vérbeli művész segíti és diadalra juttatja fiatalabb

---

\* A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A Filharmóniai Társaság Zenekarának nem ez volt az egyetlen ilyen jellegű rendezvénye. A Budapesti Hangversenyek Adatbázisa szerint 1904. február 29-én (ID 13016), továbbá 1910. május 14-én (ID14937) is tartottak egy-egy hasonló koncertet. Ld. az ELTE HTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum honlapján: [https://db.zti.hu/koncert/koncert\\_Kereses.asp](https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp) (utolsó megtekintés: 2025. július 1.). A *Magyar Nemzet* beszámolójának egy megjegyzése arra is utal, hogy a közönség előtt sem volt ismeretlen ez a hangversenytípus, mint írja: a hangversenyt „közönség és sajtó egyaránt gyermekcipők bemutatkozásának szokott tekinteni”. pt.: „Fiatal zeneszerzők”. *Magyar Nemzet* 25/251. (1906. október 24.), 6.

művésztársait”.<sup>2</sup> Elhangzott Antalffy-Zsiross Dezső *Magyar nyitánya*, Kodály Zoltán *Nyári este* című műve, Weiner(-Vándor) Leó *Szerenádja*, illetve *Scherzója*, Szirmai Albert *Balettszvitje*, Zsakovecz Nándor *Hegedűversenye* (a szerző szólójával), valamint Szendrey Aladár *Rákóczi-nyitánya*. „A közönség nagy szeretettel fogadta a legfiatalabb magyar zeneszerző gárda bemutatkozását” – tudósított másnap a *Pesti Napló*,<sup>3</sup> s hozzátehetjük: a kritika is így tett. Ugyan a recenzensek több esetben jobbító szándékú kritikát is megfogalmaztak, összességében igen kedvezően nyilatkoztak a Koessler-műhely teljesítményéről – kiemelve a fiatal zeneszerzők technikai tudását, szakmai alázatát és műveik magyar szellemiségét. A fiatal alkotók munkáit akarva-akaratlan egymáshoz is viszonyították, és a seregszemle legsikeresebb résztvevőjeként, azaz a legérettebb tehetségként Weiner Leót azonosították.<sup>4</sup> „Meglépő készsége a tematikai munka vaslogikájában, tisztaságában, az összes technikai eszközök titkainak megismerésében nyilatkozik meg leginkább. Mind a két munkájában sok az ötlet és a jó, a becsületes humor. Ritmikája gazdag, harmóniai néha csodálatos finomságúak, a hangszerelésben való jártassága mesteri” – összegezte benyomásait egy kritikus, méghozzá alighanem Kálmán Imre.<sup>5</sup>

A nagyobb szabású Weiner-mű, a négytétéles *Szerenád* (Op. 3) nemcsak hazai közönségét hódította meg, hanem hamarosan külföldön is lelkes fogadtatásban részesült: két újabb, 1907. januári és februári budapesti előadás után, amelyekre a közönségsiker miatt kerítették sort, megdöbbentő gyorsasággal érvényesült Európa koncerttermeiben. Két éven belül bemutatták Berlinben, Bécsben, Dortmundban, Freiburgban, Hagenben, Hamburgban, Helsinkiben, Innsbruckban, Kölnben, Krakóban, Lipcsében, Londonban, Mainzban, Magdeburgban, Münchenben, Prágában, Sondershausenban, Varsóban, Wiesbadenben és Zürichben is, több alkalommal olyan jelentős karmesterek dirigálásával, mint Nikisch Artúr vagy Oskar Nedbal.<sup>6</sup> „[...] örületes tempóban haladok előre a halhatatlanság felé vezető úton” – összegezte tréfás büszkeséggel a szerző egy levelében.<sup>7</sup> Ráadásul nem csupán a *Szerenád* aratott nemzetközi sikert: egy-két éven belül a *Farsang* (Op. 5) című zenekari humoreszk, valamint a korai kamaraművek – a *Vonóstrió* (Op. 6), az 1. vonósnygyes (Op. 4) és az 1. hegedű–zongora szonáta (Op. 9) – mindegyike felcsendült külföldi pódiumokon, majd pedig külföldi kiadók, a Lauterbach & Kuhn (Lipcse), Bote & Bock (Berlin) és D. Rahter (Lipcse) gondozásában jelent meg.

2 K. a. [Kern Aurél]: „(Fiatal zeneszerzők)”, *Budapesti Hírlap* 26/291. (1906. október 23.), 16.

3 K. i. [Kálmán Imre]: „Fiatal zeneszerzők hangversenye”. *Pesti Napló* 57/291. (1906. október 23.), 15.

4 A *Pesti Napló* és a *Magyarország* Weiner Leót emelte ki (mint a „legérettebb”, illetve a „legerősebb” tehetséget), a *Magyar Nemzet* Szirmai Albertet és Weiner Leót, a *Pesti Hírlap* Szendrey Aladárt és Weiner Leót, a *Budapesti Hírlap* pedig – bár óvatosabban fogalmazott az összehasonlításakor – érzékelhetően Weinert értékelte a legtöbbször. Ld. az előző jegyzeteket, továbbá m. a. [Merkel Andor]: „Zenekari hangverseny az Operában”, *Magyarország* 13/257. (1906. október 24.), 15; ldi. [Béldi Izor]: „Zenekari hangverseny az operaházban”, *Pesti Hírlap* 28/292. (1906. október 23.), 8.

5 K. i. [= Kálmán Imre]: *Fiatal zeneszerzők hangversenye*, 15.

6 Valkó Arisztid: „Adalékok Weiner Leó életrajzához”, *Magyar Zene* 14/1. (1973. február), 74–76., ide: 76.

7 Weiner Leó levele Hacker Borbálához [1908. január 18. után]. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Weiner Leó hagyatéka, „Dokumentumok”, 53/7.

A korai műveket áttekintve feltűnhet Weiner opusszámozásának egy sajátossága, azaz hogy legelső opusszámmal ellátott, befejezett és fennmaradt kompozíciója, a nagyszerű *Szerenád* a hármassorszámot viseli a műjegyzékben. Ez a különös helyzet azért állhatott elő, mert a szerző utóbb megsemmisítette azt a *Scherzót*, amelynek a jelentőségteljes Op. 1 sorszámot adta, az Op. 2-nek nevezett, zongorára írt *Passacagliát* pedig nem fejezte be. A korai opusokkal kapcsolatos dilemmákat általában is jellemzőnek tekinthetjük az alkotóra, mind érzékeny pszichéje, mind döntéseinek megmásíthatatlansága, mind pedig alkotói munkamódszere tekintetében. A *Passacaglia* esetében alighanem már a kompozíciós folyamat során szembesült saját korlátaival, ezért félbehagyta az írást. Évek múlva azonban visszatért az alapanyaghoz, s nem is egy, de két későbbi művében (Op. 17 és 44) is kidolgozta – immár megelégedésére.<sup>8</sup>

Több kérdést vet fel az Op. 1-es *Scherzo*, amely befejezett, sikerült és sikeres mű volt. Az egytételű darab eredeti, vonósötös-verzióját már Weiner zeneakadémiai tanulmányai alatt, 1905-ben bemutatták a Zeneakadémia vizsgahangversenyén.<sup>9</sup> Hamarosan zenekari változata is elkészült – ez hangzott el a Filharmóniai Társaság említett, 1906. októberi estjén. S bár a beszámoló tanúsága szerint a *Szerenád* egyértelműen mélyebb benyomást tett a hallgatókra, a *Scherzo* sem merült a feledés homályába. Weiner pár évvel később keletkezett, másik *Scherzója* (Op. 7. no. 3) kapcsán legalábbis így utalt rá vissza egy kritikus: „Ami ismét pompás tőle, az a scherzo, megint egy scherzo! Mintha ebből a nagyszerű emberből más nem is telnék.”<sup>10</sup> A közönségsiker ellenére Weiner valószínűleg soha nem volt teljesen elégedett művével, hiszen bár fenntartotta számára az „Op. 1” jegyzékszámot, nem jelentette meg nyomtatásban. Gál György Sándor szerint – aki az idős szerző közreműködésével készítette kismonográfiáját, azaz értesülései valószínűleg közvetlenül tőle származhatnak – akkor határolódott el a műtől végleg, amikor sikerült megtalálnia az általa ideálisnak érzett scherzohangütést emblematiszus kompozíciójában, a színpadi kísérezzenének készült *Csongor és Tündében* (Op. 10).<sup>11</sup> Saját műjegyzéke szerint a kéziratot visszavonta, azaz mint egyik jegyzékében írta: „Op. 1. 'Scherzo' zenekarra (1905). [Megsemmisítve.]”<sup>12</sup> Egészen a közelmúltig

8 Weinerre egyébként is nagyon jellemző volt, hogy korábbi – megjelentetett s akár rendszeresen játszott – műveit utóbb áthangszerelte, olyannyira, hogy életművének második fele szinte kizárólag ilyen átdolgozásokból áll. Műjegyzékét és a különböző letétek rendszerét ld. Kusz Veronika: *Weiner Leó*. Budapest: BMC, 2025 (Magyar zeneszerzők 46., sorozatszerk. Berlász Melinda), 46.

9 A bemutatkozásról ld. pl. „A letehetősebb fiatal komponisták közül Weiner Leó. Vonós-kvintetre írt szerzője ötletes, temperamentumos munka, igazi kamarazene.” k. i. [= Kálmán Imre]: „Zeneszerzési hangverseny”. *Pesti Napló* 56/169. (1905. június 21.), 14.; továbbá: „Növendékzeneszerzők”. *Az Újság* 3/176. (1905. június 21.), 14.

10 [Szerző nélkül.]: „Hangversenyek”. *Pesti Napló* 62/295. (1911. december 13.), 14.

11 Az indoklás a biográfus megfogalmazásában pontosan így szól: „Az Op. 1 *Scherzo*-t (1905) megsemmisíti, mert a *Csongor és Tünde* megkomponálásakor úgy érzi, hogy ugyanezen a formáláson, témavilágon és hangulatkörön belül a *Csongor és Tünde* scherzója a sikeresebb. A két opusz közül a gyengébbnek el kell tűnnie, mert az igazi mester nemcsak mást – önmagát sem ismétli.” Gál György Sándor: *Weiner Leó életműve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, 11.

12 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyletem, Weiner Leó hagyatéka, „Dokumentumok”, 3.

nem is remélhettük tehát, hogy az utókor bepillantást nyerhet a rejtélyes korai kompozícióba, amely paradox módon éppen az elvetés ténye miatt árulhat el sokat az alkotó gondolkodásáról.

2024 februárjában azonban a budapesti Darabanth Aukciósház árverésén felbukkant egy Weiner (pontosabban Vándor<sup>13</sup>) Leó tollából származó kézirat, ami új megvilágításba helyezte a kérdést.<sup>14</sup> A négykezes zenemű a fedőlapon található feliratnak megfelelően „Vándor-Weiner Leó saját kézzel írt kottája: Csongor és Tünde. Scherco [sic]. op. 1” megjelöléssel került kalapács alá<sup>15</sup> (1–2. *fak-szimile* a 326–327. oldalon). Az aukciós katalógusból kiderül továbbá, hogy a kézirat Adler Marianne (1890–1966) zongoraművész hagyatékából származik. A Weinernél öt évvel fiatalabb Adler Marianne neves műpártoló, illetve muzsikuszidó család gyermeke volt. Édesanyja, a zongoraművész Adlerné Goldstein Vilma pompás szalont vezetett, amelyet dédunokája, a történész Frank Tibor könyvéből ismerünk.<sup>16</sup> Marianne – Frank Tibor szeretett nagymamája – tizenévesen a zeneakadémia növendéke lett (zongorát Szendy Árpád, zeneszerzést Herzfeld Viktor osztályában tanult), s később Dohnányi Ernőtől is vett órákat Berlinben.<sup>17</sup> Valószínűleg baráti kapcsolatban állt Weinerrel, és házi használatra kapta tőle néhány korai műve négykezes kivonatát. Nem csupán a feltételezett „Op. 1” volt ugyanis a tulajdonában: az említett aukciósház a *Farsang* (Op. 5, 1906) és a *Vonóstrió* (Op. 6, 1908) négykezes kivonatát is árverésre bocsátotta ugyanebből a gyűjteményből.<sup>18</sup> Ez utóbbiakat Kassai István, Weiner műveinek avatott előadója és kutatója vásárolta meg azzal a nemes szándékkal, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem birtokában lévő Weiner-hagyatékot gyarapítsa vele.<sup>19</sup>

13 Weiner Leó néhány évig a „Vándor” vagy „Vándor-Weiner” nevet (is) használta, azonban ezt hamarosan elhagyta. Kiadott művein kezdettől fogva eredeti vezetékneve áll.

14 A lezárt aukciók ismertetését ld. a Darabanth Aukciósház honlapján: <https://www.darabanth.com/hu/gyorsarveres/459/kategoriak~Mutargy-papirregiseg-egyeb/Zenetortenet-Kottak-Hangszerrek~2000011/cca-1913-Vandor-Weiner-Leo-sajat-kezzel-irt-kottaja-Csongor-es-Tunde-Scherco-Op-1-rest~II2972022> (utolsó megtekintés: 2025. július 1.).

15 Uott.

16 Frank Tibor: *Szalonvilág. A polgári érintkezés modernizálódása a 19. században*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020. Ld. még: „Az Adler nagymama, akivel Tibor tizennyolc éves koráig együtt éltek, zongoraművészként, Bartók- és Dohnányi-tanítványként nemcsak a zenei műveltséget és többnyelvűséget tette vonzóvá, de a kíváncsiságot, a rákérdezést, az ’utánanézészt’, az igényességet is értéké tette.” Hudecz Ferenc: „Beszéd Frank Tibor temetésén”. *Magyar Tudomány* 184/10. (2023. október), 1217–1313, ide: 1311.

17 *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve 1906–1907*. Szerk. Moravcsik Géza. Budapest: Athenaeum, 1907; illetve Frank Tibor: „Dohnányi Berlinben”, online előadás a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem „Kedd Délutáni Zenetudomány” című sorozatában, 2021. november 30.

18 A lezárt aukciók ismertetését ld. a Darabanth Aukciósház honlapján: <https://www.darabanth.com/hu/nagyaukcio/41/kategoriak~Mutargy-papirregiseg-egyeb/Tortenelmi-dokumentumok-keziratok-erdekesssegek~16825/1910-Weiner-Leo-1885-1960-zeneszerzo-sajat-kezzel-irt-kottaja-egybe-kotve-a-muvesz-alta~II2967007>; illetve <https://axioart.com/tetel/1909-weiner-leo-sajat-kezzel-irt-kottaja-farsang-humoreszk> (utolsó megtekintés: 2025. július 1.).

19 Kassai István elektronikus körlevele a Weiner Leó Alapítvány Kuratóriumának tagjainhoz és Kusz Veronikához, 2024. június 4.

A *Scherzo* autográfja ellenben az árverés nyomán Brian Lamb, a Hollandiában élő brit műgyűjtő, orgonista és zongorakorrepetitor tulajdonába került. Ezen a ponton könnyen újra elkallódhatott volna a kompozíció, ám a Weinerhez hasonló, kevésbé előtérben álló 20. századi komponisták életművét régóta gyűjtő, így kellően tapasztalt Lamb gyanút fogott, mert a számára elérhető információk – kották, hangfelvételek – alapján nem tudta beazonosítani a tétel helyét a *Csongor és Tündé*ben. Különösebb felfedezésre valószínűleg nem számított: az ugyanis kiderült számára, hogy a *Csongor* teljes alakjában, azaz mint színpadi kísérőzene, nem elérhető nyilvános internetes felületeken, illetve hogy a különféle műalakok meglehetősen komplikált hálózatot alkotnak.<sup>20</sup> Lamb a tétel beazonosításához Kőry Ágnestől mint a zsidó–magyar muzikusok kutatójától kért segítséget, aki továbbította a speciális kérdést több 20. századi zenetörténettel foglalkozó kollégájának.<sup>21</sup> A megkeresés Dalos Anna közvetítésével 2024. május 1-jén jutott el hozzám, és az átküldött mintaoldalakra pillantva azonnal feltűnt, hogy a kompozíció, bár hasonlít a *Csongor és Tündére*, nem azonos az eddig ismert műalakok egyikével sem, vagyis a kézirat címlapján álló – talán idegen kéztől származó – felirat nagy valószínűséggel téves. Az ugyanitt olvasható „Scherco” [sic!] és „Op: 1” [sic!] megjelölés miatt merült fel bennem, hogy Weiner elveszettnek hitt első opusával állhatunk szemben.<sup>22</sup> Márpedig ha valóban Weiner Op. 1-es művéről van szó, a felismerés nemcsak egy elveszettnek hitt darab felfedezését jelenti, hanem a korai életmű újraértékelésének lehetőségét is magában hordozza. Hipotézisem azonban számos kérdést vet fel, amelyeket az alábbiakban igyekszem rendszerezni és megválaszolni.

Maga a kézirat kétséget kizárólag Weiner tollából való, jóllehet bizonyos merevséget mutat. Első pillantásra úgy tűnhet, hiányzik belőle az alkotói lendület, a hangjegyek túlságosan „szépek”, lekerekítettek, kiszámítottak – mintha egy nem is túlságosan gyakorlott kopista munkáját tartanánk a kezünkben. Nem szabad azonban megfélemlenünk arról, hogy Weiner kivételesen rendezett kottairással büszkélkedhetett. Ezt példázza zeneakadémiai felvételi vizsgájának története is, amelyet egy interjúban így elevenített fel:

---

20 Weiner műveinek legfrissebb jegyzékét s benne a *Csongor és Tünde* alakváltozatainak leírását ld. Kusz: *Weiner Léo*, 87–88.

21 Brian Lamb elektronikus levele Kőry Ágneshez, 2024. április 21.

22 Brian Lamb bevallása szerint műgyűjtői tevékenységének csúcspontja lehet a kítűnő korai Weiner-mű felfedezése: „Nowadays I would be categorised as a nerd but who worries about titles, I am only interested in bringing music to light that deserves it and not just the tired old mainstream composers.” [„Minden bizonnyal habókornak tartanak, de ez engem csöppet sem zavar. Csakis az érdek, hogy minden arra érdemes zenemű napvilágra kerüljön, és ne csak az unalomig ismert legnagyobb zeneszerzőket játsszák.”] Brian Lamb elektronikus levele Kusz Veronikához, 2024. május 15. Ld. még nyilatkozatát a Bölcsészettudományi Kutatóközpont (BTK) honlapján, 2024. július 2.: <https://www.abtk.hu/en/news/a-work-by-leo-weiner-thought-to-be-lost-may-have-been-found> (utolsó megtekintés: 2025. július 1.).

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The text is written in a stylized, hand-drawn font. The title 'CSONGOR' is on the second staff, 'ÉS' is on the third staff, and 'TÜNDE' is on the fourth staff. The publisher 'SCHENK' is on the fifth staff. The composer's name 'VÁNDOR LEO' is on the sixth staff. The opus number 'OP: 1' is on the eighth staff. The staves are grouped by brackets on the left side.

CSONGOR  
ÉS  
TÜNDE  
SCHENK  
VÁNDOR LEO  
OP: 1



1-2. faksimile. A Brian Lamb tulajdonában álló kézirat címlapja és a kézirat első oldala.  
(Brian Lamb szíves engedélyével)

*Allegro.*

3

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system features a first ending bracket over the first two measures, with a '3' in the right margin. The tempo is marked 'Allegro.' and the piece is numbered '3'. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. A '3. f.' marking is present in the fifth system. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

Hatodik realista koromban jelentkeztem felvételre. Négykézre való zongoraátiratokat terjesztettem a bizottság elé. A kották, enyhén szólva, gyönyörűek voltak: olyanok, mintha nem is kézzel írták volna őket. Ez fel is tűnt. Minthogy azonban semmi különösebb kvalitásnak nem látszott bennük nyoma, a bizottság természetesen nem is akart felvenni. Könyörgésre fogtam a dolgot. Kössler Jánosnak [sic!] megesett rajtam a szíve. Felvett, még pedig ilyen indokolással:

– Ügyes kottamásolóknak látszik. Hadd legyen végre olyan másolóknak, aki képzett zenész.<sup>23</sup>

Nagyon is lehetséges tehát, hogy a különös kézirat magától a zeneszerzőtől származik. Az összkép mindenesetre az Op. 1-es műhöz kronológiailag legközelebb álló *Szerenád* (Op. 3) négykezes zongorakivonatára is félreérthetetlenül hasonlít (3. *faksimile*). A két kézirat néhány íráselemét az *1. táblázat* (a 331. oldalon) állítja egymás mellé: a nagy, írott „A” betű indulása és a szöveg dőlésszöge, a G/violinkulcs teljes kört író hurka, az F/basszuskulcs kunkorodása mind azonosságot mutat. Mindemellett a papírtípus is megegyezik: Weiner – sok más kortársához hasonlóan – az Eberle nyomda kottapapírját kedvelte a legjobban ebben az időszakban,<sup>24</sup> a két vizsgált négykezes letéthez egyaránt a „J. E. & Co. No. 11”-es számú, 14 soros, azonos logóval ellátott papírt használta.<sup>25</sup>

Ha eltekintünk a meglehetősen problematikus címoldaltól, a következő megállapításokat tehetjük tehát:

- (1) a szóban forgó autográf – a felirat és a kézírás miatt – egy korai Weiner Leó-műnek látszik;
- (2) nincs olyan ismert korai (vagy akár későbbi) Weiner-mű amellyel megegyezne;
- (3) ellenben tudomásunk van olyan korai Weiner-műről, amely létezett, de az utókor nem ismeri.

De miképp és miért kerülhetett a kéziraatra téves – és önmagában is értelmetlen – cím? Feltételezhetjük, hogy amikor Weiner már az 1910-es években, a *Csongor és Tünde* lezárása után az Op. 1-es *Scherzo* elvetése mellett döntött, megsemmisítette a mű partitúráját vagy partitúráit, s valószínűleg a zenekari anyagot is, mivel a Budapesti Filharmóniai Társaság ismert gyűjteményeiben nem maradt fenn. Ám nem végzett tökéletes munkát, hiszen egy négykezes kivonatról, melyet korábban az Adler családnak adott át, megfeledezhetett. A legvalószínűbb az lehet, hogy a család egy tagja – feltehetőleg *nem* a zeneértő és Weinert személyesen ismerő Marianne – vezethette rá a kéziraatra a téves címet utólag, ráadásul

23 [Szerző nélkül]: „Ifjukorom. Az Új Idők munkatársának elmondta: Weiner Leó”, *Új Idők* 28/18. (1922. április 30.), 352. Hans Koessler némileg másképp emlékezett: „Weiner tudniillik olyan tökéletesen, olyan kaligrafice írta a hangjegyeket, hogy az már szinte nyomtatásnak tetszett. A tanári konferenciának azt ajánlottam tehát, hogyha másért nem, már ezért is érdemes a fiatalembert az Akadémiára felvenni. Hosszas tanácskozás után sikerült is ez, és íme Weiner Leó is olyan dicsőséget szerzett a magyar zenekultúrának, amellyel mindnyájan csak büszkélkedhetünk.” [Szerző nélkül]: „A 70 éves Koessler János – emlékeiről”, *Magyarország* 30/107. (1923. május 13.), 5.

24 Ld. pl. az OSZK Zeneműtárában őrzött, hasonló datálású kéziratcsoportot: *Vonótrió* (Ms. mus. 15.309), *Farsang* (Ms. mus. 10.529), fisz-moll hegedű-zongora szonáta (Ms. mus. 4639/a–b), egyéb (Ms. mus. 10.531/a).

25 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 97.


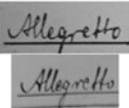

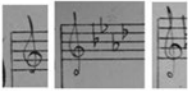


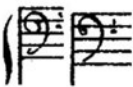
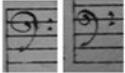
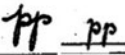
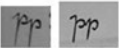
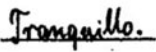
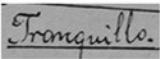
I.

*Allegretto, quasi andantino.*

pp

3es.

3. faksimile. Weiner Leó: Szerenád (Op. 3) című művének kézirata (Országos Széchényi Könyvtár Színházértörténeti és Zeneműtár, az OSZK szíves engedélyével)

1. táblázat A kézírás néhány eleme a Scherzóban (balra) és a Szerenádban (jobbra)

több hibát ejtve. Legalábbis Weiner különféle írásos dokumentumaiban a scherzo szó sehol másutt nem szerepel „scherco” formában, és az „op” után is mindig pontot, nem pedig kettőspontot használ. Maga az íráskép is zavarba ejtő: ilyen, mondhatni díszes – kicsit szecessziós, kicsit gyermekies – betűtípusra nincs másutt példa Weiner kézírataiban, bár egy közel azonos korú levelében hasonló grafikával utasítja kedves levelezőpartnerét: „Írjon”.<sup>26</sup> Hasonló betűalakokat látunk Csáth Géza saját kézíratain is, ami arra utalhat, hogy Weiner jóbarátjának és eszmei támogatójának is valamiképpen köze lehetett a szóban forgó autográfhoz.<sup>27</sup> Feltételezhetjük mindenesetre, hogy az ismeretlen, aki a címlapot megrajzolta, a mű és a kézirat keletkezésénél (1905) jóval később, már a *Csongor és Tünde* önállóan is nagy sikerrel játszott Csongor és az ördögfiak. Bevezetés és scherzo című tétele (a színpadi kísérőzenében: intermezzo) ismeretében írhatta rá a feliratot a kottára. Tudni kell, hogy a *Csongor és Tünde* mint színpadi kísérőzene már 1913-ban elkészült, de a bemutató egyre késlekedett.<sup>28</sup> Weiner türelmetlen volt, így a

26 Weiner Leó levele Hacker Borbálához, 1908. január 18. után. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Weiner Leó hagyatéka, „Dokumentumok”: 53/11.

27 Ld. Kelemen Éva: *Művészetek vándora. A zeneszerző Csáth Géza*. Budapest: Magyar Kultúra Kiadó, 2015, 12., 22.

28 A *Csongor és Tünde* történetéről részletesen ld: Batta András: „Balszerencsés főművek. Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde. Vázlat”, *Magyar Zene* 40/4. (2002. november), 381–415.

színpadi bemutató (1916. december 6.) előtt a mű több részletét eljátszatta: elsőként a *Csongor és az ördögfiak* tételt még 1914 februárjában, majd egy négytétel szvitet – amely nem azonos a ma játszott, hattételes változattal – 1915-ben. A rejtélyes négykezes műre tehát minden bizonnyal 1914 után került a felirat: rögzítőjének valamiféle információja lehetett arról, hogy a mű „scherzo” (ami persze világos a motivikából és a zenei formából is), és Weiner-scherzóként önkéntelenül a *Csongor és az ördögfiakra* asszociálhatott. Az opusszám ugyanakkor cáfolja ezt a feltételezést – ha az ismeretlen úgy vélte, hogy a *Csongor és Tünde* egy tételéről van szó, miért Op. 1-nek nevezte? Esetleg lemaradt volna egy „0” számjegy a *Csongor* Op. 10-es jegyzékszámából? (A kézirat ép, javítás nem látszik rajta, tehát az kizárható, hogy „op. 10” szerepelt rajta, s később javították „op. 1”-re.) A címlap azonban még ezen kívül is felvet egy sor kérdést, például hogy miért „Vándor” Leóként szerepel a szerző, amikor a *Csongor* idején már inkább a Weiner nevet használta;<sup>29</sup> hogy – amennyiben elfogadjuk a legvalószínűbbnek látszó teóriát, azaz hogy a cím idegen kéztől származik – miért nem írt maga Weiner valamit a címlapra, miért maradhatott üresen az oldal; illetve hogy nem lehetséges-e, hogy nem egy időben, hanem több rétegben került a kottára a felirat: a cím és az opusszám korábban, talán a mű keletkezése idején mindössze 15 esztendőös Marianne gyermeki kézírásával, majd valaki később, már a *Csongor* felületes ismeretében azt utánozva vezette rá a többit?

A *Csongor* és a *Scherzo* feltételezett kapcsolata végül a legsúlyosabb dilemmához vezet. Allíthatjuk-e bármiféle zenei fogódzó nélkül egy ismeretlen kéziratról, hogy az egy adott, elveszett mű kottája lenne? Erre a kérdésre éppen a *Csongor* adhat – bár bizonytalan – választ: az „Ördögfiak-scherzo” és a feltételezett Op. 1 zenei anyaga, nevezetesen a főtémája ugyanis kétségtávolan rokonságot mutat. Szembeötölő a hasonlóság mindenekelőtt a felkiáltás-, sőt sikolyszerű, ereszkedő kezdőmotívumok közt, de a mechanikus, nyolcadoló kíséret, a tizenhatod-nyolcad-ritmusos főtémafeje és a fürgé főtémát lekerekítő basszusválasz is jelen van mindkét műben (1–2. kotta a 332. oldalon). Ezt látva egyrészt újabb magyarázatot kapunk arra, hogy az ismeretlen címadó miért a *Csongort* vélte felismerni a darabban, másrészt Weiner motivációja is érthetőbbé válik: nyilvánvalóan nem valamiféle általános, műfaji hasonlóság miatt érezte szükségét az Op. 1 megsemmisítésének, hanem azért, mert a motivikát úgyszólván újrahasznosította – fejlettebb, kidolgozottabb formában.

Pályája kezdetén Weiner persze nem tudhatta, hogy Op. 1-es műve néhány év múlva mintegy előtanulmányként szolgál majd egy nagyobb szabású kompozícióhoz. Az viszont nem kizárt, hogy a *Csongor* komponálása idején mások előtt is megfogalmazta, hogy a *Scherzo* anyagát tervezi felhasználni – talán egy ilyen kijelentés nyomán került a téves cím a szóban forgó kéziratoldalra. Az anyag fejlődése mindenesetre látványos. A *Scherzo* egyszerű, már-már statikus triós

29 Igaz, erre ellenpélda is akad, mint a *Világ* beszámolója, amely Weiner-Vándor Leónak nevezi a szerzőt: R. L. – K. D.: „Csongor és Tünde. A Nemzeti Színház felújítása”, *Világ* 7/341. (1916. december 7.), 13.

Allegro vivace.

1. kotta. Weiner Leó: Csongor és az ördögfiak (Csongor és Tünde, Op. 10), nyitó ütemek és főtéma  
(az Editio Musica Budapest szíves engedélyével)

formájával szemben, amelyben ráadásul a főrés is kétféle, világosan elkülönülő tematikára épül, a *Csongor és az ördögfiak* esetében a szerző lenyűgözően dinamikus struktúrát alakított ki. Bár a tématerületek nem válnak el élesen (sőt a témák mintha egymásból bomlanának ki), azonkívül a háttérben zajló mozgalmas színpadi cselekmény is érzékelhető, az eredmény feszes szonátaformában bontakozik ki, amely a *Farsang* című zenekari humoreszkhez hasonlóan bármiféle program, illetve színpadi kontextus nélkül is értelmes és hatásos. Az, hogy a *Csongor* a hasonlóságok ellenére mennyivel komplexebb, csupán csak a főtéma említett, rokon motívumainak összevetésével is érzékletesen megragadható: az ereszkedő kezdőmotívum a *Csongorban* sokkal lendületesebb, hatásosabb, „ördögibb”; a mecha-

**SCHERZO**  
Op. 1

WEINER Leó  
(1885–1960)

Allegro

Primo

ff

ff

Secondo

Allegro

ff

pp

7

pp

p

pp

2. kotta. Weiner Leó: Scherzo (Op. 1), a nyitó ütemek és a főtéma (az Editio Musica Budapest szíves engedélyével)

nikus, nyolcadoló kíséret diszsonáns harmóniái révén jóval feszültebbé válik. Az anapesztusos főtémafejt ugyanakkor olvadékonyabbnak mutatkozik, jobban alakítható, valódi dallammá fejlődik. A *Scherzo* kissé mechanikus basszusválasza pedig itt telik meg tartalommal, amikor jellegzetes, bumfordi karaktert ölt, alighanem a királyfi kedvesen suta szolgájára, Balgára utalva.

További kérdésként merül fel, hogy általában véve weineres-e ez a darab, azaz biztosan Weiner-kompozícióról van-e szó? Tény, hogy egyszerűbb, kicsit talán merevebb, mint például a vele együtt bemutatott *Szerenád*, de akadnak hasonlóságok ezzel a művel is: szűkjárású témaindítások, a témák bizonyos repetitív jellege, valamiféle szlávós vagy északi karakter.<sup>30</sup> De azt se feledjük, hogy a *Szerenád* egy

30 Ld. Batta András elemzéseit: „Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusa”. In: *Weiner-tanulmányok*. Szerk. Kárpáti János. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1989 (Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt nominatae / A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei, 2.), 7–58.; uő: „Akadémizmus, újklasszicizmus, szecesszió. Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusról”, *Magyar Zene* 26/3. (1985. szeptember), 230–237.

évvél később keletkezett, mint a *Scherzo*, ami egy ilyen robbanásszerűen fejlődő fiatal alkotónál jelentős különbséget eredményezhet – mint ahogy a *Szerenád* és a vele egy időben elkezdett, de két évvel később lezárt *Farsang* példája is mutatja. Annyi biztonsággal kijelenthető, hogy a mű illeszkedik az alkotó stílusához, azaz *lehet* korai Weiner-darab, ám pusztán a zenei anyag alapján nem állíthatjuk, hogy biztosan az ő műve. Elvileg nem kizárható, hogy Weiner valaki más művét jegyezte le – akár pedagógiai célból, ahogyan a Beethoven-zongoraszonáták közreadása esetében is saját kézzel, nem pedig korábbi kiadványokat használva dolgozott –,<sup>31</sup> ez mégis kevésbé valószínű. A kézirat ugyanis nem teljes: a háromrészes forma visszatérése nincs végigírva, a szerző kihagyta a hiányzó ütemek helyét. Ez arra utal, hogy egy saját mű egyszerűsített lejegyzéséről van szó.

Egy másik lehetséges nyomvonal a szerzőség igazolására az eredeti apparátus vizsgálata lehet: mivel a *Scherzo* eredetileg nem zenekarra, hanem vonósötösre készült, érdemes megvizsgálni, találunk-e az eredeti ötszólamúságra utaló jeleket a textúrában. Ám ez a megközelítés is korlátozott eredménnyel jár, mivel kontrapunktikus, fughettaszerű szakasz – ahol például a témabelépések száma támpontot adhatna – nem szerepel a darabban. Ugyanakkor az első témaintonáció, a bevezető anyag felrakása, valamint néhány exponáltabb hely mintha mégis őrizné az eredeti, ötszólamú textúra nyomait.

Végül a korabeli kritikához fordulhatunk bizonyítékért. Az olyan leírások, mint hogy a *Scherzót* „elevenül pezsdülő bizarr ritmus”<sup>32</sup> jellemzi, illetve „erdei nimfák, dryadok es mánadok szilaj táncmulatsága”-t<sup>33</sup> idézi, éppenséggel illenek a megtalált mű zenei anyagához – de valószínűleg ugyanúgy sok más szerző *scherzójához* is. Némi megerősítést talán a trióra vonatkozó egyik megjegyzés adhat: „inkább a kimerültség hangulatát tükrözi vissza” – fogalmaz róla a *Pesti Hírlap* kritikusa, ami könnyen lehet a szinkópás, kis ambitusú kontraszttema leírása (3. *kotta*). Mindezt egybevetve nem alaptalan tehát a gyanú a váratlanul felbukkant autográf azonosítására vonatkozólag, még ha esetleg további, stílár vizsgálatok tehetik is igazán meggyőzővé a feltételezést. Az EMB Zeneműkiadó szerkesztősége 2025 tavaszán, Weiner születésének 140. évfordulóján mindenestre a zeneszerző műveként jelentette meg a kompozíciót.

31 Ludwig van Beethoven: *Zongoraszonáták I–III. / Klavier-Sonaten / Piano Sonatas*. Közr. Weiner Leó. Budapest: Edition Musica Budapest, 1959.; ld. még: Berlász Melinda: „Weiner Leó tanári pályája”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992 (*Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt nominatae / A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei*, 4.), 279–295.; uő: „Néhány dokumentum Weiner Leó tanári működésének utolsó korszakából”. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1977, 222–238.

32 m. a. [Merkel Andor]: „Zenekari hangverseny az Operában”, *Magyarország* 13/257. (1906. október 24.), 15.

33 ldi.: *Zenekari hangverseny az operaházban*, 8.

215 **Tranquillo**  
*espress.*

*p*

*pp*

**Tranquillo**  
*espress.*

*pp*

223

3. kotta. Weiner Leó: Scherzo (Op. 1), a trió témája (az Editio Musica Budapest szíves engedélyével)

Az első Weiner-opusz megsemmisítésének oka világos: a *Csongor és Tünde* hasonló anyagú scherzója sikerültebb és sikeresebb volt. Ahogyan Gál György Sándor a szerző nevében fogalmazott: „A két opusz közül a gyengébbnek el kell tűnnie, mert az igazi mester nemcsak mást – önmagát sem ismételheti.”<sup>34</sup> Ezzel arra a korábban részletesen is tárgyalt jelenségre utalt, hogy Weiner zeneszerzői kibontakozását sajátos önállóság, szinte makacsság jellemezte, nem engedett külső hatásoknak. A fiatal Weiner egyik legérzékenyebb portréját zeneakadémiai évfolyamtársa, a zeneíró-zenepedagógus Kovács Sándor rajzolta meg, akit lenyűgözött az autodidakta hátterű, mégis bámulatos fejlődési ívet bejáró Weiner útja. Ő úgy fogalmazott: Weiner „igazában csak önmagától tanult”, a hatásokat nem fogadta be, az őt ért hatások „csak ítéletét növel[ték], anélkül, hogy irányát befolyásolnák”.<sup>35</sup> Valóban: ha a Bachhoz, Mozarthoz és – leginkább – Beethovenhez hason-

34 Gál: *Weiner Leó és életműve*, 11.

35 Kovács Sándor: „Weiner Leó”. In: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Közr. Balassa Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 263–270., ide: 264.

ló nagy elődöket inkább alapvetésnek, semmint inspirációnak tekintjük, kimondhatjuk, hogy Weiner sosem tett említést számára mértékadó zeneszerzői modellekről. A két kivétel közül a gyakrabban emlegetett Georges Bizet volt az, akit először egy korai finn kritikus hozott vele párhuzamba,<sup>36</sup> s akiről Gál György Sándor előtt úgy fogalmazott a zeneszerző: „Bizet partitúrájának tanulmányozása közben nemegyszer éreztem: ezt így csináltam volna meg én is!”<sup>37</sup>

A másik, kevésbé ismert kivételről írásos dokumentum tanúskodik. Weiner egy 1948-as levelében tett említést arról, hogy Dohnányi Ernő jelentős hatással volt zeneszerzői gondolkodására. A kontextus is figyelemre méltó: Weiner a kollaborációval vádolt Dohnányi védelmében vetette papírra sorait, annak ellenére, hogy néhány évvel korábban – zeneakadémiai főigazgató lévén – Dohnányi szignálta a kényszernyugdíjaztatásáról szóló iratot.<sup>38</sup> Weiner mégis felszólalt mellette: „Hogyan lehet Dohnányit antiszemitizmussal vádolni? Nem tudom, kinek telik ebben öröme és miért teszi? Éppen az egyik legnagyobb élő muzsikusként? Mélyen fájlalom ezt, mert éppen Dohnányi volt az, aki zenei fejlődésemre a legnagyobb mértékben kihatott” – írta.<sup>39</sup> A Dohnányi szempontjából páratlanul bátor kiállásnak számító levélben Weiner meg is nevezi a rá hatást gyakorló műveket, Dohnányi *Szerenádját* (Op. 10) és 2. vonósnégyesét (Op. 15). Az elemző vizsgálatok azonban nem tárnak fel számottevő zenei rokonságot a művek között. Nem véletlen, hogy maga Weiner is úgy fogalmazott: Dohnányi művei „irányt szabtak” neki.<sup>40</sup> A hatás tehát inkább tágabb, a zeneszerzői gondolkodás egészét átható inspirációként értelmezendő: az alapvetően konzervatív tájékozódás, a tonalitáshoz és a tradicionális formai keretekhez, a „szép” zenéhez való ragaszkodás és ennek magától értőden természetes, magabiztos vállalása lehetett az az attitűd, amely Weiner szemében ideális muzsikussá tette Dohnányit.

Dohnányi személye azonban talán nem független Weiner Op. 1-es művének problémájától. Hiszen Dohnányi úgyszólván teljes fegyverzetben lépett színre: a tizenhét évesen komponált c-moll zongoraötössel, első opusával olyan nagy sikert aratott, hogy még Brahms elismerését is kivívta.<sup>41</sup> S mivel a Weinernél mindössze nyolc évvel idősebb Dohnányi 1905-re, a Weiner-scherzo születésének idejére már több mint tíz nyomtatásban megjelent opust tudhatott magáénak, köztük

36 Carl Floddin kritikája (*Nya Pressen*, 1907. április 22.) magyar fordítása kéziratos lejegyzésben hozzáférhető a hagyatékban: „*Sajtóvélemények a helsingforsi hangversenyéről*” [album]. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Weiner Leó hagyatéka, „Sajtógyűjtés”: S/1/b.

37 Gál: *Weiner Leó és életműve*, 13.

38 Dohnányi Ernő (főigazgató) levele Weiner Leóhoz, 1942. december 30. Közli: Gádor Ágnes–Szirányi Gábor: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában, III.: 1941. július – 1949. július”. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudomány Intézet, 2006, 389–426., ide: 411.

39 Weiner Leó levele Sugár Jenőhöz, 1948. augusztus 12. ELTE HTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Dohnányi-gyűjtemény, MZA-DE-Ta-Script 5.025/31.

40 Uott.

41 Dohnányi különbözőképpen nyilatkozott a Brahmszal való találkozásáról, illetve arról, hogy Brahms pontosan milyen formában fejezte ki véleményét a c-moll kvintettéről. Ld. pl. Dohnányi Ernő: *Válogott írások és nyilatkozatok*. Közr. Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi, 2020, pl. 80., 374.

rádásul nagyszabású, nagy sikerrel játszott kompozíciókat, Weinerben joggal fogalmazódhatott meg az az elvárás önmagával szemben, hogy már a legelső jegyzékbe vett opusnak méltónak kell lennie a teljes életmű színvonalához. Nyilvánvaló, hogy a *Scherzo* visszavonásának más, közvetlen okai is voltak, de ezáltal Weinernek végül sikerült megismételnie Dohnányi bravúráját. Elsőként publikált és vállalt műve, a *Szerenád* (Op. 3) Dohnányi Op. 1-éhez hasonló diadalmenetet járt be, és máig az egyik legnépszerűbb kompozíciójának számít. Elemzője, Batta András szerint olyannyira sugározza az életmű jellegzetes auráját, hogy ha egyetlen más kompozícióját sem ismerhetnénk a szerzőnek, akkor is fogalmat alkothatnánk a stílusáról.<sup>42</sup> Ennek az igényességnek azonban ára volt: a *Scherzo* feladása. Bizonyos értelemben végül mégis tovább élt – átlényegülve, de felismerhetően – Weiner opus magnumában, a *Csongor és Tündében*.

---

## IRODALOMJEGYZÉK

- [Szerző nélkül]: „A 70 éves Koessler János – emlékeiről”, *Magyarország* 30/107. (1923. május 13.), 5.
- [Szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Pesti Napló* 62/295. (1911. december 13.), 14.
- [Szerző nélkül]: „Növendékzeneszerzők”, *Az Újság* 3/176. (1905. június 21.), 14.
- Batta András: „Akadémizmus, újklasszicizmus, szecesszió. Az ifjú Weiner Leó zenészerzői stílusáról”, *Magyar Zene* 26/3. (1985. szeptember), 230–237.
- Batta András: „Az ifjú Weiner Leó zenészerzői stílusa”. In: Kárpáti János (szerk.): *Weinertanulmányok*, 7–58.
- Batta András: „Balszerencsés főművek. Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde. Vázlat”, *Magyar Zene* 40/4. (2002. november), 381–415.
- Berlász Melinda: „Néhány dokumentum Weiner Leó tanári működésének utolsó korszakából”. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*, 222–238.
- Berlász Melinda: „Weiner Leó tanári pályája”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*, 279–295.
- Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*. Közr. Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi, 2020.
- Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudomány Intézet, 2006.
- Frank Tibor: *Szalonvilág. A polgári érintkezés modernizálódása a 19. században*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Gál György Sándor: *Weiner Leó életműve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- Hudecz Ferenc: „Beszéd Frank Tibor temetésén”. *Magyar Tudomány* 184/10. (2023. október), 1217–1313.
- k. a.: „(Fiatal zenészerzők)”, *Budapesti Hírlap* 26/291. (1906. október 23.), 16.

---

42 A rendkívül találó megállapítást Kroó György is idézi a kötet előszavában. In: *Weinertanulmányok*. 5.; ld. még: Batta: *Az ifjú Weiner Leó zenészerzői stílusa*, 7.

- k. i.: „Fiatal zeneszerzők hangversenye”, *Pesti Napló* 57/291. (1906. október 23.), 15.
- k. i.: „Zeneszerzési hangverseny”. *Pesti Napló* 56/169. (1905. június 21.), 14.
- Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992 (Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt nominatae / A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei, 4.).
- Kelemen Éva: *Művészetek vándora. A zeneszerző Csáth Géza*. Budapest: Magyar Kultúra Kiadó, 2015.
- Kovács Sándor *válogatott zenei írásai*. Közr. Balassa Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Kovács Sándor: „Weiner Leó”. In: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*, 263–270.
- Kusz Veronika: *Weiner Leó*. Budapest: BMC, 2025 (Magyar zeneszerzők, 46., sorozatszerk. Berlász Melinda)
- ldi. [Béldi Izor]: „Zenekari hangverseny az operaházban”. *Pesti Hírlap* 28/292. (1906. október 23.), 8.
- m. a.: „Zenekari hangverseny az Operában”, *Magyarország* 13/257. (1906. október 24.), 15.
- Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1906–1907*. Szerk. Moravcsik Géza. Budapest: Athenaeum, 1907.
- pt.: „Fiatal zeneszerzők”, *Magyar Nemzet* 25/251. (1906. október 24.), 6.
- R. L. – K. D.: „Csongor és Tünde. A Nemzeti Színház felújítása”, *Világ* 7/341. (1916. december 7.), 13.
- Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.
- Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1977.
- Valkó Arisztid: „Adalékok Weiner Leó életrajzához”, *Magyar Zene* 14/1. (1973. február), 74–76.
- Weiner-tanulmányok*. Szerk. Kárpáti János. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1989 (Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt nominatae / A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei, 2.).

---

## ABSTRACT

---

VERONIKA KUSZ  
'DESTROYED'?

---

*Leó Weiner: Scherzo op. 1*

Until recently, it was believed that the very first completed and extant composition by Leó Weiner (1885–1960) with an opus number was the piece listed as ‘op. 3’ in his catalogue of works (*Serenade* for orchestra, 1906). This unusual situation arose because a certain *Scherzo* for string quintet (later orchestrated) that Weiner originally designated as his significant ‘op. 1’ (1905) was subsequently destroyed by the composer himself, while a Piano *Passacaglia* referred to as ‘op. 2’ (1904) was left unfinished. These dilemmas are characteristic of Weiner – both in the irrevocability of his decisions and in his compositional working methods. He abandoned the *Passacaglia* but returned to it years later (opp. 17 & 44); by contrast, he definitely withdrew the *Scherzo* once he had found what he considered the ideal scherzo tone in *Csongor and Tünde* (op. 10, 1913). Until now, it seemed impossible for posterity to encounter Weiner’s first opus. However, in 2024, a mysterious manuscript bearing the title *Csongor és Tünde: Scherco [...] op:1* [sic!] surfaced from the estate of the pianist Marianne Adler, appearing at the Darabanth Auction House in Budapest, where it was purchased by the British art collector Brian Lamb. The title page of this four-hand piano score – probably not written by Weiner himself – is misleading: although the work bears certain similarities to the independently performed movement *Csongor and the Devil’s Imps* from *Csongor and Tünde*, it is not identical to it. As the manuscript is unquestionably in Weiner’s own hand, still it does not match any known work, and a hypothesis has arisen that it may be a four-hand piano reduction of the long-lost *Scherzo*, Op. 1. Several factors support this assumption: the type of paper, traces of five-part writing, remarks in contemporary press reviews, and above all, its stylistic, melodic, and gestural affinities with other works Weiner composed around the same period. The aim of this article is to present this unique composition and to examine in detail the questions and dilemmas surrounding its identification.

---

**Veronika Kusz** (\*1980), musicologist; senior research fellow at the ELTE RCH Institute for Musicology, curator of the Ernst von Dohnányi Collection. She studied musicology at the Liszt Academy, and defended her PhD dissertation in 2010. She was a Fulbright “visiting scholar” in 2005/06 conducting research in the American Dohnányi Estate in Tallahassee, Fl. She is the author of the monograph *A Wayfaring Stranger: Ernst von Dohnányi’s American Years (1949–1960)* published by the University of California Press in 2020, and co-editor with James A. Grymes of the volume *The Last Romantic in His Own Words: Ernst von Dohnányi’s Selected Writings and Interviews* published by Oxford University Press in 2024. She has also published several volumes in Hungarian: *Járdányi Pál* (2003/2016), *Dohnányi amerikai évei* [Dohnányi’s American years] (2015), *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* [Selected writings and interviews] (2020), *Mesterem emlékének. Vázsonyi Bálint és az első Dohnányi-monográfia* [To the memory of my master. Bálint Vázsonyi and the first monograph on Dohnányi] (2022).

Brauer-Benke József

## AZ ETNOORGANOLÓGIA TUDOMÁNYA\*

---

### ÖSSZEFOGLALÁS

A történeti anyagra fókuszáló organológiai kutatások a sokkal inkább a jelenkutatásra hangsúlyt helyező etnomuzikológiai kutatásoktól eltérő módszertani metódusokat igényelnek. Emiatt a honi etnoorganológiai kutatásnak nem alakult ki képzett szakembergárdája, mert a tudomány szak úttörői, Lajtha László és Dincser Oszkár idővel teljesen az etnomuzikológia irányába fordultak, ami azzal is magyarázható, hogy a hagyományos paraszti társadalom megszűnésével egyre sürgetőbbé váltak a helyszíni gyűjtések. Ez viszont azt eredményezte, hogy az egyre gyarapodó hangszergyűjtemények tárgyi anyagának hangszertipológiai jellegű kutatása esetleges maradt. A hangszer-ikonográfiai elemzések jobbra a művészettörténészek, a hangszernév-etimológiai vizsgálódások pedig a nyelvészek feladatkörében maradtak, akik hangszer-tipológiai ismeretek hiányában ezzel a kérdéskörrel alig foglalkoztak, vagy éppen téves megállapításokat tettek. Ezt a hiányosságot igyekezett pótolni Sárosi Bálint 1967-es, Lipcsében németül megjelent *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* című kötetének magyar nyelvű, kibővített változata, az 1998-ban megjelent *Hangszerek a magyar néphagyományban* című monográfiája, amely vezérfonalként használható az etnoorganológiai kutatásokhoz. A tárgy körben legutóbb készült nagyobb összefoglalás *A népi hangszerek története és tipológiája* e tanulmány szerzőjének a tollából.

**Kulcsszavak:** etnomuzikológia, etnoorganológia, hangszer-tipológia, ikonográfia, etimológia

---

### Az organológia tudománya

Az organológia (az ógörög ὄργανον (organon) 'hangszer' és λόγος (logosz) 'a hangszer tanulmányozása' szóból) a hangszerekkel és azok osztályozásával foglalkozó tudomány, amely magában foglalja a hangszerek történetének, a különböző kultúrákban használt hangszereknek, a hangszerek hangkeltése technikai aspektusainak és a hangszerek osztályozásának tanulmányozását.<sup>1</sup> Az organológia, vagyis „általános hangszerismeret” kifejezéssel kapcsolatban megjegyzendő, hogy azt az egyházzenei sokszor félreérthető módon „organaismeret” jelentéstartalommal használják.<sup>2</sup> Habár van bizonyos fokú átfedés az organológia, az etnomuzikológia és az akusztika tudományának a hangszerekkel foglalkozó ágai között,

---

\* A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 John Henry van der Meer: „Instrumentenkunde”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel–Basel: Bärenreiter–Metzler, 1996, 951–970.

2 Alberto Merklin: *Organología*. Valladolid: MAXTOR, 2003.

ezek a zenetudomány segédtudományaiként napjainkra önálló szaktudományként fejlődtek tovább. Magyarországon azonban az organológiának nem alakult ki önálló szakembergárdája, és az organológiai ismeretek sem középfokon, sem felsőfokon nem képezik a zenetudományi oktatás részét.

Már az ókortól ismertek a a magaskultúra és a köznép hangszereinek elkülönítésére szolgáló csoportosítási elvek, de az első összehasonlító és tudományos vizsgálódásra is alkalmas, a hangszerek csoportosítására tett rendszerező kísérletnek Virdung 1511-ben Bázelen megjelentett *Musica getuscht außgezogē* című könyve tekinthető,<sup>3</sup> amelyben Virdung a korábbi felsorolások helyett két különböző osztályba (a húros hangszerek és a fúvással megszólaltatott hangszerek osztályába) sorolja az instrumentumokat. Virdung kettős csoportosítása Praetorius 1620-as *Syntagma Musicum* című munkájában is megjelenik, amelynek második kötetében a „De Organographiá”-ban a korabeli hangszereket osztályozza, és részletes leírásukat is adja.<sup>4</sup> A Sárospatakon is tanító Johannes Amos Comenius *Orbis sensualium pictus* című többnyelvű, sok eltérő kiadást megérő műve 1675-ben Brassóban megjelent latin–magyar kétnyelvű kötetének századik, „Instrumenta musica /Musikáló (hangicsáló) szerszámok” című részében lényegében szintén ez a húros és fúvós felosztás ismerhető fel, kiegészítve egy harmadik csoporttal, a dobok és egyéb, önmagukban hangot adó, ütéssel, forgatással stb. módon megszólaltatható hangszerekkel.<sup>5</sup>

Lényegében ez a megszólaltatás módja szerinti hármas felosztás fedezhető fel még napjainkban is a 18. század végén kialakuló és a 19. század első felében megszilárdult, vonóhangszerekre alapozott szimfonikus zenekarok szokásos elrendezésében, ahol a karmesterhez legközelebb helyezkednek el a vonós hangszerek, a vonósok mögött a fafúvók, majd mögöttük a rézfúvók, és az utolsó sorban az ütőhangszerek. Ugyanebben az időszakban, a 18. század vége és a 19. század első fele között, a középkori királyi műtárgygyűjteményekből kialakulnak a művészeti és tudományos gyűjtemények történetét és rendszerét bemutató múzeumok.

Belgium legfontosabb fúvóhangszer-gyártója, a hadsereg beszállítója volt az 1836-ban alapított Mahillon cég, amelynek másodgenerációs társtulajdonosa, Victor-Charles Mahillon (1841–1924) lett a brüsszeli hangszermúzeum (MIM) első kurátora, aki baráti kapcsolatai révén külföldi állomáshelyeken dolgozó belga diplomatáktól szerzi be az Európán kívülről származó hangszereket, és 1876-ban megrendezi a múzeum első hangszerkiállítását. A megszólaltatás módja szerinti csoportosítás azonban nem volt alkalmas az Európán kívüli területekről származó, morfológiai szempontból nagyon eltérő hangszerek átfogó rendszerezésére, mert például a zenélő íjakat ütéssel, pengetéssel és dörzsbottal is megszólaltatták,

3 Sebastian Virdung: *Musica getuscht und außgezogē*. Faksimile-Nachdruck [1511] herausgegeben von Klaus Wolfgang Niemöller. Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter, 1970 (Documenta Musicologica, 31.).

4 Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, 2,1: *De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

5 Johannes Amos Comenius: *Orbis sensualium pictus bilingvis. A' Látható Világ, két-féle nyelven*. Coranae: Peter Pfannenschmidt, 1675, 209–211.

illetve a dobtípusokat is ütéssel és dörzsöléssel is egyaránt meg lehet szólaltatni. Ezért Mahillon 1880-ban megjelenő hangszerkatalógusában lefekteti egy új tipológiai rendszerezés alapjait, amelynek lényege, hogy a megszólaltatás módja helyett a hangszertest rezgő része, vagyis a hangforrás meghatározása lett a csoportosítás alapja. Mahillon természettudományos alapú, négyes felosztású rendszerében („classe-famille-espèce-variété”) a hangszerek négy fő osztályba (1. önmagában hangzó, „autofon”, 2. hártás, 3. fúvós és 4. húros), illetve családokba, fajtákba és változatokba lettek sorolva.<sup>6</sup>

Megjegyzendő, hogy bár Mahillon egy látszólag teljesen új rendszert talált ki, valójában a Virdungnál, majd Praetoriusnál és Comeniusnál is alkalmazott csoportosítást fejlesztette tovább annyiban, hogy a vonós és fúvós hangszerek csoportját megtartva különválasztotta az önmagukban hangot adó hangszerektől a membrános hangszereket. Az új tipológia első felhasználója, Curt Sachs (1881–1959) a berlini zeneművészeti főiskola hangszermúzeumának igazgatója volt, aki az 1913-ban kiadott *Real-Lexikon der Musikinstrumente...* hangszerszótárában alkalmazta Mahillon rendszerét.<sup>7</sup> A kiadvány kedvező fogadtatása után a berlini egyetemen tanító osztrák Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) muzikológussal együttműködve 1914-ben az új tipológiai rendszerezésmódot egy művelődéstörténeti komparatív módszerrel ötvözve 423 alapkategóriát határoztak meg.<sup>8</sup> Kettőjük későbbi jelentős munkásságának köszönhetően a nemzetközi organológiai szakönyvek szerzői, megfélekezve Victor Charles Mahillon érdemeiről, a napjainkban is használt rendszerezési elvet az eredeti kigondolóját lehangyva Hornbostel–Sachs hangszertipológiai rendszerezésnek nevezik. Mivel a klasszikus zene és a népzene hangszereit szokás külön kezelni, ezért az etnomuzikológia mintájára kialakult az etnoorganológia elnevezés. És bár a klasszikus zene hangszereinek és a népzenei hangszereknek a kutatási módszertana lényegében azonos (morfológiai, etimológiai, és ikonográfiai adatok összehasonlító elemzése), összességében a különböző Európán kívüli hangszerek kutatásánál és főleg a hangszerek migrációjával foglalkozó vizsgálódásoknál elterjedt az etnoorganológia kifejezés használata.<sup>9</sup>

## A honi organológiai kutatások kezdetei

Európa más részeihez hasonlóan a 19. század vége és a 20. század eleje közötti időszakban a hangszertörténet-kutatás nálunk is felbukkan a kutatott témakörök között, azonban az ezzel is foglalkozó honi kutatók érdeklődése sokkal inkább a népzene-kutatás irányába fordult. Bartók Bélának az *Ethnographiában* elindított

6 Charles Victor Mahillon: *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du conservatoire Royal de Bruxelles. Précédé d'un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*, III. Gand: Annoot-Braeckmann, 1880.

7 Curt Sachs: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte instrumentengebiet*. Berlin: Julius Bard, 1913.

8 Erich Moritz von Hornbostel–Curt Sachs: „Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI. (1914), 553–590.

9 Jeremy Montagu: „Organology Again. This Time, Ethno-Organology”, *Historic Brass Journal* 15. (2003), 1–6.

„A magyar nép hangszerei” című sorozata a kanásztülök (1911), majd a duda (1912) ismertetése után abbamaradt.<sup>10</sup> A honi organológia úttörőjének számító Lajtha Lászlót 1913-ban, a zeneakadémiai diplomájának megszerzése után ki-nevezték a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára hangszertárának őrévé, ami nagyjából a mai muzeológusnak megfelelő tisztség volt. Mivel az első világhábo-rú lezárását követő időszak szűkös anyagi helyzetében a néprajzi gyűjtések gya-korlatilag szüneteltek, Lajtha elsősleges feladata a múzeumi hangszeranyag ren-dezése és gondozása lett. Lajtha László az 1920-as években öt organológiai tárgyú tanulmányt publikált, azonban a lehetőségek javulásával visszatért a népzeneku-tatáshoz, amelyet részben a magyar bankok által adományozott népzenei alap költségén, részben a Magyar Rádió támogatásával végeztek.<sup>11</sup> Ezért amikor tíz év múltán ismét hangszeres témáról publikált, tárgyát már a népi hangszerek köré-ből vette. Dincsér Oszkárral 1939-ben a Néprajzi Múzeum Értesítőjében közösen írt tanulmánya volt a hangszertörténetkutatás tárgykörében írott utolsó munkája.<sup>12</sup>

## Organológia és ikonográfia

A zenetudomány mellett a művészettörténészek körében is felbukkantak hang-szertörténészek, mint például Supka Géza, aki a Magyar Nemzeti Múzeum régi-ségtárának 200 hangszerét katalogizálta, és a gyűjtemény billentyűs hangszereiről (zongora, spinét, csembaló) és a történeti tárogatóról szóló hangszertörténet tárgyú írásait 1906-ban hat részletben a *Zenelap* számaiban publikálta.<sup>13</sup> Mivel a *Zenelap* Supka felolvasását közölte, amelyet az Országos Régészeti és Embertani Társulat ülésén tartott 1907. február 27-én, történeti áttekintéseinek komoly hiányossága, hogy forrásokra nem hivatkozik, és képi illusztrációt sem társít az írásaihoz. Ezt a hiányosságot azonban pótolja 1910-ben, a jász kürt dombormű-veinek elemzésére vállalkozó *Lehel kürtje* című tanulmányában, és a továbbiakban szokássá válik a képi illusztrációk csatolása is a hangszertörténeti írásokhoz.<sup>14</sup> Mint például Fürst Leontin *Hangszerek a magyar képzőművészetben* című 64 oldalas, 12 képes illusztrációt is tartalmazó műve, amelyben a 19–20. század fordulójának olasz, német és magyar nyelvű irodalmából válogatva tekinti át a magyar vonat-kozású zenei ábrázolásokat.<sup>15</sup>

10 Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei, I.: A kanásztülök”, *Ethnographia* 22/5. (1911), 305–306.; uő: „A magyar nép hangszerei, II.: A duda”, *Ethnographia* 23/2. (1912), 110–114.

11 Berlász Melinda: *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 (A múlt magyar tudósai), 187–228.

12 Lajtha László–Dincsér Oszkár: „A tekerő”, *Néprajzi Értesítő* 31. (1939), 103–111.

13 Supka Géza: „Régi hangszerekről. Bemutatókkal a M. Nemzeti Múzeum régi hangszergyűjtemény-ből, I–VI.”, *Zenelap* 20/8. (1906. április 10.), 1–4.; 20/9–10. (1906. május 10.), 2–5.; 20/11–12. (1906. június 10.), 4–5.; 20/14. (1906. július 1.), 2–3.; 20/15. (1906. szeptember 1.), 4–5.; 20/16. (1906. szeptember 20.), 3–4.

14 Supka Géza: *Lehel kürtje*. Tanulmány. Budapest: Franklin-Társulat, 1910.

15 Fürst Leontin: *Hangszerek a magyar képzőművészetben*. Budapest: [szerzői kiad.], 1943 (A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intéze-tének dolgozatai, 83.).

## Organológia és etimológia

Mivel Haraszti Emil (1885–1958) zenetörténész túlságosan „mechanikusnak” és ezáltal lélektelennek találta Sachs és Hornbostel tipológiai rendszerét, ezért inkább Mahillon tanítványa, Ernest Closson (1870–1950) „néplélektan”-alapú, onomatopoeitikus szisztematikáját tartotta követendő példának. Closson felvetése alapján a hangszernevek történeti fejlődésében a lélektani és a nyelvtörténeti tényezők mellett kiemelt szerepet kell, hogy kapjon a homonimák vizsgálata, amely válasszal szolgálhat az azonos elnevezésű, de különböző jelentésű hangszernevek problematikájára.<sup>16</sup> Harasztinak a cimbalom-hangszertípus onomatopoeitikus alapú hangszertörténeti megállapításait (a cimbalom asszír/perzsa eredete és az, hogy a 13. században jelent meg Európában) a későbbiekben nem igazolták az újabb kutatások, az a megállapítása azonban máig megállja a helyét, miszerint a hangszertörténetben, ha ugyanazon hangszernév egymástól teljesen különböző hangszereket jelöl, akkor a régebbi névnek az új hangszertípusra való alkalmazása tapasztalható.<sup>17</sup> Vagyis a névátvitel az új és a régi hangszerek által előidézett hallási képzet azonosságán, illetve a játékmód analógiáján alapszik. Ezt a törvényszerűséget a hegedű és a koboz hangszerelevezésünk (amelyek régebbiek, mint a ma így nevezett hangszertípusok) illetve a tambura név alkalmazása a citerára egyaránt igazolja.<sup>18</sup>

## Organológa és hangszertipológia

A II. világháború veszteseként és az „utolsó csatlós” kollektív felelősségének ideológiája miatt a magyar kommunista vezetés a magyar nemzeti érzés elfojtására törekedett. Ehhez kapcsolódóan néprajztudományban a tudományos kutatásokban is elvárt hozzáállás volt a szomszéd népek érzékenységét szem előtt tartó magatartás, mint például a Szlovákia területének szinonimájaként használatos „Felvidék” helyett a „Felföld” használata.<sup>19</sup> Az 1945-ben önállósult Néptudományi Intézetet 1949-ben feloszlatták, míg a szomszédos népek ez idő tájt nyitották meg a hasonló funkciójú intézményeiket.<sup>20</sup> Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy amíg a környező népek már az 1950–70-es évek időszakában sorra jelentették meg a hangszertörténeti témakörű, anya- (vagy hivatalos) nyelvű nagymonográfiáikat,<sup>21</sup> addig nálunk csak leíró jellegű, de a szélesebb körű, történeti

16 Ernest Closson: „Notes sur l’onomatopée dans la terminologie organologique”, *Société Internationale de Musique* VII. (1911), 16–35.

17 Haraszti Emil: *Hangtánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1926, 18–39.

18 Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézet, 2014, 23., 263.

19 *Magyar Néprajzi Lexikon*, 2. Főszerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 125–126.

20 *Magyar Néprajzi Lexikon*, 3. Főszerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 146–147.

21 Вергилий Атанасов: *Систематика на българските народни музикални инструменти*. София: Со Издателство На Българската Академия На Наукуме, 1977; Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale*

összehasonlító áttekintésre nem vállalkozó kismonográfiák jelentek meg.<sup>22</sup> Hasonló léptékű magyar nyelvű nagymonográfiák csak a rendszerváltás után jelentek meg, azonban ezek a Magyar Néprajzi Atlasz tematikájától eltérően nem foglalkoztak a különböző népi hangszertípusok regionális jellegzetességeivel és elterjedésével. Ennek oka a különböző tudományok együttműködésének hiányán túlmenően az, hogy a népzene kutatók érdeklődésére erősen hatott Kodály vokális népzene-központúsága, ezért a történeti és regionális elterjedtség tárgyi néprajzi ismereteket igénylő vizsgálata egy-egy (népi) hangszer szintjén a néprajzos muzeológia szakembereire maradt. Ráadásul a hangszerek nemzetiszimbólum-jellegű vizsgálatával a zenetudósok is csak óvatosan, vagy csak ideológiavezérelt megközelítéssel foglalkozhattak, mert például a nemzeti hangszerünknek számító tárogot csak mint román, szerb és magyar népi hangszert tarthatták számon.<sup>23</sup>

### Etnomuzikológia és etnoorganológia

A múzeumok hangszeranyagának kutatásakor a hangszeres népzene kutatóktól eltérően a játéktechnika, a repertoár vagy a zeneiség nem képezhetik a vizsgálat tárgyát, mert a zenei szempontú vizsgálathoz szükséges megszólaltatást sokszor a múzeumi hangszerek állapota nem teszi lehetővé. A múzeumi gyűjtemények húros hangszerei között kifejezetten ritka, amikor a húrok teljes számban megmaradnak, ezért a húros hangszerek nagy többsége csak arról szolgálhat információval, hogy az adott hangszer eredetileg hány húrral rendelkezett. Ráadásul a magyar nyelvterületen elterjedt citeratípusok esetében a húrok pontos száma nagyon sokszor megállapíthatatlan, mert a hűrrögzítő szög kilazulása után nem ugyanoda ütötték vissza az újat, hanem pár milliméterrel mellé. Mindemellert a múzeumi hangszeranyag zenei szempontú vizsgálatával kapcsolatban már Bartha Dénes is rámutatott arra, hogy a múzeumi, tehát használaton kívüli hangszereken lemért skálákból nem lehet következtetni a hangszeren valóban játszott dallamok tonális vagy bármiféle más tekintetű szerkezetére, mert a múzeumban megszólaltatott hangszer skálája holt hangsorozat, amelynek anyagából a népi zenész egy-egy dallamhoz csak bizonyos szempontú válogatással él.<sup>24</sup> A tudományos hangszerkutatás egyik megalapítója, Curt Sachs szintén óva intett a múzeumi hangszereken lejátszható skálák alapján történő messzemenő következtetések levonásától, mert például az aerofon hangszertípusok esetén utólag nem megállapítható, hogy a korabeli zenész alkalmazta-e a keresztfogás, a félig elfedett ujjnyílás vagy az átfúvás

---

*ale poporului Romin*. Bukarest: ESPLA, 1956; Karl Magnus Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956; Alojz Kobola: *Tradicijnska Narodna Glazbala Jugoslavije*. Zagreb: Školska Knjiga, 1975; К. А. Вертков–Г. И. Благодатов–Э. Э. Язовицкая: *Атлас музыкальных инструментов народов СССР*. Москва: Музыка, 1963.

22 Manga János: *Magyar népdalok, népi hangszerek*. Budapest: Corvina, 1969; Sárosi Bálint: *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.

23 *Magyar Néprajzi Lexikon*, 5. Főszerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 213.

24 Bartha Dénes: „A jánoshidai avarkori kettőssíp”, *Archaeologia Hungarica* 14. (1934) 1–107., ide: 106.

játéktechnikai elemeit,<sup>25</sup> illetve a szarvkürtök és a fakürtök szimpla nádsípjai sokszor nem kerültek a múzeumba, vagy később tönkrementek és kiselejtezték őket. Ezek hiányában azonban a hangszereken teljesen más fúvástechnikával lehet csak játszani, a fúvástechnika viszont nagyban befolyásolja azt is, hogy eredetileg milyen hangsorokat lehetett megszólaltatni rajtuk.

Emellett azt is figyelembe kell venni, hogy az anyagi kultúra termékei a szellemi kultúra jóval tartósabb elemeitől eltérően kevésbé konstans tényezők, mert sokkal jobban reagálnak a környezet változásaira.<sup>26</sup> Vagyis a hangszerek sokkal gyorsabban és könnyebben lecserélődhetnek, mint a rajtuk játszott dallamok, mert az újonnan megjelent hangszereken továbbra is a megszokott dallamokat játsszák. De arra is van példa, hogy egyes újabb hangszereken nehezebb volt a korábbi repertoárt játszani, illetve az új hangszerek gyakran hoztak új, városias repertoárt. A zenét a magyar hagyományos földművelő kultúrában jellemzően „kívülállók”, korábban a pásztorok, majd a cigányzenészek szolgáltatták. Ehhez kapcsolódóan az olyan ismeretek és kulturális javak, amelyeknek cselekvő részese egy-két személy vagy a közösség elenyésző kisebbsége, sokkal könnyebben terjednek, mint azok, amelyekhez a közösség egészének aktív elfogadása szükséges.<sup>27</sup> Ezért bár a hangszerek elsősorban zenei eszközök, az etnomuzikológiai kutatások összességében arra is rámutattak, hogy a zenei stílusok és a hangszerek elterjedése nem párhuzamos jelenségek, és a hangszerek elterjedése a zenei stílusoktól eltérő területi összefüggéseket mutathat.<sup>28</sup>

## Nemzetközi szintű etnoorganológiai kutatások

Ernst Emsheimer és Erich Stockmann az 1950-es években kezdtek el a népi hangszerekre fókuszáló etnomuzikológiai és kulturális antropológiai vizsgálatokkal foglalkozni, amelyek főbb szempontjait az 1959-ben megjelent *Vorbemerkungen zu einem „Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente”* című írásukban foglalták össze.<sup>29</sup> A kutatás folytatásaként 1962-ben alapították meg azt a népihangszer-kutatócsoportot, amely tevékenységének köszönhetően 1967 és 1986 között megjelent a *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* című sorozat. A népi hangszerek honi tudományos kutatása az 1960-as években kap komolyabb lendületet, amikor Sárosi Bálint mint az MTA Népzene-kutató Csoportjának munkatársa 1962-ben egy rövid időre bekapcsolódott a Lajtha László által vezetett csoport gyűjtéseibe, majd Lajtha halála után a csoport tagjaival együtt a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályára került félállásban. A gyűjtemény hangszereivel 1963 decembe-

25 Curt Sachs: *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton, 1940, 99.

26 Barabás Jenő: *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.

27 Uott, 119.

28 Alan Parkhurst Merriam: *African Music in Perspective*. New York–London: Garland, 1982, 312–313.

29 Ernst Emsheimer–Erich Stockmann: „Vorbemerkungen zu einem 'Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente'” *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 5. (1959), 412–416.; ill. *Acta musicologica* 32. (1960), 47–50.

rétől kezdett el foglalkozni, és a hangszergyűjtemény fejlesztésének, szakszerű feldolgozásának, kiállításokon való folyamatos bemutatásának szentelte idejét. A Néprajzi Múzeum mint az ország egyetlen számottevő népzenei hangszergyűjteménye lehetővé tette Sárosi számára, hogy a *Handbuch* első köteteként közzé tegye a magyar népi hangszerekről szóló monográfiáját, amely 1967-ben Lipcsében jelent meg német nyelven.<sup>30</sup> A könyv mellett, hogy a magyar hangszertörténeti kutatást nemzetközi szintre emelte, útmutatást adott arra nézve is, hogy a korábban meg lehetőségen elhanyagolt hangszergyűjteményt az ott dolgozó kollégák szakszerűen átnézzék, és a leíró katalóguscédulákat a modern népi hangszerkutatás követelményei szerint revideálják.

Az 1960-as évektől kezdve, amely időszak a gyarmati világ megszűnésével is egybeesik, a kulturális antropológia és a vele párhuzamosan fejlődő etnomuzikológia a korábbi, evolucionista, értékelő, kultúraközi komparatív módszerével szemben és attól elhatárolódva, a kulturális relativizmus, a hosszas terepmunkára alapozott, úgynevezett „kulturális mélyfúrás” módszertanát alkalmazták, amelynek lényege szerint egy adott kultúra működését, „funkcióját” önmagában kell értelmezni. A *Handbuch* szerkesztői, Ernst Emsheimer és Erich Stockmann által kidolgozott hat fő szempont: a terminológia, ergológia és készítése technika, a zenei adottságok és játéktechnika, funkció, a hangszertörténet és elterjedtség is ezt a módszertant tükrözik. Ez a kutatómódszertan valóban jól működhet azzal a feltétellel, ha ezzel a megközelítéssel, egzakt módon és univerzális jelleggel minden népcsoport körében elvégzik ugyanazokat a vizsgálatokat. De ehhez egyfelől egy képzett szakembergárdára, másfelől egy egzakt, ideológiamentes tudományos hozzáállásra lenne szükség, mert példának okáért a *Handbuch* sorozatban megjelent, Oskar Elsckek által szerkesztett szlovák kötetben az olyan hangszertípusok ismertetésénél, amelyek a szlovákok által lakott területekre jellemzők, precíz, egzakt lokalizációt is megadó leírások találhatók, míg az olyan hangszerek esetében, mint például a citera, amelyek főleg a szlovákiai magyarság körében elterjedtek, már korántsem tapasztalható ugyanez a precizitás, és a lokális elterjedés megjelölése is hiányzik.<sup>31</sup> Ez a problematika a Kárpát-medencében és környezetében nyilvánvalóan a trianoni békediktátum hatásával magyarázható, és napjainkig hatással van a hangszerek történeti kutatására, főleg annak őstörténeti és ezzel összefüggésben nemzeti vonatkozásaira, mert a történetileg kialakult, illetve a mesterségesen kialakított nemzetállamok a jogfolytonosságukat igazolandó minél régebbi, vagyis ősi kulturális örökséget igyekeznek felmutatni.

Összességében a történeti anyagra fókuszáló organológiai kutatások a sokkal inkább a jelenkutatásra hangsúlyt helyező etnomuzikológiai kutatásoktól eltérő módszertani metódusokat igényelnek. Ezért, miként az Haraszi hangszeretimológiai, illetve Lajtha, Dincsér és Sárosi organológiai vizsgálódásaiból is kitűnik, a történeti vizsgálatok esetén kiemelt hangsúlyt kapnak az etimológiai, a morfológiai

30 Sárosi Bálint: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.

31 Oskár Elsckek: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, II. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983, 67.

és tárgytípológiai, és nem utolsósorban a zenei ikonográfia forrásainak áttekintő elemzései. Mivel a hangszerikonográfiai elemzések jobbára a művészettörténészek, a hangszernev-etimológiai vizsgálódás pedig a nyelvészek feladatköre maradt, hangszertípológiai ismeretek hiányában ezzel a kérdéskörrel szakemberek alig foglalkoztak, vagy éppen téves megállapításokat tettek. Ezen túlmenően a rendszerváltás után az etnoorganológia témakörében is megjelentek a főleg népzene-szek által írott, ideológiavezérelt és a tudományosság kritériumainak nem megfelelő írások.

Ezért kiemelt értékkel bír és vezérfonalként használható Sárosi Bálint 1967-es *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* című kötetének 1998-ban megjelent, magyar nyelvű, bővített kiadása, a *Hangszerek a magyar néphagyományban* című etnoorganológia-témakörű monográfiája, amelyben Sárosi a „Mahillon-Sachs-Hornbostel” hangszertípológiai rendszerezés alapján és az Emsheimer és Stockmann által kidolgozott hat fő szempont figyelembevételével ismerteti a magyar hagyományos kultúrában használt különböző hangszertípusokat.<sup>32</sup> Sárosi kutatásit kiegészítendő az utóbbi időben vizsgálat tárgyát képezte a Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívuma hangszerekre vonatkozó adatainak feldolgozása és a központi megyei gyűjtemények népi hangszereinek vizsgálata, ennek a nagyszabású kutatásnak az eredményei *A népi hangszerek története és tipológiája* című nagymonográfiában lettek összesítve.<sup>33</sup>

Sárosi *Hangszerek a magyar néphagyományban* című kötetének címválasztásából is kiderül a kötet újszerű alapvetése, miszerint az előzményektől eltérően már nem „népi hangszerekről” hanem a hagyományos kultúra hangszereiről tudósít. Rámutatva ezzel arra a problémára, hogy bár a „népi hangszer” fogalma egy gyakran használt kifejezés, a korábbi definíciók áttekintése mégis arra mutat, hogy több, olykor egymásnak is ellentmondó jelentéstartalommal használták és használják, és egy minden szempont tekintetbevételével egzaktnak tekinthető „népi hangszer” definíció megfogalmazása komoly kihívásnak tűnik. (Erre reflektálva született a legújabb etnoorganológiai áttekintés, a *Hangszerek és ideológiák* című nagymonográfia.)<sup>34</sup> És ugyanez igaz az „ősi” és a „nemzeti hangszer” fogalmakra is, mert egyiknek sem alakultak ki egységes, tudományosan elfogadott kritériumai, és az adott ország értelmiségi rétege döntötte el, nemegyszer kitalált hagyományként, hogy mit tekint nemzeti hangszernek. Ráadásul nemcsak a nacionalizmus, hanem a multikulturalizmus is megtalálta a maga szimbolikus hangszereit, amelyeknek – a különböző ideológiák szimbólumaiként – lényegében a nemzeti hangszerekhez hasonló szerepük van. A nemzeti hangszerek szimbolikájához hasonlóan a multikulturális hangszerek is pszichológiai és kulturális határjelzőként funkcionálnak, és egyszerre fejezik ki az összetartozást, valamint a másoktól való elkülönülést.

32 Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998, 5–7.

33 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája...*

34 Brauer-Benke József: *Hangszerek és ideológiák*. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2023.

## IRODALOMJEGYZÉK

- Alexandru, Tiberiu: *Instrumentele muzicale ale poporului Român*. Bukarest: ESPLA, 1956.
- [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематика на българските народни музикални инструменти*. София: Со Издателство На Българската Академия На Науките, 1977.
- Barabás Jenő: *Kartográfiai módszer a néprajzban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.
- Bartha Dénes: „A jánoshidai avarkori kettősség”, *Archaeologia Hungarica* 14. (1934), 1–107.
- Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei, I.: A kanásztülök”, *Ethnographia* 22/5. (1911), 305–306.
- Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei, II.: A duda”, *Ethnographia* 23/2. (1912), 110–114.
- Berlász Melinda: *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 (A múlt magyar tudósai)
- Brauer-Benke József: *Hangszerek és ideológiák*. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2023.
- Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014.
- Closson, Ernest: „Notes sur l’onomatopée dans la terminologie organologique”, *Société Internationale de Musique* VII. (1911), 16–35.
- Comenius, Johannes Amos: *Orbis sensualium pictus bilingvis. A' Látható Világ, két-féle nyelven*. Coroniae: Peter Pfannenschmidt, 1675.
- Elschek, Oskár: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, II., 67.
- Emsheimer, Ernst–Erich Stockmann: „Vorbemerkungen zu einem 'Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente'”. In: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 5. (1959), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983.; *Acta musicologica* 32. (1960), 47–50. <https://doi.org/10.2307/931823>
- Fürst Leontin: *Hangszerek a magyar képzőművészetben*. Budapest: [szerzői kiad.], 1943 (A Budapest Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai 83.).
- Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, II. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983.
- Haraszi Emil: *Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1926.
- Hornbostel, Erich Moritz von–Curt Sachs: „Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI. (1914), 553–590.
- Klier, Karl Magnus: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956.
- Kobola, Alojz: *Tradicijnska Narodna Glazbala Jugoslavije*. Zagreb: Školska Knjiga, 1975.
- Lajtha László–Dincser Oszkár: „A tekerő”, *Néprajzi Értesítő* 31. (1939), 103–111.
- Magyar Néprajzi Lexikon*, 1–5., Főszerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977–1982.
- Mahillon, Charles Victor: *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du conservatoire Royal de Bruxelles. Précédé d'un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*, III. Gand: Annot-Braeckmann, 1880.
- Manga János: *Magyar népdalok, népi hangszerek*. Budapest: Corvina, 1969.
- Meer van der, John Henry: „Instrumentenkunde”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 951–970.
- Merklin, Alberto: *Organología*. Valladolid: MAXTOR, 2003.
- Merriam, Alan Parkhurst: *African Music in Perspective*. New York–London
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, 2.1.: *De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
- Sachs, Curt: *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton, 1940.

- Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte instrumentengebiet*. Berlin: Julius Bard, 1913.
- Sárosi Bálint: *Bejárt utak. Önéletrajzi jegyzetek*. Budapest: Nap, 2017.
- Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998.
- Sárosi Bálint: *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.
- Sárosi Bálint: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.
- Supka Géza: *Lehel kürtje*. Tanulmány. Budapest: Franklin-Társulat, 1910.
- Supka Géza: „Régi hangszerekről. Bemutatókkal a M. Nemzeti Múzeum régi hangszer-gyűjteményből, I–VI. *Zenelap* 20/8. (1906. április 10.), 1–4.; 20/9–10. (1906. május 10.), 2–5.; 20/11–12. (1906. június 10.), 4–5.; 20/14. (1906. július 1.), 2–3.; 20/15. (1906. szeptember 1.), 4–5.; 20/16. (1906. szeptember 20.), 3–4.
- Vertkov, K.–Blagodatov, G –Yazovitskaya, E. (Вертков, К. А.–Г. И. Благодатов–Э. Э. Язовицкая): Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва: Музыка, 1963.
- Virdung, Sebastian: *Musica getutscht und außgezogē*. Faksimile-Nachdruck [1511] herausgegeben von Klaus Wolfgang Niemöller. Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter, 1970 (Documenta Musicologica, 31.).

---

## ABSTRACT

---

JÓZSEF BRAUER-BENKE

### THE SCIENCE OF ETHNO-ORGANOLOGY

---

Organological research focusing on historical material requires different methodological approaches than ethnomusicological research, which places much greater emphasis on contemporary research. For this reason, no team of trained specialists has emerged in the field of Hungarian ethno-organological research, because the pioneers of the discipline, László Lajtha and Oszkár Dincser, eventually turned their attention entirely to ethnomusicology, which can be explained by the fact that with the disappearance of traditional society, fieldwork became increasingly urgent. This, in turn, meant that research into the typology of musical instruments in the ever-growing collections remained sporadic. Instrument iconographic analyses remained largely the domain of art historians, while linguistic studies of instrument names were the preserve of linguists, who, lacking knowledge of instrument typology, either paid little attention to this issue or made erroneous conclusions. Bálint Sárosi attempted to fill this gap with the Hungarian-language, expanded version of his 1967 book *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, published in German in Leipzig, in 1998, which can be used as a guide for ethno-organological research. The most recent major summary of the subject was published in 2014 under the title *A History and Typology of Folk Instruments of Music*.

---

**József Brauer-Benke** (1970) studied ethnography, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University in Budapest between 1995 and 2000, then pursued postgraduate studies in the European ethnology doctoral programme at the same university between 2001 and 2004. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk instruments. Between 2003 and 2008, he was a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University. From 2008 to 2021, he was a lecturer at the Folk Music Department of the Liszt Ferenc Academy of Music, and since 2022, he has been a part-time lecturer at the Arabic and Buddhist Departments of ELTE RCH. Since 2012, he has been working as an instrument historian at the ELTE RCH Institute for Musicology, where he conducts comparative historical research on folk instruments. He has published seven books and 48 scholarly articles on the subject.

## RECENZIO

Kőnig Julianna

### ÚJABB MÉRFÖLDKŐ A MAGYAR GREGORIÁNKUTATÁSBAN

*Gilányi Gabriella: Töredéktől a műhelyig. Egy 15. századi Graduale Strigoniense rekonstrukciója – From Fragments to Workshop. Reconstructing a 15<sup>th</sup>-Century Graduale Strigoniense. Budapest: HUN-REN BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztály, 2025 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez – Studies in Medieval Music History, 4., szerk. Czagány Zsuzsa)*

A közelmúltban a hazai gregoriánkutatás területén jelentős előrelépést és mennyi új eredményt hozott a töredékkutatás. Különösen fontos ez, mivel a történelem pusztító viharai – legfőképp a török hódítás – a középkori magyar könyvtárlomány számottevő részét felemészítették. E veszteségek ellenére a fennmaradt kéziratok révén ma már egyre pontosabb kép rajzolódik ki a középkori Magyarország liturgikus gyakorlatáról. Gilányi Gabriella termékeny kutatói pályája során száznál is több publikációval járult hozzá a hazai gregorián ének ismeretlen rétegeinek feltáráshoz. Munkáját az ELTE HTK Zenetudományi Intézetének Régi Zenetörténeti Osztályán végzi, a jelen recenzió tárgyául szolgáló kötet az osztályon 2019-ben alapított *Resonemus pariter* című sorozat részeként jelent meg. Mi több, a sorozat első tagja szintén Gilányi Gabriella munkája.<sup>1</sup> A 2025 elején kiadott negyedik, *Töredéktől a műhelyig. Egy 15. századi Graduale Strigoniense rekonstrukciója* című kötetben a szerző a korábbihoz hasonló feladatra vállalkozott: egy, a középkori Magyarország területéről származó, töredékesen fennmaradt liturgikus kottás kézirat rekonstruálását tűzte ki célul. A frissen megjelent kiadvány fókuszában álló liturgikus könyv műfajából adódóan azonban ezúttal – az előző kötet elemzésétől valamelyest eltérően – más szempontokra helyezte a hangsúlyt, hiszen a graduale énektételei az antifonálékban találhatókkal ellentétben kevésbé variábilisak, jóval kötöttebb rendet követnek. A szerző a hozzá igen közel álló paleográfiai analízissel jutott meggyőző eredményre. A kötetben végig gazdag képanyag,

<sup>1</sup> Gilányi Gabriella: *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából – Mosaics of the plainchant tradition of Transylvania*. Budapest: BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztály, 2019 (*Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez – Studies in Medieval Music History, 1.*). A kötetről Barbara Hagg-Huglo (*Plainsong & Medieval Music*, 31/2. [October 2022/2], 176–182.) és Hende Fanni (*Magyar Könyvszemle*, 137. [2021/2], 276–278.) írtak recenziót.

táblázatok és Meszéna Beáta gondos dallamátírásai segítik az olvasót az értelmezésben. A függelék tartalmazza továbbá az összehasonlításához felhasznált források zenei írásjeleinek táblázatba foglalt áttekintését, a vizsgálódásba bevont tágabban kapcsolódó töredékek részletes leírását és faksimile anyagát, valamint egy földrajzi tájékozódást segítő térképet, amely a kötetben szereplő városokat tünteti fel.

A kötet gondosan van felépítve, szerkezete következetes. A szerző a bevezetésben körvonalazza a munka alapelvét: „Könyvünk vezérfonala az egykori graduále fennmaradt töredékeinek tartalmi-zenei elemzése, azaz a középkori zenei kódex *egészének részek* (fragmentumok) általi rekonstrukciója a zenei medievisztika rendelkezésre álló analitikus eszköztárának segítségével.” (15.) Azaz a töredékeken olvasható liturgikus énektételek, a neumakészlet és a dallamanyag azonosításával és ezek összehasonlító vizsgálatával Gilányi e módszertani eszköztárat – a liturgikus tartalom, a notáció és a dallamkészlet elemzését – kellő precizitással alkalmazva halad lépésről lépésre egyre közelebb az anyakódex megismerése és rekonstrukciója felé. A szerző az egykori 15. századi graduálét nyolc különböző méretű és állapotú töredék alapján rekonstruálja. A munka hat fő fejezete világosan tükrözi a kutatás szakaszait: a rendelkezésre álló adatok feltárását követően az azonosítás, összehasonlítás és részletes elemzés lépésein át jut el a töredékanyag végső kiértékeléséig.

Gilányi nem csupán a kutatás elsődleges célját – az anyakódex provenienciájának meghatározását – teljesíti, hanem munkája révén értékes bepillantást enged a történelmi Felső-Magyarország szabad királyi városainak mindeddig kevésbé tárgyalt zenei kódexkultúrájába is. Ennek az irányynak a vizsgálata azért is kihívás, mert szoros kapcsolatot mutat az esztergomi rítus fő sodrával, amelytől csupán finom, árnyalatnyi variánsok alapján különíthető el. Ugyanakkor éppen ezek az eltérések kínálnak lehetőséget a régió sajátosságainak feltárására.

Az első két fejezet a fragmentumokat őrző kötetek és intézmények bemutatásával, valamint az egykori kódex könyvészeti feltérképezésével kezdődik, felvázolva a kutatás kiinduló állapotát. A fennmaradt nyolc töredéket jelenleg három magyarországi város – Budapest, Pécs és Szombathely – különböző gyűjteményei őrzik. Egyetlen töredék kivételével a hordozókönyvek is ismertek, ezek számbavételével a szerző a fragmentumok keletkezési körülményeinek és későbbi sorsának feltárására törekszik. A fejezet végi összefoglalás rámutat arra, hogy ez az áttekintés elsősorban a bekötött nyomtatványok és kéziratok utóéletéről szolgál adatokkal. Bár az első két fejezet alapvetően leíró jellegű, a szerző már a kezdetektől óvatos következtetésekkel a Felső-Magyarország térsége felé tereli a proveniencia meghatározását.

A töredékek külső jegyeit leíró fejezetek után következik a kutatói munka egyik legizgalmasabb része, a tartalmi elemzés. A fragmentumok liturgikus összetételének precíz, minden részletre kiterjedő (időszak, műfaj, tónus, Cantus- és Melodiarium-azonosító), táblázatba foglalt áttekintése szolgál az összehasonlító vizsgálat alapjául. A töredékek az egykori graduále több egységét is lefedik: *temporale*, *sanctorale* és *commune sanctorum* tételeket is tartalmaznak.

A dallamelemzést módszertani áttekintés előzi meg, amelyben a szerző kitér a töredékesen fennmaradt dallamok átírási gyakorlatára, valamint az összehasonlítás eszközeire, módszereire is. Gilányi Gabriella a dallamok összehasonlításához tizenhat középkori magyar miseforrást vont be, a munka során kirajzolódó variánsokat értékelve. Ehhez a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale* weboldal<sup>2</sup> dallamátírásait használta fel. Az említett online adatbázis a középkori magyar kottás kéziratok liturgikus énekeinek dallamátírásait gyűjti össze. Mivel még nem tartalmazza az összes zsolozsma- és misetételt, a szerző az adatbázisból hiányzó műfajokhoz a legfrissebb nyomtatott irodalmat vette alapul.<sup>3</sup> Beható dallamvizsgálata kimutatta, hogy a töredékek anyakódexeit, habár szoros kapcsolatot mutatnak az esztergomi székesegyház irányadó fő forrásaival, mégsem azokról másolták. A töredékek dallamai ugyanis nem pontosan követik a hagyományt képviselő forrásokat. A dallamvariánsok aprólékos analízise alapján a töredékek dallamai a felső-magyarországi kéziratokkal mutatnak párhuzamot, ezenfelül saját szűkebb helyi hagyományra utaló zenei megoldásokat is tartalmaznak. Következtetéseit a szerző végig kottapéldákkal alátámasztva fogalmazza meg. Ebben a fejezetben olykor az átírt dallamok egymás mellé helyezve szerepelnek, első pillantásra összetett struktúrát alkotva. Ennek oka a részletek rövidege lehet. Az azonosságok és eltérések könnyebb áttekinthetőségét segíthetné az összetartozó vagy éppen eltérő hangok különböző színnel való jelölése. A dallamvariánsok elemzése egyértelműen kimutatta, hogy a töredékek szorosan kapcsolódnak az esztergomi hagyományhoz, a notáció vizsgálata azonban tovább árnyalta a képet.

A töredékek hangjegyzírásáról szóló fejezet jelentőségét jól tükrözi a kötetben belüli elhelyezkedése. Míg Gilányi Gabriella előző munkájában (*Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából. Egy Anjou-kori antifonále töredékei Erdélyben*) ez a rész a liturgikus tartalom bemutatását és a dallamelemzést megelőzően kapott helyet, a jelen kötetben közvetlenül az összegző zárófejezet előtt szerepel. Ez a szerkezeti elrendezés azt sugallja, hogy ezúttal a szerző másra helyezte a hangsúlyt: míg a hangjegyzírás vizsgálata korábban iránymutatásként szolgált, és a dallamelemzéssel jutott eredményre, most fordítva, a notációelemzés erősítette meg a nagyszombati provenienciát.

Gilányi Gabriella a korábbi munkáiból ismert alaposággal tárja fel a töredékek notációs sajátosságait, figyelmet fordítva a legfinomabb részletekre is, mint például a tollhasználat és írásirány. A provenienciameghatározás legfontosabb elemeinek számbavétele mellett azt is kimutatja, hogy a töredékek minden kétséget kizáróan összetartoznak. Egyik legkülönlegesebb jegyük az öt vörös kottavonalból álló szisztéma, amelyről kiderül, hogy leggyakrabban a külhoni hatásokkal erőteljesebben érintkező Felső-Magyarország notált kézírataiban jelentkezik, vagyis a kottasorok száma is a királyság északi vidéke felé tereli a figyelmet (95.). Majd

2 <https://melodiarium.zti.hu/>, (utolsó megtekintés: 2025. május 31.).

3 Kovács Andrea: *A középkori liturgikus költészet magyarországi emlékei. Alleluiák – Kritikai dallamkiadás.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2022 (Musica Sacra Hungarica 5.).

az alapneumák (punctum, pes, clivis, torculus, porrectus, scandicus, climacus, cephalicus) aprólékos vizsgálatával két jelentős középkori esztergomi kottás kézirattal, az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár *c* és *d* antifonáléival (Ms. I. 3c és Ms. I. 3d) hozza párhuzamba a töredékeket. A kéziratok hangjegyzírásának részletes elemzése nyomán arra a következtetésre jut, hogy bár a töredékek alapján részben rekonstruálható egykori graduále több ponton – például az öt vörös kottavonal alkalmazásában – párhuzamot mutat az említett kéziratokkal, ezek mégsem alkotnak egységet, nem tekinthetők egymás párkódexének. A köztük lévő kapcsolat felismerése azonban azért is jelentős, mert hozzájárul a korábbi ismeretek felülvizsgálatához és árnyalásához. Gilányi Gabriella tanulmányában a középkori felső-magyarországi liturgikus-zenei kódexkultúra minden eddigénel plasztikusabb és differenciáltabb képét rajzolta meg.

A kiadvány érdeme, hogy a *Resonemus pariter*-sorozat többi tagjához hasonlóan<sup>4</sup> többnyelvű, a tanulmány magyar és angol nyelven is olvasható, így a nemzetközi olvasóközönség számára is hozzáférhető. A szélesebb publikum elérése különösen fontos, hiszen elősegíti a nemzetközi kutatói kapcsolatok és együttműködések létrejöttét. Ez különösen jelentős annak fényében, hogy a középkori Magyarország területéről származó liturgikus emlékek gyakran a mai országhatáron kívül kerülnek elő, s feltárásuk gyakran nemzetközi együttműködés keretében valósulhat meg.

A kötet egy eddig ismeretlen 15. századi graduále részletes elemzését olvasmányos, jól követhető és értelmezhető formában tárja az olvasó elé. Ugyanakkor a medievisták számára módszertani kézikönyvként is szolgálhat, megmutatva, milyen szempontok mentén és milyen módszerekkel lehet és érdemes a középkori kottás kódexek töredékesen fennmaradt emlékeit vizsgálni.

---

4 A *Resonemus pariter* sorozat második kötete magyar, angol és horvát nyelven jelent meg: Szoliva Gábor: *Hymniale Ecclesiae Zagradiensis.: Hagyománytisztelő és egyéni alakítás a zágrábi székesegyház 15. század eleji himnáriumában – Traditionalism and Innovation in the Early 15th-Century Hymnal of Zagreb Cathedral – Tradicionalni i novi elementi u himnariju Zagrebačke katedrale s početka 15. stoljeća*. Budapest: BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztály, 2019. A harmadik kötet pedig csak magyar nyelven: Czagány Zsuzsa és Sarbak Gábor (szerk.): *Cantuale Paulinorum s. XVI – Zene- és nyelvtörténeti tanulmányok a Czesztochovai pálos kantuáléről*. Budapest: BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztály, 2022.

## SZERZŐINK

**Brauer-Benke József** (\*1970) 1995 és 2000 között néprajzot, kulturális antropológiát és afrikánisztikát tanult a Budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen, majd 2001 és 2004 között ugyanott posztgraduális tanulmányokat folytatott az európai etnológia doktori programban. Doktori disszertációjában a magyar népi hangszerek történetét tanulmányozta. 2003 és 2008 között az ELTE Afrikai Tanulmányok Programjának oktatója volt, 2008 és 2021 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Népi Zenei Tanszékének oktatója, 2022-től az ELTE BTK Sými Filológia és Arab és 2025-től a Buddhológia Tanszék óraadó tanára. 2012 óta hangszertörténészként dolgozik a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene-tudományi Intézetében, ahol a hagyományos európai és az Európán kívüli hangszerek összehasonlító történeti kutatásával foglalkozik. A témában 7 könyvet és 48 tudományos cikket publikált.

**Kusz Veronika** (\*1980) zenetörténész, az ELTE HTK Zenetudományi Intézet tudományos főmunkatársa. 2010-ben doktorált a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen; 2005–2006-ban Fulbright-ösztöndíjjal Dohnányi Ernő amerikai hagyatékában kutatott a floridai Tallahassee-ben. Önálló kötetei: *Járdányi Pál* (Mágus/BMC, 2003/2016), *Dohnányi amerikai évei* (Rózsavölgyi, 2015), *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years* (University of California Press, 2020), *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* (közr., Rózsavölgyi, 2020), *Mesterem emlékének. Vázsonyi Bálint és az első Dohnányi-monográfia* (BTK, 2022), *The Last Romantic in His Own Words. Ernst von Dohnányi's Selected Writings and Interviews* (Oxford University Press, 2024). Jelenleg egy Weiner Leóról szóló kismonográfián, továbbá Weiner Leó írásainak és Dohnányi Ernő leveleinek közreadásán dolgozik.

**Németh Zsombor** 2008 és 2013 között végezte el a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi képzéseit. Doktori tanulmányait ugyanitt kezdte 2014-ben, disszertációját 2024-ben védte meg. 2017 szeptembere óta a Budapesti Bartók Archivum munkatársa. A Bartók Béla zeneműveinek kritikái összkiadása sorozatban a 29. és 30. kötet szerkesztője volt. Fő érdeklődési területe a zenei forrás- és notációkutatás, a 20. századi magyar zene, valamint a 17–18. századi vonós repertoár, beleértve annak kései recepciótörténetét is. Tudományos munkája mellett historikus hangszereken játszó hegedűművészként is aktív. 2015 és 2019 között Bécs Város Zene- és Művészeti Egyetemén szerezte meg hegedűművész (történeti hegedűk) MA diplomáját. 2012 óta a Simplicissimus Ensemble művészeti vezetője. Jelenleg a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának támogatótja.

**V. Szűcs Imola** énekesként kezdte zenei tanulmányait. Első diplomáját a Baptista Teológiai Akadémia egyházzenei (kántor) szakán szerezte, ezzel párhuzamosan pedig a miskolci Zeneművészeti Főiskolán szolfézst, zeneelméletet és karvezetést tanult. Szakdolgozatát a népdal és az egyházi ének kölcsönhatásairól írta. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi tanszékének mesterszakos hallgatójaként disszertációját *A Kékszakállú herceg vára* operai előadástörténetéről készítette. Főbb kutatási területei az opera története, az egyházi népelemek hatása a népzeneire, valamint a népzenei források felhasználása a későbbi zeneszerzői gyakorlatban. Jelenleg az ELTE Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében dolgozik, és zenetörténetet, dalirodalmat, illetve népzenei tanítást a Weiner Leó Zeneművészeti Szakgimnáziumban.