



Dohnányi-tanulmányok 2015

Dohnányi-tanulmányok 2015

20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport

Dohnányi-tanulmányok 2015

Szerkesztette: Kusz Veronika, Ránki András



MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
2016

© Belinszky Anna, Dalos Anna, Fedoszov Júlia, Gombos László, Kovács Ilona,
Kusz Veronika, Daniel-Frédéric Lebon, Ránki András, 2016
© MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet

Készült
az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében.

Támogatók:



Lendület
program

A címlapon: Dohnányi Ernő (1958 körül)

Felelős kiadó:
MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
1014 Budapest, Táncsics M. u. 7.
Tel.: +36 (1) 214-6770
Honlap: www.zti.hu

Tudományos tanácsadó: Dalos Anna
Tördelés: Kondor Imréné

ISBN: 978-615-5167-06-5

Tartalom

DALOS ANNA	
Előszó a Dohnányi-tanulmányok első kötetéhez	7
KOVÁCS ILONA	
Műelemzés a vázlatok segítségével: Dohnányi Ernő B-dúr vonósszextettjének 3. tétele	9
GOMBOS LÁSZLÓ	
Művek és művésztársak vonzásában – Dohnányi, Hubay és a Kreutzer-szonáta	25
DANIEL-FRÉDÉRIC LEBON	
A beszéd zenei analógiája Dohnányi <i>Der Schleier der Pierrette</i> – <i>Pierrette fátyola</i> című művében	43
KUSZ VERONIKA	
Dohnányi Hárfa-concertinójának kérdései	67
KUSZ VERONIKA	
Dohnányi Ernő családi levelei. Összeállította: Kelemen Éva	89
BELINSZKY ANNA	
Végre itthon – A Zenetudományi Intézet kiállítása Dohnányi amerikai hagyatékának dokumentumaiból	97
Abstracts	105
List of Contributors	109

Előszó a Dohnányi-tanulmányok első kötetéhez

Régi-új tanulmánykötet-sorozatot tart kezében az olvasó. Az MTA Zenetudományi Intézetében 2002-ben létrehozott Dohnányi Archívum legjelentősebb eredménye az Archívum megszűnéséig (2009) közreadott, Kiszely-Papp Deborah, Gombos László, Berlász Melinda és Sz. Farkas Márta úttörő munkája nyomán létrejött *Dohnányi Évkönyv* volt. Az öt kötet (2002, 2003, 2004, 2005, 2006–2007) – és a bennük megjelent nagyszámú elemző tanulmány, forrásközlés, a hagyaték különféle gyűjteményekben őrzött dokumentumainak szisztematikus ismertetése, továbbá könyv- és hanglemmez-recenziók sokasága – meghatározó mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a Dohnányi-kutatás, legalábbis Magyarországon, történetének új szakaszába léphessen. A tíz éve kényszerűen lezárult kiadványsorozat elévülhetetlen érdeme: mára magától értődővé vált, hogy a Dohnányi-kutatás is a magyar zenetudományosság megkerülhetetlen része, s hogy a zeneszerző–zongoraművész–karmester a magyar zenetörténet-írásban, s ennek nyomán magában a magyar zenetörténetben is végre a helyére került.

A Dohnányi-kutatás váratlan fellendülését megállította a Dohnányi Archívum pénzügyi okokra visszavezethető megszűnése. 2012-ben a Magyar Tudományos Akadémia Lendület programja keretében megalakult 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport létrejötte biztosította pár év szünet után a kutatás folytatását, valamint a Dohnányi Archívum gazdátlanná vált dokumentumegységeinek őrzését-ápolását. Mi több, 2014 és 2015 folyamán jelentős mértékben sikerült bővíteni is a Dohnányi-gyűjteményt a zeneszerző mostohaunokája, Dr. Seàn Ernst McGlynn adománya, illetve a tőle megvásárolt nagyszámú dokumentum révén. Jelenleg a kutatócsoport őrzi a komponista amerikai hagyatékának emlékeit, kéziratokat, leveleket, fényképeket, tárgyakat, koncertműsorokat, kritikákat és a harmadik feleség, Zachár Ilona hagyatékának tetemes részét.

A jelentős mértékben gazdagodott Dohnányi-gyűjtemény, illetve a Zenetudományi Intézetben folyó szerteágazó kutatás és a fiatal kutató-generációk bevonásának lehetősége bátorította a 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-szakértőjét, a Dohnányi-gyűjtemény kurátorát, Kusz Veronikát arra, hogy útjára indítsa a korábbi Év-

könyvek kistestvérét, a most először megjelenő *Dohnányi-tanulmányok* első kötetét, s előkészítse a 2017-ben a Dohnányi-évfordulóra megjelentetni tervezett második kötetet. A kiadványok több tekintetben is az Évkönyvek kikaposta úton járnak, amennyiben folytatódik bennük a forrásközreadások sorozata, az analitikus megközelítésű írások közzlése, és az utóbbi időszak legjelentősebb Dohnányi-publikációit és egyéb eseményeit is igyekszünk recenziók formájában nyomon követni. Újdonság ugyanakkor, hogy a kiadványokat nemzetközivé kívánjuk tenni, azaz terveink szerint – ha lehetőség adódik rá – angol nyelvű publikációkat is közzlünk. Továbbá a kötetek egy része, így jelen kötet is – az *open access* elvének figyelembe vételével – az interneten lesz elérhető. Mind a külföldi kutatók bevonásával, mind pedig a korszerű könyvkiadási technikák felé fordulással az az elsődleges célunk, hogy a Dohnányi-életmű tanulmányozása a magyar zene-tudományi kutatás élvonalába kerülhessen, hogy egyenrangú párja legyen a Bartók- és Kodály-kutatásnak.

Jelen kötet, a *Dohnányi-tanulmányok 2015*, műelemzéseket, életrajzi rész-kérdések bemutatását, a kompozíciós források vizsgálatára fókuszáló tanulmányt és két recenziót tartalmaz – öt szerző hat munkáját. Tükrözi azt a sokszínűséget, amely mára az egykor mostohagyerekként kezelt Dohnányi-kutatást jellemzi. A kiadvány nyelvi, formai és szakmai ellenőrzéséért a kötet szerkesztőinek, Kusz Veronikának és Ránki Andrásnak tartozunk köszönettel. Bízunk benne, hogy a *Dohnányi-tanulmányok* sorozata szerencsés csillagzat alatt született, és a magyar muzikológia egyik hosszú távú, nemcsak a Dohnányi-, de általában véve a 20. századi magyar zene-történeti kutatásokat is ösztönző, életerős projektjévé válhat.

Budapest, 2016. június 19.

Dalos Anna

Kovács Ilona

Magyar Táncművészeti Főiskola

Műelemzés a vázlatok segítségével: Dohnányi Ernő B-dúr vonósszextettjének 3. tétele¹

Miként segítik egy kompozíció végső formájának releváns és mélyreható elemzését a vázlatkutatásokkal kapcsolatos tanulmányok? Adnak-e a műelemzéshez olyan többletet a vázlatkutatások, mely a *Fassung letzter Hand* alakból nem olvasható ki? E kérdések egy 1970-ben Saint-Germain-en-Laye-ben megrendezett Beethoven-konferencia után, az ott elhangzottakra referálva kerültek be a nemzetközi zenetudomány véráramába,² mégis, Douglas Johnson amerikai muzikológus egy nyolc évvel későbbi, 1978-ban a *19th-Century Music* című folyóiratban megjelent cikke váltott ki nagy vihart kavaró vitát, és készítette állásfoglalásra a zenetörténészeket.³

¹ A NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült tanulmány előzménye előadasként elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VIII., „Műelemzés – ma” című tudományos konferenciáján, 2011. október 8-án, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben (Budapest).

² Többek között Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973), 78–79: „Tracing the genesis of a musical idea or a composition from the first sketch through the finished work may be illuminating psychologically and biographically, but it is not the same as, and cannot be substituted for, serious analytic criticism.” [A zenei ötlet vagy kompozíció születésének végigkövetése az első vázlatoktól az elkészült munkáig pszichológiailag és életrajzilag is megvilágító hatású lehet, de nem egyenlő és nem is helyettesíthető a komoly elemző kritikával.] Eric Sams, „Review on Rufus Hallmark’s *Dichterliebe* Dissertation”, *Musical Times* 122 (1981), 382: „If draft is essentially expression or communication, then commentary had better concentrate on what comes out, not what went in.” [Ha a vázlat lényegét tekintve kifejezés vagy kommunikáció, akkor a kommentár inkább azzal foglalkozzon, ami létrejön, és ne azzal, amiből létrejött.] Hasonló irányú Philip Gossett kérdésfelvetése is: „Can analysis lean heavily on sketches?” [Támaszkodhat-e az elemzés biztosan a vázlatokra?] Bár Gossett semleges választ ad a kérdésre, mégsem utasítja el a vázlatkutatás hasznosságát az analízisekben, hanem az arany középút megtalálására bátorít, in uő, „Beethoven’s Sixth Symphony: Sketches for the First Movement” *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), 61–69.

³ Douglas Johnson, „Beethoven Scholars and Beethoven Sketches”, *19th-Century Music* 2/1 (July 1978), 3–17.

Johnson éles vonalat húzott az életrajzi adatokat kiegészítő és megtámogató vázlatkutatások, illetve a kész mű analízise között. Olvasatában a vázlatkutatások kizárólag az életrajzi adatok pontosításához és a zeneszerző munkamódszerének feltérképezéséhez nyújthatnak hasznos adalékokat, és szerinte nem adnak releváns információt az elemzés számára. Felvetése olybá hatott, mintha állóvízbe dobott volna kavicsot, hullámai máig érzékelhetők, dolgozatára még mindig reflektálnak publikációikban a vázlatkutatók.⁴ Bár teljes konszenzus még mostanra sem született, a vázlatokkal dolgozó zenetörténészek egyetértenek abban, hogy a kutató ne csak szemelvényeket tanulmányozzon (ahogy az a vázlatkutatás hőskorában még általános volt), hanem a művekhez tartozó összes vázlatanyagot vizsgálja a művel kapcsolatos valamennyi dokumentummal együtt. A rendelkezésre álló korábbi és későbbi verziókat össze kell vetni, s ennek során a kompozíciós döntések teljes hálózata feltárulhat a kutató előtt. A revíziók tanulmányozása pedig rávilágíthat a különböző változatok formai esetlegességeire. A kompozíciós döntések folyamatának felgöngyölítése gyakran összeolvad a kutatót mű analízisével, ami okafogyottá teszi a források analitikus jelentőségének megkérdőjelezését.

⁴ Johnson cikkét kemény bírálatok érték nemcsak Amerikából, hanem Európából is. Két alapvető cikk e témakörben: Lewis Lockwood, „*The Beethoven Sketchbooks and the General State of Sketch Research*”, in *Beethoven's Compositional Process*, ed. William Kinderman (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 6–13; valamint Sieghard Brandenburg, „*On Beethoven Scholars and Beethoven Sketches*”, *19th-Century Music* 2/3 (March 1979), 270–279. Jellemző, hogy még a közelmúltban publikált munkákban is bőséggel találunk e kérdésfeltevésre reflektáló utalásokat. Például: „Useful Wagner's sketches and drafts may occasionally prove in establishing biographical accuracy, their greatest contribution to scholarship may well lie in their potential for elucidating compositional process and facilitating analysis and interpretation.” [Hasznos Wagner-vázlatok és -fogalmazványok időnként életrajzi adatok pontosságát is bizonyíthatják. A legnagyobb tudományos hozzájárulásuk valószínűleg abban rejlik, hogy megvilágítják a komponálás folyamatát és megkönnyítik az elemzést és az interpretációt.] Warren Darcy, „*Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude*”, *19th-Century Music* 13/2 (Fall 1989), 79–100, ide: 98. William Kinderman pedig a következő mondattal indítja dolgozatát: „How are studies of Beethoven's compositional manuscript most likely to prove relevant and suggestive for analysis of his finished work?” [Mennyire lényeges és iránymutató Beethoven befejezett munkáinak elemzésében a zeneszerző kéziratának tanulmányozása?] Kinderman, „*Compositional Phases and Analyses*”, in *Beethoven's Compositional Process*, ed. Kinderman (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 20–23, ide: 20. Patricia Hall bevezetőjében egészen nyilvánvalóan utal a polémiára, a Johnsonnal kapcsolatos „old argument”-re, Patricia Hall, Friedemann Sallis (eds.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 4.

A műelemzés és a vázlatkutatás gyümölcsöző összefonódásának bemutatására kiváló példa lehet Dohnányi B-dúr vonósszextettje, mivel e mű esetében szerencsés módon egy korábbi és egy későbbi verzió, továbbá az utóbbihoz készített vázlatok információkban gazdag forrásanyaga is rendelkezésünkre áll.

Keletkezéstörténet és forráshelyzet

A Szextett első verziójának komponálása 1893. november 15-én fejeződött be.⁵ A darab egy részének „első előadásáról” Dohnányi zeneakadémiai felvételijéről szüleinek írott leveléből értesülünk. Az ifjú zeneszerzőjelölt a Hans Koessler vezette zeneszerzés tanszak felvételi bizottsága előtt – több más kompozíciója mellett – részleteket játszott a műből.⁶

Legközelebb 1896-ban volt Dohnányinak szüksége a Szextett kottájára. A millennium alkalmából Ferenc József hatezer forintos felajánlásával királydíj-pályázatot hirdettek különböző műfajú, még be nem mutatott zene-művek írására. Az utolsó zeneakadémiai évét teljesítő Dohnányi három szerzeményt is benyújtott a pályázatra: az F-dúr szimfóniát, a *Zrínyi nyitányt* és a már említett, 1893-ban elkészült, de a pályázatra jelentősen átdolgozott Vonósszextettet. Az ifjú szerző hatalmas sikert aratott: mind a szimfóniák, mind pedig a nyitányok kategóriájában a bizottság egyöntetűen őt hirdette ki győztesnek, Szextettje pedig dicséretben részesült.⁷ Bár a millenniumi pályázatra Dohnányi alaposan átdolgozta a művet, levelei

⁵ Dohnányi noteszében az 1893-as évnél az alábbi bejegyzést olvashatjuk: „Sextett für 2 Violinen, 2 Violon u 2 Violincellen (B-dúr) beendet den 15. Nov.” (BL, Add. MS. 50,808, fol. 5v).

⁶ „Először egy pár compositiót kellett játszanom s pedig: Sextett első részének a felét, a Largót [Lento ma non tanto, molto espressivo] belőle, a vonós quartett Scherzóját, s egy dalt (*Das verlassene Mägdlein.*)” Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyesnek, 1894. szeptember 14. Kelemen Éva (szerk.), *Dohnányi Ernő családi levelei* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 48.

⁷ A kamarazenei kategóriában az első díjat Szabados Béla vonósnégyese nyerte. Papp Viktor még közel ötven év múlva is úgy emlékezett, hogy Szabados, akinek „fínom költészete vonzódott a kamarazene nemes művészetéhez”, ezzel a kompozícióval irányította maga felé a Zeneakadémia tanárainak figyelmét. Papp Viktor, *Zenekönyv. Tanulmányok. Kamarazene* (Budapest: Stádium, 1944), 206.

ismeretében úgy tűnik, ezt a verziót sem tekintette véglegesnek. 1897. február 6-án így ír Dohnányi Máriának a Szextettel kapcsolatban: „most nem változtatok rajta semmit, mert nagyon is sokat kell változtatnom.”⁸ Jó két évvel később, 1899. június 7-én Pozsonyba írt leveléből – immár az op. 7-es A-dúr vonósnégyes komponálásának közepette – a Szextett újabb munkálatairól értesülünk.⁹ Ám a levelek alapján sejthető újabb változat ez idáig még nem bukkant fel, így bizonytalan, hogy valóban készült-e újabb átdolgozása a műnek.

A talányra, hogy végül készült-e újabb verzió az 1893-as és az 1896-os után, első látásra a B-dúr vonósszextett közelmúltban publikussá vált, 1899-ben befejezett kétzongorás átírata adhatna választ, ám ebben nyoma sincs a Dohnányi-levelben emlegetett „nagyon is sok változtatás”-nak. Az 1896-os verzióhoz képest a kétzongorás Szonátában mindössze két apró eltérés van: a 3. tétel tempójelzése *Adagio quasi Andantéről Andantéra*, valamint a 4. tétel 4/4-es ütemmutatója *alla brevére* változott.¹⁰

A vonóshatos forráshelyzete egyébként tipikus példáját adja annak, miként szóródtak szét a nagyvilágban Dohnányi Ernő kézíratai. Az 1893-as első verziót a British Library őrzi, az 1896-os verzióhoz írt vázlatok Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található. A királydíjra benyújtott autográf partitúra eredeti példánya évtizedekig a tallahassee-i Florida State University Ernst von Dohnányi-gyűjteménye

⁸ Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, 1897. február 6. Kelemen Éva (szerk.), 76.

⁹ Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, 1899. június 7. Kelemen Éva (szerk.), 105–106. Dohnányi 1899 nyarán nemcsak az A-dúr kvartetten dolgozott, hanem a már többször átdolgozott B-dúr szextettjén is, ahogy arról testvérének írt leveléből értesülünk: „Engedvén a magasabb parancsolatnak, szombaton délután Pozsonyban leszek, de különféle okok és dolgok arra kényszerítnek, hogy még hétfőn délután visszautazzam. Először is a sextett elkészítése most annyira elfoglalt, hogy különféle társadalmi kötelezettségeimnek eleget nem tehettem, s szombatig ez nem lesz lehetséges. Másodszor a quartettet *még itt be szeretném végezni, hogy még hallhassam is (ez fontos)*. [...] Azonfelül Lichtenberger meghívott a Svábhegyre egy pár napra, mely meghívásnak minden áron eleget akarok tenni. Mindazonáltal nem kell megijedni, legkésőbb 20-án megint Pozsonyban leszek. Minden egyebet szóbelileg. A sextettet magammal hozom.”

¹⁰ Lásd Kiszely-Papp Deborah, „Ernő Dohnányi’s String Sextet and Other Sources in His Native Town”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 50/3–4 (2009), 315–335, ide: 321.

anyagát gyarapította,¹¹ majd a hagyaték többi részével együtt az MTA BTK Zenetudományi Intézetbe, a Magyar Tudományos Akadémia tulajdonába került. A pozsonyi Egyetemi Könyvtárban található az 1896-os verzió szólamanyaga és e változat kétfonóras átirata (1. táblázat).

1. táblázat. A B-dúr vonósszextett forráshelyzete

1893-as verzió	vázlatok (1896)	1896-os verzió	1899-es forrás
London, BL Add. MS. 50,794, fols. 40-55	Budapest, OSZK Ms. Mus. 3.210	Tallahassee, FSU (MS 81) / MTA ZTI MZA szólamanyag: Pozsony, EK MS 1118	– 1899-es verzió? – Sonate für Piano- forte zu vier Händen nach dem Streich- sextett in B dur Pozsony, EK MS 1130

Az OSZK Zeneműtárában őrzött, Ms. Mus. 3.210 jelzetű, Dohnányi-vázlatokat tartalmazó kottás füzetben összesen 23 oldalon találunk vázlatokat a szextetthez, az alábbi megoszlásban (2. táblázat):

2. táblázat. A B-dúr vonósszextett vázlatai Dohnányi kottás füzetében

I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel
összesen 13 oldalon:	összesen 1 oldalon:	összesen 5 oldalon:	összesen 5 oldalon:
13., 40., 41., 53.,* 54., 55., 56., 66., 67., 68., 69., 70., 72.	53.*	31., 44., 58., 59., 60.	38., 39., 42., 43., 57.

* Csak az 53. oldalon található különböző tételekhez tartozó vázlatok.

¹¹ Grymes helyesen állapítja meg, hogy ez a példány egy korábbi változat revíziója, azonban logikai megközelítése nem állja meg a helyét (James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, *Music Library Association Notes* 55/2 [December 1998], 331). Állítását azzal indokolja, hogy míg az első oldalt Dohnányi legszebb kalligrafikus írásával írta, ahogy haladunk előre a darabban, egyre sűrűbben fordulnak elő javítások, áthúzások, mi több, az egyik oldalon két teljes szisztémát húzott ki, és írt újra [autográf: 59. oldal, nyomtatásban Grymes, uo., 333]. Ilyen korrekciók Dohnányi tisztázataiban gyakoriak. Az, hogy a Szextett jelenleg Budapesten őrzött kézírata valóban egy korábbi változat – nevezetesen az 1893-as – revíziója, arra az 1893-as és az 1896-os verzió és a kettő közötti vázlatok gondos összevetése szolgált megdönthetetlen bizonyítékot.

Bár az egyes tételekhez tartozó vázlatok többnyire nem összefüggő, egymást követő oldalakon találhatóak, úgy tűnik, hogy a növekvő oldalszámok tükrözik a munka kronológiai sorrendjét.

Az 1893-as és az 1896-os változatok különbségeiről – a 3. tétel újrakomponálása

Az 1893-as és 1896-os változat egyúttal a Koessler-tanítvány Dohnányi szakmai fejlődését is dokumentálja. A későbbi verzió mindegyik tételében jelentős változások történtek a korábbihoz képest. Az 1. tétel a harmóniai és tonális elrendezés változatosabbá tételén túl teljesen új melléktémát kapott, de tömörebb lett a nyitótema is, a visszatérésben pedig a fő- és melléktéma között – ismét újdonságként – fugato szakaszt iktatott be a zeneszerző. Több kisebb eltérés mellett a 2. tétel legjelentősebb változása a „Trio II” középházának újrakomponálása volt.¹² A 4. tétel átdolgozása pedig sok tekintetben előremutat a zeneszerzői oeuvre későbbi, tipikus vonásai felé. Az utolsó tétel megújult változata ugyanis két olyan jellegzetességet is magában hordoz, amely Dohnányi számos kompozíciójának sajátja lesz. Egyfelől a kidolgozás elején megjelenik a Dohnányira oly jellemző zenei humor, másfelől az a jövőben gyakran alkalmazott virtuóz zeneszerzői technika is, amellyel a tétel kezdetekor már bemutatott, jól ismert témákat egyszerre, szintézisben ütközteti egymással. E tétel vizsgálata tehát nemcsak önmagában nyújt rendkívül értékes információkat Dohnányi kompozíciós technikájáról, hanem látványosan szemlélteti bizonyos, a későbbiekben gyakran alkalmazott alkotói eljárások kibontakozásának kezdetét.

A revideálás során vitathatatlanul a 3. tétel ment keresztül a legjelentősebb változásokon. Akár erre a tételre is utalhatott Dohnányi jó pár év-tizeddel későbbi vallomásaiban:

¹² Kétségtelen, hogy a többi tételhez viszonyítva a másodikban kisebb terjedelmű változtatásról van szó. Mivel azonban minőségét tekintve ez is releváns, mindenképpen árnyalni kell azt a korábbi megfogalmazást, miszerint Dohnányi a 2. és a 4. tételen alig változtatott. Lásd Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus, 2002), 8.

[...] amit az ember egyszer leír, az nem jelenti azt, hogy végleges. Újra és újra át kell azt nézni, csiszolni, dolgozni. Hányszor vettem el teljes oldalakat, mert nem feleltek meg ízlésemnek, sőt egész fejezeteket írtam újra.¹³

A 3. tételben jószerivel csak a téma két nyitóhangja, egy fellépő kisterc maradt változatlan. Az 1893-as verzióban, akkor még 6/8-ban, ez a terc lépés két pontozott negyed volt, míg az 1896-osban a megváltozott, 2/4-es metrumban két negyed hang (*1a-b.* és *2. fakszimile*).

A tételhez kapcsolódó vázlatanyag első oldala szerint (vázlatfüzet: 31. oldal) eredetileg nem állt Dohnányi szándékában a metrum 6/8-ról 2/4-re változtatása (azaz itt még egyelőre maradt a 6/8). Mindazonáltal a revideálás e korai stádiumában döntött az új tempójelzésről (a korábbi *Lento ma non tando. Molto espressivo Adagio quasi andanté*ra változott). Ennek első (és egyetlen) nyomát a tempójelzés (*Andante*) leírásának rövidített változata mutatja. Feltételezhetően a tétel megváltozott kezdőütemeit vetette papírra a zeneszerző, mely ebben a formában egyik változattal sem mutat hasonlóságot. Ugyanakkor az első két ütem magában hordozza a kezdő terclépést, amelyet tehát az indítás fix pontjának tekintett Dohnányi. Végül mindössze ez maradt meg az előző verzió 3. tételéből.

1a. fakszimile.

1893-as változat, 3. tétel, 1. szisztéma (D. 18.) (BL, Add. MS. 50,794)



¹³ Búcsú és üzenet (München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962), 28.

1b. faksimile.

Az 1896-os vázlatkönyv 31. oldala (D. 16r) (OSZK, Ms. Mus. 3.210)

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 16 of a sketchbook. The page is numbered '16' in the top right corner. It features two systems of staves. The first system consists of two staves with musical notation, including notes, rests, and bar lines. There are handwritten annotations in the left margin, including the word 'Jedoch' and 'Andante'. The second system also consists of two staves with musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is in a cursive, handwritten style, typical of a composer's sketch.

A tétel első (vázlatfüzet: 31. oldal) és második (ugyanott: 44. oldal) vázlatlapját összehasonlítva olyan érzetünk támad, mintha néhány közbülső lépésről lemaradtunk volna. Ezeket – ha voltak ilyenek – minden valószínűség szerint különálló kottalapokra írhatta Dohnányi, s mivel nem be-kötött füzetben voltak, mint „szerencsésebb társaik”, az idők folyamán el-kallódhattak.

Strukturális változások a 3. tételben

A korábbi dalformával összehasonlítva a második változat egy sokkalta bonyolultabb kéttagúságot hozott, mindezt nagyobb terjedelemben, ily módon megnövelve a tétel jelentőségét az egész cikluson belül (3. táblázat).

3. táblázat. A két változat 3. tételének szerkezeti váza

1896-os változat					
forma	A		B		A
kisebb tématerületek			b ¹	b ²	b ³
ütem	1–32	33–40	41–48	49–56	57–83
ütemszám (összesen)	32		24		27

1896-os változat								
forma	A				A ^{var}			
kisebb tématerületek	A	B	C	B	A	ab	C	B
<i>Dohnányi próbajelei</i>		A	B	C	D	E	F	G
ütem	1–19	20–37	38–56	57–70	71–91	91–106	107–125	126–140
ütemszám (összesen)	19	18	19	14	21	16	19	15

4. táblázat. A komponálás fázisai a vázlatkönyvben a B-dúr vonósszextett 1896-os változatának 3. tételéhez

Vázlatok az 1896-as változathoz (OSZK Ms. Mus. 3.210)								
31. oldal	a 6/8 még marad – a 2/4 későbbi elhatározás; tempóváltozás; a terclépés fix							
	A	B	C	B	A	ab	C	B
44. oldal	1–14				71–88			
58. oldal		18–34						
59. oldal	*		35	–	72			
60. oldal						82 – 106		

* a 13–14. ütem újrakomponálása

2. faksimile.

1896-os változat, 3. tétel első oldala, 18 ütem (D. 33.)

(MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye, korábban Florida State University Dohnányi Collection [FSU] MS 81)

Adagio quasi andante.

The image displays a handwritten musical score for the first page of the 1896 edition of the 3rd movement of Dohnányi's Op. 33, No. 18. The score is in G major and 3/4 time, marked "Adagio quasi andante." It consists of three systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system includes "cresc." markings. The third system includes "mf", "f", and "pp" markings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

3. fakszimile. 1896-os változat, 3. tétel, D próbajeltől (D. 37.)

(MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport
Dohnányi-gyűjteménye, korábban FSU MS 81)

The image shows a handwritten musical score for the 3rd movement of Dohnányi's B-flat major Sextet, Op. 37. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, and markings like *cresc.* and *depress.* A large handwritten 'D' is visible at the top right of the first system.

A vázlatfüzet 44. oldalán már az 1896-os szextett 3. tételének kész koncepciója áll előttünk. Az első tematikus gondolatok teljes folyamatfoglalmazvánnyá bővültek, melyek minden bizonnyal közvetlenül szolgálták az 1896-os autográf-partitúra alapjául. A két szélső szólam hangjegyein kívül fokszámozást és betűvel leírt hangokat is tartalmaz az oldal. A leírt zene az alábbi módon oszlik meg az 1896-os változat definitív alakjához képest. Az első lépésben a végső változat 14. üteméig követhető a folyamatfoglalmazvány:

1. szisztéma = az 1896-os változat 1–4. üteme
2. szisztéma = az 1896-os változat 5–10. üteme
3. szisztéma = az 1896-os változat 11–14. üteme

Majd két olyan ütem következik, melyet csak a vázlatból ismerünk, ezt nem használta fel Dohnányi. A folyamatfogalmazvány az 1896-os változat *D* próbajele előtti két ütemmel kezdődő anyaggal folytatódik, amely a tétel kéttagú formájában a visszatérő *A* szakasz kezdete (definitív: 71. ütemtől), és végigkövethető a 88. ütemig, három ütem híján az *A* formarész végéig (3. *fakszimile*).

A 3. tétel újragondolása a vázlatfüzet 58. oldalán, az első szisztéma első két ütemében folytatódik a 13–14. ütem átkomponálásával. Itt is olyan irányba kanyarodik el a zene folyamata, melyet a zeneszerző nem érzett kielégítőnek, és még mindig nem találta meg az *A* és *B* formarész összekötésének ideális formáját. Az oldal 3. szisztémájának utolsó ütemétől ismét jelentős előrehaladást konstatálhatunk, mivel az *A* rész utolsó ütemétől (definitív: 19. ütem) három ütem híján már a teljes *B* formarész előttünk áll (a definitívben a Dohnányi által jelezett *A* próbajeltől kezdődő anyag).

A vázlatfüzet 59. oldalán leírtak pontosan ott folytatódnak, ahol az 58. oldal skicce abbamaradt, tehát a Dohnányi által *B* próbajellel jelzett *C* formarész előtt négy ütemmel, és alapjául szolgálnak a definitív műalak *D* próbajelig tartó szakaszának. (Két ütem átfedés van tehát, ugyanis a 71–72. ütemet már egyszer leírta a 44. oldalon, ahol a 88. ütemig felvázolta a végleges formafolyamatot. Erre az 59. oldal utolsó üteme után írt *etc.*-val utal is a zeneszerző). A szinte egy az egyben hangszerelhető folyamatfogalmazvány csak a vázlat első sorában mutat eltérést a végleges műalaktól. Ez utóbbi 36. üteme későbbi hozzáadás, míg a vázlat első szisztémájának 3–5. üteme nem került el Dohnányi szigorú bírálatát, és kimaradt a partitúra-tisztázatból (4. és 5. *fakszimile*).

4. fakszimile.

A vázlatfüzet 59. (D. 29r) oldalának 1. szisztémája (OSZK, Ms. Mus. 3.210)



5. fakszimile.

Az 1896-os változatban a C formarész (B próbajel) előtti két (36–37.) ütem (D. 35.)

(MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport
Dohnányi-gyűjteménye, korábban FSU MS 81)

Voltaképpen már csak az *ab* formarész (a Dohnányi által *E* próbajellel jelölt szakasz) elgondolása hiányzik, amit a vázlatfüzet 60. oldalán, az első szisztéma utolsó ütemétől kezdődően meg is találunk (a megelőző ütemek a 44. oldal utolsó szisztémájának anyagát finomítják, definitív: 82–88. ütemek). A vázlat harmadik szisztémájának 4–6. üteméhez képest a partitúra vonatkozó 101–103. ütemében észlelhetünk még eltérést. A végleges alakot ismerve ez a szakasz az *A* és *B* formarész fúziója. A tonálisan különböző, mind a hat *bét* feloldó szakasz a részek összevarrásának módja miatt érdemel figyelmet, és jelent a korábbiakhoz képest újdonságot (6. fakszimile).

6. fakszimile.

Az 1896-os változat „ab” formarésze, E próbajel (D. 38.)

(MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport
Dohnányi-gyűjteménye, korábban FSU MS 81)

The image displays two systems of handwritten musical notation for a piano piece. The first system consists of five staves, with a large handwritten letter 'E' centered above the top staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'mf'. The second system also consists of five staves, continuing the musical piece with similar notation and dynamic markings like 'cresc.' and 'mf'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Az ide tartozó vázlat alján látható *etc.* ismét a már előzőleg leírt formarészekre utal vissza (7. fakszimile). A hátralévő munka ezért voltaképpen már csak rutinfeladatot jelentett a zeneszerzőnek. A revideált 3. tétel minden szempontból jobb lett az 1893-as verziónál.

* * *

7. faksimile.

Az 1896-os vázlatkönyv 60. oldala (D. 29v), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)



A Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán eltöltött évek alatt óriási fejlődésen ment keresztül az ifjú Dohnányi. Az 1893-as változat a Koessler János-irányította stúdióink előtti, az 1896-os a Koessler-tanulmányok alatti-utáni verzió. Nem kizárt, hogy a szextett első átdolgozásához készített, rendelkezésünkre álló vázlatanyag nem teljes,¹⁴ ahhoz mégis elegendő anyaggal szolgál, hogy a végzős zeneszerző-növendék műhelyébe betekintsünk. Tanúi lehetünk annak a hatalmas fejlődésnek, melyen az ifjú komponista a Zeneakadémián eltöltött évek alatt a zenei horizont kitágulásának köszönhetően keresztülment. Ez elsősorban a formakezelés és a hangszerezés terén, valamint a zenei mondandó tömörítésének megvalósításában mutatkozott meg.¹⁵

¹⁴ Még sok kérdés nyitva maradt a vázlatokban (például a 4. tétel új melléktemáját nem láttuk a végleges alakjában), azonban így is tanulságos a Koessler előtti és Koessler utáni ifjú zeneszerző fejlődésének követése.

¹⁵ A B-dúr vonósszextett 1893-as és 1896-os verzióinak további strukturális különbségeiről lásd Kovács Ilona, *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*, PhD-disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009), 143–165. >http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf<

A 3. tétel esetében a vázlatok mégoly részletes és gondos tanulmányozása után is ott bujkál az elmaradhatatlan kérdés: *miért?* Miért változtatott ily radikálisan Dohnányi? Tudományosan megalapozott, megnyugtató választ a rendelkezésünkre álló dokumentumok nem adnak. Csupán feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Elképzelhető, hogy a királydíj-pályázattal kapcsolatban Dohnányi kikérte Koessler véleményét a műről, aki a lassú tételben oly sok kifogásolni valót talált, hogy tanítványa inkább újraírta azt. Meglehet, e tétel is ott volt Bartók Béla emlékezetében, mikor az alábbiakat írta: „Tudvalevőleg Koessler nagyon szigorú az adagio-k elbírálásánál. [...] Egyébiránt Dohnányi adagio-it sem tartja kifogástalanoknak Koessler”.¹⁶ Akár ez is magyarázat lehetne a változtatásokra, ám a talányos keletkezéstörténetű B-dúr vonószextett egyelőre még őrzi 3. tételének „miért-titkát”.

¹⁶ Bartók levele 1902. november 12-én édesanyjának, lásd: Bartók Béla, ifj. (szerk.), *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 75.

Gombos László

MTA BTK Zenetudományi Intézet

Művek és művésztársak vonzásában – Dohnányi, Hubay és a Kreutzer-sonáta¹

1894 novemberében Pesten egy zeneakadémiai tanteremben megszólalt Beethoven legendás Kreutzer-sonátája, és ennek hangjainál egy zongorista növendék hirtelen felnőtt művésszé érett. Az Andrassy úti palota falai között mintha egy zártkörű beavatási szertartás zajlott volna le, melynek során az ifjú Dohnányi Ernő abban a képzelt vagy valóságos csókban részesült, amelyet egykor Beethoven adott a gyermek Liszt Ferencnek. Most játszott először nagyformátumú, világhírű művésszel, mégpedig azzal a Hubay Jenővel, aki az előző évtizedekben Liszttel adta elő ugyanezt a szonátát, és aki az eseményt fél évszázadon át élete döntő momentumai között emlegette. Nem tudjuk, hogy mit mondott a tizenhét éves Dohnányinak, de tanítási szokásait ismerve aligha hihető, hogy ne mesélt volna az általa „felfedezett” ifjúnak a Liszttel folytatott zenélésről, és a pillanat hevében ne dramatizálta volna az egykor történeteket. Hiszen sokszor és sokféleképp elmondta, tanítványai előtt és családi körben egyaránt.² Fia, Andor így adta tovább könyvében Liszt 1886-ban édesapjához intézett szavait:

Gyermek voltam, amikor Bécsben, egyik nyílt hangversenyem után Beethoven homlokon csókolta. Ma aggastyán vagyok, és a halálra készülök – de lelkemben

¹ A tanulmány a Romániai Magyar Zenetársaság 2015. december 17–18-án Nagyváradon rendezett konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata, és a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával készült.

² Hubay unokahúga, Molnárné Asbóth Magda (1913–2011) az 1920-as és '30-as években személyesen volt tanúja a hegedűművész elbeszéléseinek, majd miután 1969-ben átvette a Hubay-hagyaték kezelését, a művész Portugáliában élő fiától, Andortól szerzett további információkat. Elmondása szerint Hubay többször emlegette az elsőéves zeneakadémista Dohnányit (a már rivális felnőtt művésszel némiképp szembeállítva), aki már az első órákon elbűvölte tehetségével, és aki a zeneakadémiai tanteremben *prima vista* kísérté le a Kreutzer-sonátát és más reper-toárdarabjait. Feltételezésünk szerint rejtett célja első pillanattól az lehetett, hogy kipróbálja, tudja-e helyettesíteni korábbi állandó kísérőjét, Bodó Alajost.

úgy ég Beethoven csókja, mintha azóta egy perc sem telt volna el. Kedves Jenő, te se felejtse soha a brüsszeli és antwerpeni napokat. [...] Évekkel ezelőtt Budapesten, amikor te még nagyon fiatal voltál, először játszottuk együtt a Kreutzer-szonátát. Most vedd hegedűdet, mint nagy művész. És mint Beethoven csókjának folytatását, játsszuk el ismét e remekművet annak jeléül, hogy a szellem örök és független a testi buroktól. Add tovább az örök élet szent szavát te is, és magad is gondoldj erre, a kétségbeesés és a lelki gyötrelmek napjaiban...³

Nyilvánvaló, hogy Liszt nem pontosan ezekkel a szavakkal inspirálta ifjú barátját a Beethoven-szonáta közös előadása előtt. Nem Beethoven csókja,⁴ Liszt Hubayhoz vagy Hubay Dohnányihoz intézett elbeszélésének a részletei fontosak, hanem az, hogy a többszöri továbbadás által a legendák valósága gyakran képes a zenetörténeti tények szintjére emelkedni. Minden muzsikusként van meghatározó személyiségek és kiemelkedő zeneművek, akik és amelyek ott vannak a művészi pálya fordulópontjainál, befolyásolják a további fejlődés irányát és alakulását. A számtalan találkozás közül azok maradnak emlékezetesek, amelyek különleges pillanatban, kivételes emberekkel és alkotásokkal történtek. Ugyanakkor az is előfordul, hogy egyes események utólag, a pálya ismeretében kapnak jelentőséget, és talán csak az utókor színezi legendává, miközben a maguk idején nem keltettek különösebb figyelmet.

A pozsonyi Dohnányi Ernő, aki az 1880-as évek közepétől szülővárosában végezte a gimnáziumot, hamar kitűnt zongorázásával és kompozícióival, de nem volt csodagyerek (édesapja mindent meg is tett, hogy megóvja ennek kellemetlen mellékhatásaitól, így Dohnányi normális, harmonikus viszonyok között nevelkedhetett). Még tizenhét éves sem volt, amikor 1894 márciusában Bécsben bemutatták fiz-moll zongoranégyesét, egy kiváló és ihletett darabot. Feltűnést azonban nem keltett, és zongorista-fellépései is csak szűk körben zajlottak. Az év őszétől a budapesti zeneakadémián tanult Thomán Istvánnál zongorát és Hans Koesslernél zeneszerzést. Kama-

³ Hubay Cebrian Andor, *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete – történelmi háttérrel* (Budapest: Ariadne, 1992), 61. Hubay először 1877-ben játszotta Liszttel a Kreutzer-szonátát, és 1885–1886-ban is többször szerepeltek együtt Belgiumban. Utoljára 1886 tavaszán találkoztak, amikor Liszt meghívta Hubayt tanárnak a Zeneakadémiára.

⁴ A sokat emlegetett „Weihekuss”-legendának annyi valóságalapja minden bizonnyal van, hogy Beethoven valahol és valamikor megcsókolhatta a gyermek Lisztet (erre maga Liszt is utalt egy 1862-es, a weimari nagyhercegnek írott levelében), de nem „beavatás”-ként és semmiképpen sem egy koncertterem nyilvánossága előtt, azaz a legenda lényegi mozzanatai nélkül. Liszt azonban, akinek az ilyen jelképek használata nem állt távol a gondolatvilágától, Hubay 1878. februári debütálása után valóban odament az ifjúhoz és a közönség előtt homlokon csókolta.

razene-tanára Hubay Jenő volt, aki azonnal felismerte növendéke nem mindennapi tehetségét.⁵ Néhány hónap elteltével felkérte kísérőjének, hogy ezzel is elősegítse karrierjét. A Zeneakadémián és talán Hubay Döbrentei utcai otthonában is próbáltak. Ekkor játszották együtt először a Kreutzer-szonátát, amely később fontos szerepet kapott Dohnányi pályáján. December második hetében az Otthon Kör estélyén szerepeltek, az egyik jelen lévő énekesnő pedig ragaszkodott hozzá, hogy egy héttel később őt is Dohnányi kísérje a Vigadóban.⁶ A hölgy Nikisch Artúr karmester felesége volt, így az ifjú kiváló kapcsolatra tett szert az ismerettséggel. Talán ennek a találkozásnak is köszönhető, hogy néhány évvel később Nikisch műsorra tűzte Dohnányi zongoraversenyét Berlinben saját zenekara, a Berliini Filharmonikusok élén, a szerzővel a zongoránál.

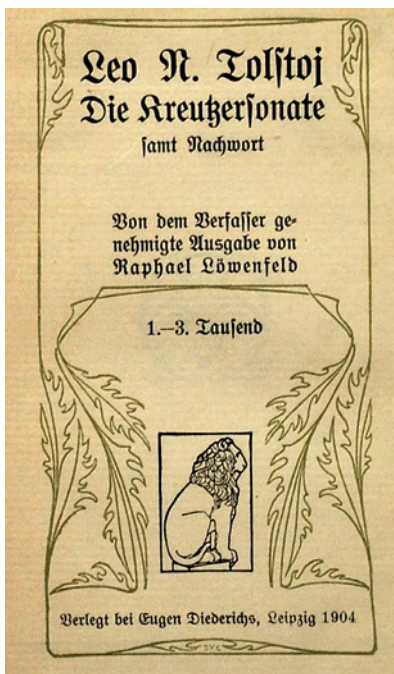
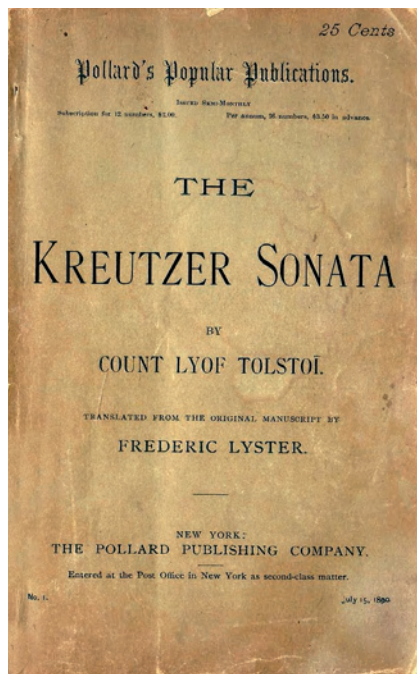
A Kreutzer-szonátával Hubay egy nagy múltú hagyomány részesévé tette Dohnányit. Utóbbi egy ideig talán nem is volt ennek tudatában, és csak fokozatosan, mintegy két évtized során jött rá a Hubay-kapcsolat jelentőségére. Beethoven műve addigra Lev Tolsztoj 1889-ben megjelent, *Kreutzer szonáta* című novellájának köszönhetően irodalmi fogalommá vált.⁷ Ez visszahatott zenei megítélésére is, és a 20. század elejére a zene démoni hatalmának jelképe lett, miközben a korábbi nevezetes előadások is többletjelentéssel ruházódtak fel a zenei irodalomban (nem mellesleg a zenészek, közöttük Hubay visszaemlékezéseiben). Tolsztoj novellájának keretét egy többnapos vasúti utazás adja, melynek során az utasok a házasságról és az asszonyi hűségről beszélgetnek. Ennek során egyikük, Pozdnisev elmeséli saját történetét, hogy sok évvel korábban mi vezette a feleségének megöléséhez.

⁵ A Zeneakadémián ekkor Hubay és Popper Dávid tanítottak kamarazenét, előbbi a zongorás műfajokat, utóbbi a vonósnegyes-játékot.

⁶ Az 1894. decemberi lapokban kevés adatot találtunk Dohnányi fellépéseit illetően, így nem tudjuk, hogy Hubay 6. csárdajelenete, *A cremonai hegedűs* című opera szólója és más kisebb darabok mellett a szonátát is eljátszották-e Hubayval nyilvánosan (Hubay hagyatékában egy dokumentum gépiratos másolata utal a Kreutzer-szonátának, Spohr Adagiójának, Goldmark hegedűversenyének és Hubay valamelyik csárdajelenetének közös előadására Dohnányi első zeneakadémiai évének kezdetéről). Dohnányi december 2-án a Johann Strauss tiszteletére adott esten, 9-én az Otthon Kör hangversenyén kísérte Hubayt. December 13-án Dohnányi így írt édesanyjának: „Hogy a Strauss koncert jól sikerült, bizonyítja az a tény, hogy egy héttel rá Hubayt az »Otthon« írók és hírlapírók egyesületének első estélyén kísértem.” Kelemen Éva (szerk.), *Dohnányi Ernő családi levelei* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 56.

⁷ 1890-ben Frederic Lyster angolra, Raphael Löwenfeld németre, Isaac Pavlovsky és Joseph Henri Rosny Ainé franciára fordította. Jacob Gordin 1902-ben színpadi adaptációt készített, amely 1906-ra a Broadway is meghódította, majd 1911-től kezdődően tucatnyi alkalommal filmesítették meg.

A Tolsztoj-novella 1890-es angol és 1904-es német kiadása



A végkifejlethez a zene vezetett el. A feleség egyre kevesebbet foglalkozott a gyerekekkel, és egyre többet „önmagával, a külsejével, az élvezeteivel, sőt önmaga tökéletesítésével is. Megint szenvedélyesen nekilátott a zongorázásnak, amelyet azelőtt teljesen abbahagyott.”⁸ Aztán jött egy zenész, egy hegedűs. A férj többször meghívta magukhoz zenélni, azzal a gondolattal, hogy nem fél tőle, pedig rettenetesen féltékeny volt a férfire, akivel a felesége a Kreutzer-sonátát játszott. Egyszer pedig egy utazásáról hazatérve kettesben találta őket...

A Beethoven-zene hatásáról így írt Tolsztoj, gondolatait az elbeszélő férj szájába adva:

Szörnyű dolog az a szonáta. [...] Azt mondják, a zene lelket emelön hat – szármáság, nem igaz. Hat, hat, rettenetesen hat, magamról mondhatom, de egyáltalán nem lelket emelön [...], hanem a lelket fölzaklatón. Hogy is mondjam? A zene arra ösztönöz, hogy elfeledkezzem magamról, a valódi állapotomról, valami más állapotba visz át, nem a magaméba. [...]

⁸ Lev Tolsztoj, *Kozákok, Kreutzer szonáta és más elbeszélések* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961). A Kreutzer szonátát a kötetben Németh László fordította.

Vagy meg lehet azt engedni, hogy bárki, aki akarja, egy másik embert, sokakat, hipnotizálhasson, aztán azt csinálja velük amit akar? [...] Például, hogy csak ezt a Kreutzer szonátát vegyük, az első presto! Hát el lehet játszani egy fogadószobában, dekoltált hölgyek közt ezt a prestót? Eljátszani, azután tapsolni, azután fagyaltot enni s a legfrissebb pletykákat tárgyalni. Ezeket a dolgokat csak bizonyos komoly, jelentőségteljes körülmények közt lehet játszani, s akkor, amikor ennek a zenének megfelelő, komoly tetteket kell végrehajtani. Játszani s megtenni, amire ez a zene fölhangol. De az energiának, a semmiben meg nem nyilatkozó érzéseknek ez a helyhez és időhöz nem illő földézése lehetetlen, hogy rombolóan ne hasson. Én rám legalábbis ez a darab borzasztó hatást tett; úgy rémlett, mintha egészen új érzések, új lehetőségek nyíltak volna meg előttem, amelyekről mind ez ideig nem is tudtam.

Eddig az idézet, amelyben egy olyan személy nyilatkozik meg, aki a Kreutzer-szonáta hatása alatt megtette azt, amire a zene felhangolta, és egy törrel megölte a feleségét.

René Francois Xavier Prinot: La Sonate à Kreutzer (1901)



Bár a Kreutzer-szonátát az 1890-es évek előtt nem játszották olyan gyakran, mint utána, már régóta legendák övezték. A művészek mérföldkőnek tekintették az előadását, és a kritikusok beszámolóiban is gyakran kapott kiemelt szerepet. A magyarországi bemutató feltehetően Erkel Ferenc nevéhez fűződik, aki 1840. október 4-én Leopold Jansa hegedűművésszel adta elő Pesten⁹ (talán a fikció körébe tartozik Mohácsi Jenő Rózsavölgyi Márkról szóló, 1942-ben megjelent regényének az a momentuma, miszerint Rózsavölgyi Pécssett már 1815-ben többször játszotta a darabot Prandau báróval).¹⁰ Nem célunk felsorolni a mű magyarországi előadásait, csupán néhány emlékezetes példát emelünk ki a listából, amelyek Hubay és rajta keresztül Dohnányi szempontjából lehetnek fontosak. Reményi Ede 1861. december 15-én Stocker Ede társaságában ezzel indította pesti hangversenyét, majd 1870 októberében Liszttel játszotta a kalocsai érsek palotájában. Amikor Johannes Brahms 1867-ben először járt Pesten, második koncertjén, április 26-án Grün Jakabbal együtt tűzte műsorra. Brahms tizenkét évvel később, 1879 szeptemberében Joachim Józseffel érkezett Magyarországra, vele Kolozsváron adta elő.

Nincs arról adatunk, hogy a gyermek Hubaynak tudomása lett volna az említett koncertek bármelyikéről, Ferdinand Laub 1865. februári vendégszereplését viszont később is emlegette. Ez volt életének első hangverseny-élménye, amelyre vissza tudott emlékezni (hétéves volt ekkor), a műsoron pedig Bach Chaconne-ja, Schubert és Volkmann vonósnégyesei mellett a Kreutzer-szonáta is szerepelt.¹¹ Sőt Hubay idős kori elbeszélésében a hagyomány átadását jelképező csók is megjelenik: „A szünetben bemutatott atyám Laubnak, mint jövődöbéli hegedű művészt. Laub magasan a levegőbe emelt s megcsókolt.”¹² Hubay néhány évvel később édesapjának, Huber Károlynak köszönhetően Liszt Ferencsel is kapcsolatba került, és az 1870-es évek elején többször szerepelt a mester jelenlétében. Ott lehetett 1871. január 2-án Pesten a Belvárosi Plébánián, ahol Ludwig Nohl saját Beethoven-könyvéből olvasott fel, Liszt és Reményi Ede pedig a Kreutzer-szonátát adták elő.

⁹ Pándi Marianne, „Erkel Ferenc, az előadóművész – a Honművész tükrében”, in *Magyar Zene-történeti Tanulmányok I. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 45–55, 51.

¹⁰ Mohácsi Jenő, *Hegedű és koldusbot. Rózsavölgyi Márk életének regénye* (Budapest: Tábor könyvek, 1942).

¹¹ Laub zenekari hangversenyét Huber Károly vezényelte, kamaraestjein (február 25–26.) pedig ő játszotta a 2. hegedű szólamát.

¹² Gépírat a Hubay-hagyatékban (OSZK Kézirattár Fond 73, feldolgozatlan anyag), 2. lap.

A '70-es évek közepén Hubay Joachim József növendéke volt Berlinben (itt tanárától hallotta a szonátát), amikor pedig hazatért Pestre, mintha a Párizsba költözött Reményi Ede helyét vette volna át Liszt oldalán. A mester számára és gyakran vele együtt most ő játszotta el Reményi repertoárdarabjait, közöttük a Kreutzer-sonátát is. Az 1877-ben Tarcsay János szalonjában adott közös hangversenyüket élete végéig emlegette, és a Beethoven-mű előadásával szerzett tapasztalatait fél évszázadon keresztül nemcsak tanítványainak adta tovább, hanem több alkalommal Dohnányi Ernőnek is (jelenlegi ismereteink szerint Dohnányival összesen tízszer adták elő nyilvánosan a művet,¹³ de legalább ennyi alkalommal házi koncerteken is).

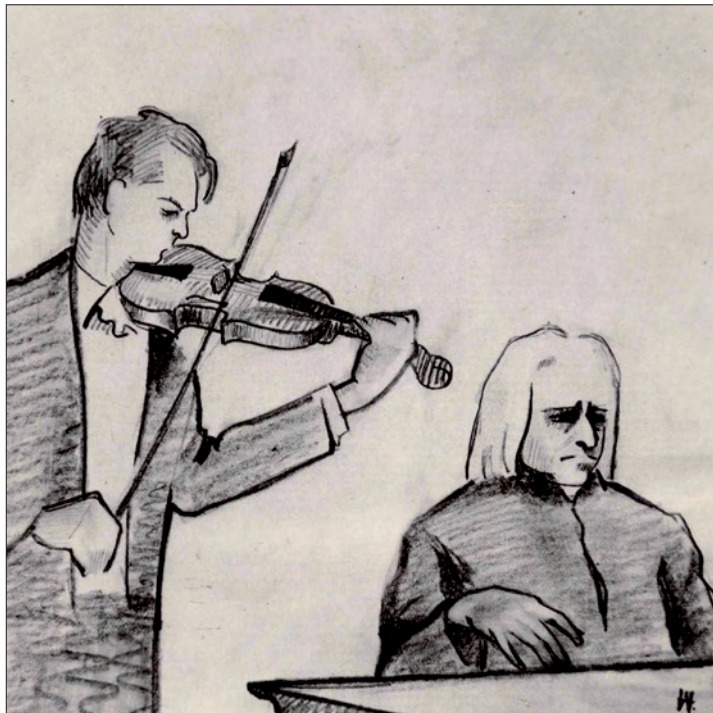
Hubay 1910 körül így emlékezett vissza a Liszttel való együttjátékra:

Tarcsayéknál játszottam vele először a Kreutzer-Szonátát. Azóta játszottam számtalan más híres zongoraművésszel – egy sem közelítette meg se az előadás nagyszerűségében, se a felfogás eredetiségében. A legtöbb zongoraművész úgy játssza le Beethoven e remek alkotását, mintha pianóra volna beállítva, sokan keresik a klasszicitást s azt gondolják, hogy akkor emelkednek a klasszicitás színvonalára, ha minél simábban és minél egyhangúbban adják elő. Pedig (ezt Liszt is mondta) Beethoven zenéjében a szenvedélyek [az] egekig csapnak. [...] Démoni erővel játszotta tehát az első tételt és a melléktémánál nem csak a zongorát, de a szíveket is megreszkettette. A 2-ik tételt meleg odaadó egyszerűséggel, lágysággal s az utolsó tételt kicsapongó jókedvvel, a ritmust erősen akcentuálva interpretálta.¹⁴

Hubay Liszt otthonában valamennyi Beethoven-hegedűsonátát eljátszotta a mesterrel, és szerepeltek még Földváry Emília, Wohl Janka és Matlekovits Sándor estélyein is. Liszt tanácsára Hubay hamarosan Párizsba utazott, ahol a Liszt-tanítvány Aggházy Károllyal koncerteztek. Nem véletlen, hogy szalon-fellépéseiket követően a nagyközönség számára adott bemutatkozó hangversenyüket éppen a Kreutzer-sonátával indították 1879 januárjában a Salle Erard-ban (és talán az sem véletlen, hogy ezúttal a

¹³ Dohnányi előadóművészi karrierjéről az elmúlt másfél évtizedben Kovács Ilona és a szerző számos cikket publikált a *Magyar Zenében*, a *Studia Musicologica*-ban, a *Zenatudományi Dolgozatokban* és a *Dohnányi Évkönyvekben*. A koncertek és az előadott művek listáját 1897-től 1921-ig, illetve 1944-ig Kovács Ilona adta közre a 2005-ös és 2006/2007-es *Dohnányi Évkönyvekben*.

¹⁴ Gépirat a Hubay-hagyatékban (OSZK Kézirattár Fond 73, feldolgozatlan anyag), III. lap.



**Hubay és Liszt
a Kreutzer-szonátát
játsszák 1877-ben
Tarcsayék
szalonjában.
Hubay Andor rajza
(a Hubay-család
gyűjteménye)**

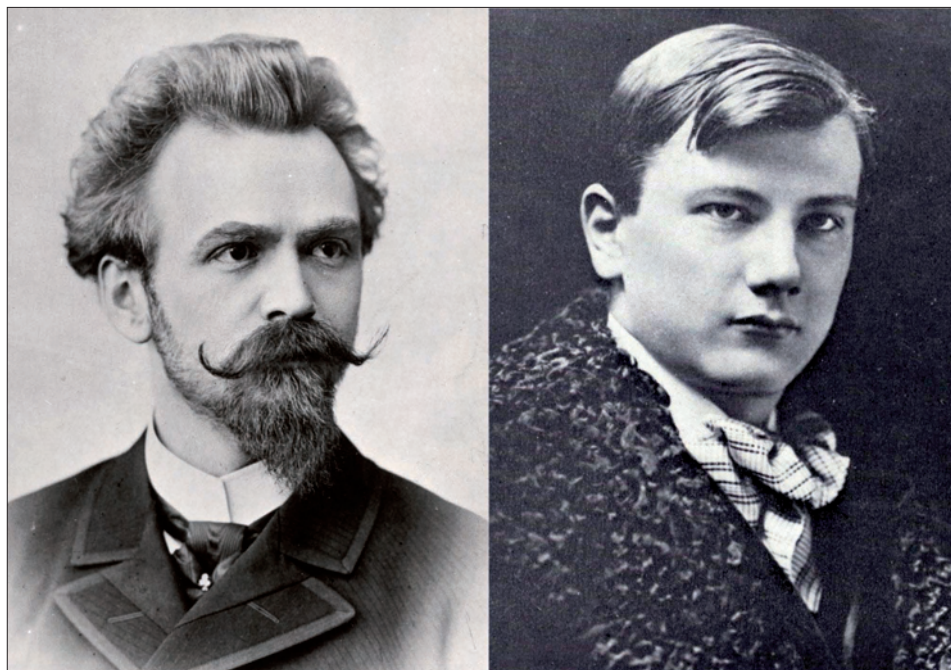
„démoni” nyitótétel nélkül játszották). Jelen volt Munkácsy Mihály, Camille Saint-Saëns, Alexandre Dumas, Jules Massenet, Léo Delibes, Charles Gounod és sok más híresség.

Néhány évvel később, 1885-ben és 1886-ban Hubay ismét játszhatta a szonátát Liszttel, ezúttal Antwerpenben és Brüsszelben, majd 1886 nyarán Liszt kérésére hazatért Budapestre, hogy apja utódként a Zeneakadémia tanára legyen. Azonnal vonósnégyest szervezett, melynek másik oszlopos tagja Popper Dávid volt, minden idők egyik legnagyobb csellistája. Néhány éven belül megindult a kamarazene-oktatás is a Zeneakadémián, Dohnányi pedig 1894-ben így kerülhetett Hubay osztályába. Thomán István után talán Hubay tette a legtöbbet az ifjú karrierjének érdekében, akivel kivételesen hosszú ideig, mintegy negyvenhárom éven át játszott együtt.¹⁵ A fent említett közös szerepléseket követően, 1895. március 26-i szólóestjére is Dohnányit kérte fel partnerének, ősszel pedig a Hubay–Popper kvartett első bérletes koncertjén (november 6.) is az ifjú zongorista működött közre.

¹⁵ Erről részletesebben lásd Gombos László, „Dohnányi Ernő és Hubay Jenő – egy művészbártság története a dokumentumok tükrében”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 37–54.

1896 januárjában Hubay svájci, német- és franciaországi turnéjára is magával akarta vinni, de az iskola vezetése nem járult hozzá a többhetes távolléthez. Március 13-án Dohnányi első opuszát, a c-moll zongoraötöst mutatta be a Hubay–Popper kvartett, a szerzővel a zongoránál, a hónap végén pedig Hubay a Műbarátok Köre estjére vitte magával a zongoristát, aki a hírneves vonósnégyes tagjaival legközelebb 1897. január 15-én lépett fel Rubinstein zongoratriójában. Az időszak nevezetes eseménye volt továbbá, hogy kvintettjét Brahms közbenjárására eljátszhatta Bécsben a Gesellschaft der Musikfreunde zártkörű koncertjén, és Herzfeld Viktorral két szonátaestet is adott a császárvárosban.

Hubay és Dohnányi az 1890-es években (a Hubay-család gyűjteménye, ill. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye)



Dohnányi fellépéseit a zeneakadémiai években külső tényezők, főként a felkérők igényei határozták meg, és amíg szólódarabjait bizonyos mértékig megválaszthatta, addig a kamaraművek esetében a partnerek elvárásaihoz igazodott. Karrierje a diploma megszerzése (1897) után szólóművészként indult. Több-kevesebb sikerrel próbálkozott a hangversenyezéssel

Németországban és az Osztrák-Magyar Monarchiában, majd az áttörést 1898 novemberében első londoni koncertje hozta meg a számára. Beethoven G-dúr zongoraversenyét játszotta Richter János vezényletével, és ez a mű lett pályája első korszakának emblemikus darabja. Szólista-repertoárját tudatosan és fokozatosan építette fel, az elkövetkező évtizedben mindig csak két-három koncertre való művet tartott egyszerre műsoron. Szezon közben sosem vett fel új darabot a műsorába, csak az új évadban cserélt le egyes számokat hasonló típusúakra (például egy-egy Chopin-noktürn, Beethoven-szonátát vagy Liszt-rapszodiát egy másikra). Saját kamararepertoárt azonban nem alakíthatott ki, mivel ilyen fellépései véletlenszerűek és szórványosak voltak, ahogy állandó művészpартnerekkel sem rendelkezett.

Döntő változást 1905-ös berlini letelepedése jelentett, amikor a főiskola, a *Hochschule für Musik* tanára lett. Nem mondhatjuk, hogy korábban egyáltalán nem játszott nyilvánosan kamaraműveket, de a mintegy félszáz előadási alkalom nem saját kamaraestje volt, hanem többnyire mások (például egy vonósnégyes vagy hegedűs szólista) koncertjén működött közre egyetlen mű előadásában. Máskor az ő hangversenyén szerepeltek vendégek egy-egy kamaramű (saját zongoraötöse vagy csellószonátája) megszólaltatásában. Diplomája megszerzésétől 1905 őszeig, Dohnányi huszonnyolc éves koráig csupán egyetlen olyan alkalomról tudunk, amikor a teljes műsort a kamarazenének szentelték, és Dohnányi valamennyi mű előadásában részt vett (ez egy bécsi szonátaest volt Hugo Becker csellistával 1903. január 20-án).

A Kreutzer-szonátát Dohnányi hatszor játszotta az időszakban. 1899. február 1-jén Leedsben Leonora Jacksonnal és egy énekes közreműködővel koncerteztek, és ugyanúgy ez volt az egyetlen közös számuk, ahogy az 1899. december 12-én Huddersfieldben Maud Powell-lel, valamint az 1900. december 6-án (első amerikai kamara-fellépésén) Troyban, az 1901. január 7-én New Yorkban és az 1902. november 8-án Londonban Fritz Kreislerrel adott hangversenyen. 1904. február 16-án Manchesterben Pécskai Lajossal a Beethoven-mű párjaként egy Brahms-szonátát is előadtak a szólószámok, dalok és áriák mellett. Az első Kreisler-találkozás érdekessége az volt, hogy mivel közvetlenül a koncert előtt és más-más városból érkeztek, a két művész a művészsobában látta egymást először, így nem volt lehetőségük a közös próbára. Az esethez anekdota is kapcsolódik: mindketten úgy gondolták, hogy a másik hozza magával a mű kottáját, ezért az impresszárió-nak csak az utolsó pillanatban (vagy már a koncert megkezdése után) sike-

rült megoldani a problémát azáltal, hogy egy a közönség soraiban helyet foglaló diák kezéből vette ki a kottát.¹⁶

A berlini időszak fordulópontot jelentett Dohnányi és a kamarazene viszonyában, amikor tíz év alatt száznál több szonáta-, trió- vagy kvartett-esten lépett fel. Jelképes értelmű, hogy az első berlini hangversenyen (1905. október 6.) Sebald Sándorral eljátszotta Brahms mindhárom hegedűszonátáját, négy nappal később pedig elhangzott a Kreutzer-szonáta is Waldemar Meyerrel. Majd Lady Hallé hegedűművésszel indult dániai turnéra. A műsorok gerincét tizenkét szonáta előadása jelentette kilenc hangversenyen, ebből hét alkalommal a Kreutzer-szonáta is megszólalt. Egyetlen hónap alatt tehát többször játszotta nyilvánosan a művet, mint addig együttvéve.

A szembetűnő változásban egy kivételes muzsikus játszott kulcsszerepet: Joachim József, Hubay egykori mestere. Első turnéi alatt Dohnányi többször hallotta őt Londonban játszani, 1901–1903 között pedig együtt muzsikáltak a gmundeni nyaralások idején. Majd Joachim partnerének kérte fel a bonni zenei fesztiválok alkalmával: 1905. május 28-án Beethoven Esz-dúr triójában, két nappal később a G-dúr szonátában, 1906. május 24-én Schumann Esz-dúr zongoranegyesében és 1907. május 7-én Brahms A-dúr szonátájában szerepelt vele, továbbá Dohnányi az ő vezényletével játszotta 1906. május 23-án Schumann a-moll zongoraversenyét. 1905-ben kinevezte professzornak az általa vezetett berlini főiskolára, 1907. augusztusi halála pedig újabb változást hozott Dohnányi és a kamarazene viszonyában. A mester elhunytá felerősíthette küldetéstudatát és azt a vágyát, hogy Joachim nyomdokába lépve átvegye helyét a kamarazene nemzetközi mezőnyében.

Állandó hegedűs partnere 1907 őszétől ugyanaz az Henri Marteau volt, aki a következő évtől Joachim utóda lett a főiskolán. Hét év alatt, az I. világháború kitöréséig nyolcvanöt alkalommal léptek fel együtt. A rendszeres zongoratrió-játék világába Dohnányi 1907 végén lépett be Budapesten, amikor Hubay és Popper kérte fel közreműködésre, a sikernek köszönhetően pedig két berlini kollégájával, Marteau-val és Hugo Beckerrel alakított állandó trió-együttest (még abban az évadban öt alkalommal szerepeltek).

¹⁶ Vázsonyi Bálint is leírja az eseményt könyvében (*Dohnányi Ernő*, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 44), az anekdota pedig eltérő változatban két Dohnányi-feleség monográfiájában olvasható (Elza Galafrés, *Lives, Loves, Losses*, Vancouver: Versatile, 135; Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. James A. Grymes, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 43).

Dohnányi és Henri Marteau (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport)

Dohnányi és Marteau 1908. márciusi bécsi koncertjeinek műsorlapja

(Gombos László magángyűjteménye)



Amint említettük, az 1905-ös fordulat előtt Dohnányi hat alkalommal játszott nyilvánosan a Kreutzer-szonátát, majd – ismereteink szerint – az első világháború végéig harminchat esetben, legtöbbször Henri Marteau, Lady Hallé, Hubay Jenő és Vecsey Ferenc partnereként. A következő két és fél évtizedben, a második világháború végéig negyven előadásról van tudomásunk, ekkor Hubayn kívül szinte kizárólag két Hubay-növendék, Telmányi Emil, majd Zathureczky Ede játszott a hegedűszólamot (1921-ben egyszer Koncz Jánossal, majd 1923-ban és 1926-ban Flesch Károllyal is előadta a darabot). Dohnányi utolsó másfél évtizedéből, azaz a második világháborút követően Ausztriában és Amerikában töltött éveiből a Kreutzer-szonáta három nyilvános előadásáról van csupán tudomásunk.¹⁷

Dohnányi életének fontos eseményei a berlini letelepedés után is összefüggésbe hozhatók a szonáta bizonyos előadásaiival. Az egyik olyan szituációban zajlott, amely kísértetiesen hasonlított a Tolsztoj-novellából megismert esetre. Csupán annyi volt a különbség, hogy a csábító a férjjel játszott a darabot a feleség jelenlétében, gyilkosság helyett pedig hosszú válóper (és egy hírlapi szenzációvá lett utcai verekedés) lett a dologból. 1912 nyarán történt, hogy Dohnányi beváltotta ígéretét, és meglátogatta a híres hege-

¹⁷ Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa 2015), 343.

dűst, Bronislaw Hubermant a Bécsből nem messze fekvő nyaralójában, Rekawinkelben. Dohnányi nem sokkal korábban ismerkedett meg Huberman feleségével, a híres német színésznővel, Elza Galafrés-vel, aki sikerre vitte a *Pierrette fátyola* című Dohnányi-pantomim bécsi előadását.



**Elza Galafrés és Dohnányi 1914-ben
Berlinben**

(MTA BTK ZTI
20–21. Századi Magyar Zenei Archívum
és Kutatócsoport
Dohnányi-gyűjteménye)

Galafrés emlékiratai szerint Dohnányi ismét látni szeretne volna őt, ezért látogatott Rekawinkelbe, ahol egy különös eset játszódott le. Dohnányi, aki Elza miatt féltékeny volt Hubermanra, a hegedűssel eljátszotta a Kreutzer-szonátát. Galafrés így írta le az eseményt:

Bár általános nézeteik szöges ellentétben álltak, a két hírneves művész tökéletes egyetértésre jutott a zene iránti rajongásban. Beethoven Kreutzer-szonátája! A csupán tucatnyi gyertya gyér fényében fantomként jelent meg alakjuk a zeneszoba faborítású sötét falai között. Ritka kivételként lehet csak ilyen zenét hallani.¹⁸

Nem tudjuk, hogy a látogatás során mást is játszott-e a két muzsikus, az azonban nem lehet véletlen, hogy Galafrés miért a gyakran démoniként jellemzett Kreutzer-szonátát, és *csak* a Kreutzer-szonátát említette könyvében. Galafrés hamarosan megszökött férjétől és Dohnányihoz költözött

¹⁸ „Diametrically opposed in general views, the two famous musicians found a matchless unity in their love of music. Beethoven’s Kreutzer Sonata! The two figures were like phantoms against the dark wood walls of the music room, lit only with the soft light of a dozen candles. Seldom has such music been heard except by a rare few.” Ránki András fordítása. Elza Galafrés, i. m., 184–185.

Berlinbe, majd hogy Dohnányi is elválhasson a felesége beleegyezése nélkül, 1915 végén mindketten Budapestre költöztek, ahol 1919-ben házasodhattak össze (azzal nem számoltak, hogy Huberman utánuk megy és felveszi a magyar állampolgárságot, hogy könnyebben pereskedhessen fiáért, Jánosért).

Budapesten, az 1910-es évek második felében Hubay Jenő lett Dohnányi fő kamarapartnere. Többtucatnyi szonáta- és trióestet adtak, kettejük között azonban végzetes ellentét jött létre 1919 elején. Tanév közben leváltották a Zeneakadémia igazgatóját, Mihalovich Ödönt, és nyugdíjba küldték a hatvan évet betöltött tanárokat (a felszólítást a hatvan és fél éves Hubay is megkapta). Pedig Hubayról már egy évtizede rebesgették, hogy ő lesz Mihalovich utóda, most azonban a jóval fiatalabb Dohnányi kapta meg az állást. Ugyanekkor Dohnányit a Filharmonikusok elnökkarnagyuknak választották Kerner István helyett, így egyszerre két zenei kulcspozícióhoz jutott Budapesten. A két művész utolsó hangversenyére 1918. december 8-án került sor. Ezen a Dohnányi életében beálló jelentős fordulat előtti szonátaesten természetesen a Kreutzer-szonáta volt az utolsó szám.

Hubay külföldre menekült a Tanácsköztársaság idején, majd annak bukása után az új kormányzat hazahívta, és megbízta a Zeneakadémia vezetésével. Emiatt egy évtizeden át rossz volt a viszonya Dohnányival, aki ha nem lehetett igazgató, tanítani sem kívánt a Zeneakadémián, és sokáig a Klebelsberg Kunó által vezetett kultuszminisztériummal sem állt szóba. Az újabb fordulatra nyolc évet kellett várni, amikor a Beethoven-centenárium idején (és néhány hónappal Dohnányi ötvenedik születésnapja előtt) Hubay és Dohnányi látványosan kibékültek. A Zeneakadémia nagytermében 1927. április 1-jén egyetlen művet játszottak el a felcsigázott érdeklődésű közönség előtt, és ez nem lehetett más, mint a Kreutzer-szonáta. A régóta várt eseményt – a Pester Lloyd másnapi kritikájának megfogalmazása szerint – a közönség kettejük békeszimfóniájaként értékelte.¹⁹ Megegyezésük (vagy kiegyezésük) értelmében Hubay visszavette Dohnányit tanárnak a Zeneakadémiára, megbízta a zongora és a zeneszerzés mesterképző vezetésével, sőt címzetes igazgatói címet is szerzett egykori és jelenlegi barátjának. A kibékülés hozadéka volt az az ötvenezer pengős minisztériumi támogatás is, amelynek segítségével Dohnányi be tudta fejezni Széher úti házának építését. Mire 1928 őszén ismét hivatalosan a tanintézmény köte-

¹⁹ „In der Phantasie des Publikums wuchs heute die Kreutzer-sonate gewissermassen zu einer Friedensinfonie...” *Pester Lloyd* (1927. április 2.).

lékébe lépett, új otthona is beköltöztető állapotba került (megjegyezzük, hogy óráinak javát nem a belvárosi tanteremben, hanem itt, a budai hegyekben tartotta meg).

Fél évvel később Tóth Aladár így emlékezett a nevezetes koncertre egy Dohnányit méltató cikkében:

Sohasem felejttem el azt a Kreutzer-szonátát, melyet legutóbb Dohnányi Hubayval együtt szólaltatott meg. A II. variációban a Wieniawski szellemében hegedülő Hubay Dohnányinak szigorúan kiegyenlített stílusával összeférhetetlen rubatókat engedett meg magának. Dohnányi mégis engedelmesen átvette Hubay gyorsításait-lassításait s olyan tökéletesen bele tudta ágyazni saját felfogásának gyönyörű zenei folyamatosságába ezeket a szeszélyes tempóingadozásokat, hogy az egész variáció fölött, mint valami glória, jelent meg Dohnányi egyéniségének szelleme. Ime a kötélzáncos, ki ide-oda rángatózó dróton is megőrzi az egyensúlyt!²⁰



Hubay és Dohnányi az 1920-as évek közepén
(a Hubay-család gyűjteménye, ill. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye)

²⁰ Tóth Aladár, „Dohnányi Ernő kultúrája, művésze és zongoraművészete”, *Zene Szemle* 11/9–10 (1927. október), 228.

Ide kívánczik egy két évtizeddel korábbi kritika, amely más jellemzőket domborított ki a két művész játékában. August Beer írta a *Pester Lloyd*-ban 1911. január 21-én:

Dohnányi Ernő és Hubay Jenő ismét partnerként találkoztak a kamarazene területén, de közös szonátaesten csak ma láttuk őket először egyesülni. Nem nehéz elképzelni, hogy egy ilyen zongora-hegedű duó, két ily előkelő, művésze teljes érettségében álló hazai mester együttműködése ritka jó hangzást eredményez. Érdekes volt megfigyelni, hogy miként egészítette ki kölcsönösen egymást a két művész, akiket régóta személyes barátság és szoros zenei kapcsolat fűz össze. Hogy ez a két nagyon karakteres egyéniség, a szenvedélyesebb Dohnányi és a líraibb természetű Hubay, itt Florestan, ott Eusebius, szép harmóniában találkoztak, és egészen feloldódtak az előadott muzsikában. [...] A Kreutzer szonáta variációiban valósággal versengtek egymással a technikai bravúrok terén, melyekre a két hangszernek szinte azonos mértékben adott lehetőséget itt Beethoven, majd Dohnányi a tüzes Prestóban, teljesen a műszellemében, lendületesen átvette a vezetést a zongoránál. Brahms A-dúr szonátájában viszont melegen énekelhetett Hubay hegedűje.²¹

Dohnányi és Hubay viszonya tehát rendeződött 1927-ben a Kreutzer-szonáta hangjainál. Ezután Dohnányit gyakran lehetett látni a Hubay-palotában, ahol a házi hangversenyeken a Beethoven-szonáta is többször megszólalt.²² 1931 márciusában az elcsatolt magyar területeket látogatták

²¹ „Wiederholt sind Ernst Dohnányi und Eugen Hubay auf dem Gebiete der Kammermusik einander als Partner begegnet, aber zu einem gemeinschaftlichen Sonatenabend sah man sie erst heute vereinigt. Man kann es sich leicht denken, daß solch ein Duo zwischen Klavier und Geige, dieses Zusammenwirken zweier so vornehmer heimischer Meister, die in der Vollreife ihrer Kunst stehen, einen selten guten Klang gab. Dabei war es interessant zu beobachten, wie diese beiden Künstler, längst durch persönliche Freundschaft und enge musikalische Beziehungen verbunden, sich gegenseitig ergänzten. Wie diese scharf ausgeprägten Individualitäten, Dohnányi, die leidenschaftlichere, Hubay, die lyrischere Natur, hier Florestan, dort Eusebius, sich in schöner Harmonie zusammenfanden, ganz in der Musik aufgingen, die sie zu interpretieren hatten. [...] in den Variationen der Kreutzer-Sonate gab es den richtigen Wetteifer in der feinen Brillanz, mit der Beethoven hier jedes Instrument fast gleichmäßig bedenkt, während Dohnányi in dem feurigen Presto, ganz im Geiste des Werkes, die Führung am Flügel schwunghaft übernahm. Dafür konnte sich die Geige Hubays in der A-Dur-Sonate von Brahms warm aussingen.“ A [ugust] B[eer], „(Sonatenabend)“, *Pester Lloyd* (1911. január 21.).

²² Molnárné Asbóth Magda visszaemlékezése. Hubayné és Dohnányiné viszonya is szívélyes lett a Hubay halálát (1937) megelőző tíz évben, de a környezetük olykor érezte a közöttük lévő feszültséget.

meg közösen, 17-én Aradon, másnap Temesváron, harmadnap Nagyváradon léptek fel, és mindenütt a Kreutzer-szonátával zárták a műsort.

A Beethoven-művet a kibékülés előtti években Dohnányi három alkalommal játszotta a kiváló Hubay-növendékkel, Telmányi Emillel, majd 1927 tavaszán a hetvenéves Hubay helyett vele indult vidéki turnéra (Szeged, Békéscsaba, Nyíregyháza, Miskolc, Pécs, Sopron, Kassa, Arad, Kolozsvár, Nagyvárad, Temesvár), 1928-ban pedig Telmányi második hazájába, Dániába (Koppenhága, Vejle, Aarhus, Aalborg, Viborg). Ezt követően Szegeden (1928) és háromszor Budapesten (1933, 1925, 1941) játszották együtt a szonátát.²³

Az 1930-as évek második felétől Hubay tanítványa és utóda, Zathureczky Ede lett Dohnányi fő kamarapartnere. Ismereteink szerint utolsó nyilvános magyarországi fellépésén, 1944. március 11-én is vele játszott Szegeden. Zárószámként a Kreutzer-szonáta szólalt meg, azaz éppen ez lehetett az utolsó kamaramű, amelyet Dohnányi hazájában koncerten előadott. Egy héttel később (19-én) Németország megszállta az országot, Dohnányi pedig a következő hónapok javát Gödöllőn töltötte jövendő harmadik feleségénél, Zachár Ilonánál. Korábban már lemondott a Zeneakadémia vezetéséről, és májusban feloszlatta a Filharmonikusokat is a zsidótörvények elleni tiltakozásul. Szálasi hatalomátvétele után egy hónappal, november 24-én pedig felkérérdzkedett egy nyugat felé induló teherautóra, és új családjával Ausztriába távozott.

Talán véletlen, de mégis tény, hogy Beethoven legendás alkotása több alkalommal is megszólalt Dohnányi pályájának fordulópontjainál, Hubay Jenő, Bronislaw Huberman és Zathureczky Ede közreműködésével. Elhangzott a kezdő zeneakadémista művészi beavatásának pillanatában, a berlini letelepedés első napjaiban és hétszer egymás után az időszak első turnéján. A Beethoven-mű szólalt meg az új élettársért, Galafrés Elzáért vívott harc drámai jelenetében, majd az 1918-ban zajlott nagy változások előtt az utolsó szonátaest zárószámaként. Ez jelezte 1927-ben a megbékélést és Dohnányi visszatérését a Zeneakadémiára, végül ezzel búcsúzott örökre hazájától a II. világháború vége felé. A szonátával Dohnányi egy nagy múltú, Beethovenen, Liszten és Hubayn átívelő örökség részese lett, melyet a mű mintegy nyolcvan nyilvános és legalább annyi zártkörű előadásával közvetített a következő generációk számára.

²³ Kovács Ilona i. m. (lásd a 12. lábjegyzetet).

Daniel-Frédéric Lebon

Universität Hamburg

A beszéd zenei analógiája Dohnányi *Der Schleier der Pierrette* – *Pierrette fátyola* című művében

Dohnányi Ernő pantomimnak nevezte *Der Schleier der Pierrette* című művét, mely terminust a különféle művészeti ágak meglehetősen tágran értelmezik, s eltérő jellegzetességeket tulajdonítanak neki. Jelen tanulmányban zenetörténeti szemszögből kívánom vizsgálni a pantomimot.¹ Jean-George Noverre balett-reformja, azaz 1760-ban megjelent *Lettres sur la danse et les ballets*² munkája óta a „pantomim” [pantomime] és a „tánc” [danse] a „*ballet d'action*” [cselekményes balett] alapvető részét képezte. Noverre sokkal jelentősebbnek értékelte a „táncot”, mint a korábbi *divertissement*-t, ahol „a táncok összevisszaságban, mindenféle dramaturgiai ok nélkül voltak a színpadra dobva”.³ A pantomim pedig, úgy vélte, különleges funkcióval bír: a cselekményt közvetíti a közönség számára.

A cselekmény a táncban annyit jelent, hogy érzelmeinket és lelki izgalmainkat a mozdulatok, gesztusok és az arc igaz kifejezésével átvigyük a néző lelkébe. A cselekmény nem egyéb, mint *pantomim*.⁴

¹ E tanulmány részben doktori disszertációm függelékének tekinthető, lásd *Béla Bartók's Handlungsballette* [Bartók Béla cselekményes balettjei] (Berlin: Köster, 2012). Az értekezés középpontjában Bartók két balettje, a balett-zenére jellemző, a cselekmény analógiáját szolgáló technikák és Gluck *Don Juanja*, az első valódi *ballet d'action* óta megfigyelhető fejlődésük áll. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Vikárus Lászlónak, a Bartók Archívum vezetőjének, aki elsőként említette nekem Bartók „Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest Without Bloodshed” című tanulmányát, amelyben a zeneszerző megemlíti Dohnányi *Pierrette*-jét, illetve ő hívta fel figyelmemet a Bartók és Dohnányi balettjei közti kapcsolatra is.

² Jean-George Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Lyon: Delaroché, 1760).

³ Judith Chazin-Bennahum, „Jean-George Noverre: Dance and Reform”, *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 87–97, ide: 95.

⁴ Az eredetiben: „L'action en mati[è]re de Danse est l'Art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes & la physionomie, nos sentiments & nos passions dans l'âme des Spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la *Pantomime* [!].” Magyarul lásd: Jean-Georges Noverre, *Levelek a táncról és a balettekről*, ford. Benedek Marcell (Budapest: L'Harmattan, 2008), 96.

Új balett-definíciójában, és különösen a pantomim *ballet d'action*ban betöltött szerepét illetően Noverre kiemelkedő fontosságot tulajdonított a zenének és ezáltal a balettzene szerzőjének: „a cselekményes tánc feladata, hogy visszaadja, és világosan megmagyarázza a zene írott eszméit.”⁵ Dorion Weickmann értelmezése szerint Noverre egészen odáig megy, hogy kijelenti: „a (zenei) partitúra előre elrendeli és befolyásolja az előadók cselekvését és mozdulatait. A főszereplőtől [és a koreográfustól] elvárták, hogy a zene jelentését világossá tegye azáltal, hogy lefordítja mozgásra.”⁶

A balett-zeneszerzők tehát hirtelen új kihívásokkal találták magukat szemközt, nevezetesen, hogy zenéjükön keresztül közvetíteniük kellett a cselekményt a táncosok és végső soron a közönség felé. Az egyik legkorábbi technika, amellyel a *ballet d'action* cselekményét meg lehetett jeleníteni, a beszéd imitációja, pontosabban a beszéd zenei analógiája volt (vö. például Beethoven *Die Geschöpfe des Prometheus*ával), amely a 19–20. században egyre változatosabbá vált. A beszéd zenei analógiája – ahogy Marian Smith rámutat – a balettek pantomim-szakaszaiban volt használatos:

A balettzene gyakran utánozott emberi hangot is. Bizonyos esetekben egy-egy szólóhangszer játszott *recitativót*, miközben a szereplők a színpadon néma-játékot adtak elő. (Szép példáját hallhatjuk ennek August Bournonville 1842-ben Koppenhágában bemutatott *Napolijában*, amikor is egy utcai muzsikussal a harsona „hangján” szólal meg.) Máskor a zene ritmikája alkalmazkodott a librettó szövegének kulcsmondataihoz (mint például az „écoutez-moi” – figyeljen rám – az 1827-es *La Somnambule* kulcsjelenetében). Megint máskor a zeneszerzők szinkópálást, pontozott ritmusokat, tág ambitust vagy a mondatok befejezésekor felhajló dallamot alkalmaztak, hogy a beszélt francia nyelv hangzását imitálják.⁷

Smith ezt a technikát „beszédszerű (vagy *parlante*) zenének” nevezi, amellyel „az emberi hangot kevésbé nyilvánvaló módon imitáló” zenét je-

⁵ „...la Danse en action est l'organe qui doit rendre, & qui doit expliquer clairement les idées écrites de la Musique. Noverre, *Lettres*, 142–143. Jean-Georges Noverre (ford. Benedek Marcell), 81.

⁶ Dorion Weickmann, „Choreography and Narrative: The »Ballet d'Action« of the Eighteenth Century”, *The Cambridge Companion to Ballet*, 53–64, ide: 60.

⁷ Marian Smith, „The Orchestra as Translator: French Nineteenth-Century Ballet”, *The Cambridge Companion to Ballet*, 138–150, ide: 140.

löl.⁸ Ennek a technikának az elnevezésére jómagam a *musique parlante* kifejezést javasolnám egyrészt a francia balett-terminológia hagyományát követve, másrészt kiterjesztve a jelentést mindenféle beszédimitációra és analógiára.

Röviddel Noverre reformja után a balettzene-partitúrákba (közvetlenül a partitúrába vagy a zongoraletétbe) színpadi utasítások kerültek. Ezek a táncos, a koreográfus és végső soron a közönség tájékozódását segítették.⁹ Igen meglepő, hogy számos színpadi utasítást „közvetlen beszédként” [*direct speech / direkte Rede / discours direct*] vezettek be, jóllehet ezek – természetesen – nem szólaltak meg fennhangon. Látni fogjuk, hogy ez egyáltalán nem jelenti, hogy minden közvetlen beszédként írt színpadi utasításnak volt zenei analógiája, és azt sem, hogy a függő beszédben írtaknak viszont ne lehetett volna analógiájuk. Úgy tűnik, Arthur Schnitzler efféle színpadi utasításai a *Der Schleier der Pierrette* szöveggönyvében, amelyeket Helmut Vollmer egyébként a beszélt dráma felé való orientációval magyarázott,¹⁰ a századfordulós nyelvszkepszis [*Sprachkrise*] kontextusában értelmezhetők. Véleményem szerint Arthur Schnitzler bőségesen alkalmazott, közvetlen beszédként megfogalmazott színpadi utasításaitól új, árnyaltabb beszédmódok kialakulását várta. És valóban, Dohnányi a *Der Schleier der Pierrette*-ben teljesen adekvát módon követi ezt az igényt, hatalmas kelléktárát mutatva be a beszédimitáció és -analógia változatos lehetőségeinek. Fontos megemlíteni, hogy a *musique parlante* technikai természetesen jelen voltak a 19. és 20. századi balettzeneben is, azonban a *Pierrette* előtt sosem játszottak ekkora szerepet.

A továbbiakban – a cselekmény, illetve a mű történetének rövid áttekintése után – a *Der Schleier der Pierrette* beszédanalógiáit vizsgálom kezdve a közvetlen beszédimitációval a kérdés–válasz-komplexumon át a kevésbé közvetlen típusokig (*recitativo, leitmotif*), befejezésképpen pedig kísérletet teszek arra, hogy meghatározzam a *Der Schleier der Pierrette* helyét a balettzene történetében.

* * *

⁸ Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 110.

⁹ A színpadi utasítások a librettóban néha az előadás előtt megjelentek.

¹⁰ Vö. Hartmut Vollmer, „Die Poetisierung stummer Traumbilder – Arthur Schnitzlers Pantomime »Der Schleier der Pierrette«”, *Sprachkunst* 38 (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2007), 219–241, ide: 240.

A mű története és cselekménye

Dohnányi Ernő 1909-ben fejezte be *Der Schleier der Pierrette* című pantomimjét.¹¹ A kompozíció Arthur Schnitzler azonos című művén alapszik, amely ugyanakkor az író *Der Schleier der Beatrice*¹² című drámájának is alapját képezi. A *Pierrette*-et 1910. január 22-én, a drezdai Königlich Opernhausban, Ernst von Schuch vezényletével, valamint Guerra Miklós Dohnányi közreműködésével megszerkesztett koreográfiájával mutatták be.

A darabot a következő években többek között Bécsben, Londonban, Berlinben és Koppenhágában játszották. A drezdai premiert kivéve legfőképp az 1910. május 7-én tartott budapesti bemutató váltott ki pozitív visszhangot, ahogy azt például a következő kritikából láthatjuk:

Mindenekelőtt egy zseniális muzsikus munkája, akinek zenéjéből a néma cselekmény során a szövegíró legszutilisebb lírai, drámai és színpadi intenciói csendülnek ki olyan formákban, amelyeknek szépsége és szelleme már önmagában elegendő volna, hogy a kettős műnek a legelőkelőbb művészi jelentőséget kölcsönözze.¹³

A mű történetének következő fontos állomását az jelentette, hogy a szívész-táncosnő Galafrés Elza, Dohnányi későbbi második felesége együtt-

¹¹ A *Der Schleier der Pierrette* valószínűleg metszőpéldányként szolgáló kéziratos partitúrájának utolsó oldalán (347.) (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, Ms. Mus. 2.994) két dátum szerepel: Grunewald, április 27. [1]909 (fekete tintával szerepel az eredeti kottaszöveg) és Pozsony, 6. Szept[ember 1]909 (piros tintával szerepelnek a javítások).

¹² Vö. Vollmer, *Poetisierung*, 219–241. Vollmer itt dokumentálja, hogy a *Der Schleier der Pierrette* a *Der Schleier der Beatrice* alapjául szolgált.

¹³ „[Es ist] die Arbeit vor Allem eines genialen Tonkünstlers, in dessen Musik unter der stummen Aktion die subtilsten lyrischen, dramatischen und szenischen Intentionen des Textdichters in Formen zum Klingen gebracht werden, deren Schönheit und Geist allein hinreichen würde, dem Doppelwerk vornehmste künstlerische Bedeutung zu richten.” *Theater, Kunst und Literatur – Der Schleier der Pierrette, Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler, Musik von Ernst von Dohnányi* [sic!]. *Erste Aufführung in der königlichen Oper* [Budapest] am 7. Mai 1910. Ez a cikk az első fuvola szólamának utolsó oldalához ragadt hozzá (Budapest, OSZK, ZB 33/c) amelyet (más szólamokkal együtt) feltehetőleg a budapesti bemutató és további előadások során használtak. Sajnos forrása, a megjelenés pontos dátuma és a szerző nem ismert. A cikk pontos címe azonban informál minket arról, hogy valóban a budapesti premierről szól (meg kell jegyezni, hogy több budapesti előadás pontos dátuma szerepel a hárfa szólamkottájának első és második oldalán).

működést kezdeményezett a zeneszerzővel. 1913-ban ugyanis új koreográfiát készített a műhöz, amelynek köszönhetően az nagy népszerűsége tett szert.¹⁴ Ezt a koreográfiát, mely Galafrés Elza saját, bejegyzésekkel teli, jelenleg az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteményében őrzött zongorakivonatában szerepel, még az 1920-as évek után is játszották – legalábbis a budapesti Operaházban. Bartók Béla a következőket írta róla egy 1921-ben megjelent cikkében:

Ebben a pantomimben ugyanis nem olcsó tömeghatásokról, nem alacsonyrendű ízlést kiszolgáló csillogó dekorációról van szó. Sokkal inkább a gesztusok kifinomításáról, minden sablontól mentes tökéletesítéséről, mely teljes mértékben fölér az elsőrangú színházi művészettel. [...] Dohnányiné nagy színészi művészete révén, akinek itt alkalma nyílt képességeit a többi szerep betanításában, valamint a rendezésben is érvényesíteni, biztosította a szcenikai előadás tökéletességét.¹⁵

A mű cselekményét a következőképp összegezhethetjük.

Első kép. Pierrot egyedül üldögél szobájában, és Pierrette után sóvárog. Gondolataiba mélyedve elalszik. Barátai, Fred, Florestan, Annette és Alumette lépnek be a színpadra, és találkoznak Pierrot inasával, aki gazdáját keresi. Miután megtalálták Pierrot-t, megpróbálják elterelni figyelmét a szerelmi bánatról, de ő elhessegeti őket. Váratlanul megjelenik Pierrette menyasszonyi ruhájában (fátylával, azaz érintetlensége jelképével). Mivel szülei eljegyezték őt Arlechinóval, öngyilkosságra készül, mérget akar inni Pierrot-val együtt. Pierrette leveszi fátylát (tisztaságának

¹⁴ Természetesen léteztek más koreográfiák is 1910 és 1913 között.

¹⁵ „This pantomime does not stand for mass effect or startling decorations pandering to cheap tastes, but demands gestures of unhackneyed refinement and noble expressiveness. Thanks to Mme. Dohnányi-Galafrés’ finished art, which she also revealed in the stage management and in the preparation of the other roles, the scenic performance was a perfect one.” Béla Bartók, „Schönberg and Stravinsky Enter »Christian-National« Budapest Without Bloodshed”, *Documenta Bartókiana* 5 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 72. A magyar fordítás forrása: Vikárius László, „Bartók az integritás válságának idején. Két Bartók-írás Budapest zeneéletéről”, *Muzsika* 50/7 (2007. július), 8–13, ide: 12.

elvesztése szimbólumaként), de hezitálása eredményeképpen – mivel nem teljesen biztos az öngyilkosságban – csak Pierrot hal meg, a lány zaklatottan elrohan.

Második kép. A násznép, amelyet Pierrette az első képben otthagytott, észreveszi, hogy a lány eltűnt. Miután a vőlegény, Arlechino hiába keresi őt, bosszút esküszik. Pierrette azonban váratlanul újra megjelenik, és úgy tűnik, minden rendeződik. Csak Pierrette látja megjelenni háromszor a halott Pierrot-t, az utolsó alkalommal fátylával, amelynek a hiányára Arlechino egyből megjegyzést tesz. Arra kényszeríti menyasszonyát, hogy vezesse a fátyolhoz.

Harmadik kép. Visszatérve Pierrot-hoz, Arlechino felfedezi a lány hűtlenségét és bezárja a szobába egyedül. Pierrette megőrül, és groteszk *danse macabre*-ban a halálba táncolja magát.¹⁶

Közvetlen, szótagoló beszédimitáció

Amikor Marian Smith azt írja, hogy a zene ritmikája alkalmazkodik a librettó (vagy: a szöveg) kulcsmondatainak ritmikájához, elsősorban a pontos beszédimitációról beszél.¹⁷ Már Ambroise Thomas *La Gypsy*-jében, vagy Adolphe Adam *Giselle*-jében találunk példát ilyen típusú beszédimitációra, de a 20. századi balettekben is megjelenik, különösen Bartók Béla *Csodálatos mandarinjában*.¹⁸ Ezekben az esetekben a zenei beszédimitáció fókuszában gyakran a szótagok, és/vagy a szavak hangsúly-mintázata áll. Ebben a kontextusban fontos megemlíteni, hogy Dohnányi pantomimját teljes egészében német nyelven képzelték el a szerzők, hiszen Arthur Schnitzler osztrák volt, Dohnányi pedig akkoriban német nyelvterületen – Berlinben – működött. Ezt a szempontot még akkor is figyelembe kell vennünk, ha a szavak valójában nem hangzanak el. (A közvetlen szillabi-

¹⁶ A *Pierrette*-hez kapcsolódó témákról további Schnitzler-művekben lásd például: Sol Liptzin, „The Call of Death and the Lure of Love. A Study in Schnitzler”, *The German Quarterly* 5/1 (January 1932), 21–36; vagy Frederick J. Beharriell, „Schnitzler’s Anticipation of Freud’s Dream Theory”, *Monatshefte* 45/2 (February 1953), 81–89.

¹⁷ Smith, 140.

¹⁸ Vö. disszertációm „Musique parlante” című fejezetével. Álljon itt néhány példa a beszédszerű zenére Bartók *Csodálatos mandarinjából*: három akkord a 17/11 próbajelnél, amely a lány kérdésének három szótagját jeleníti meg: „Van pénzed?” Ráadásul ezek az akkordok egy kérdés-válasz-komplexum részét képezik: „Van pénzed? A pénz mellékes.” Végül, recitativo-jellegű szerkezeteket találhatunk a 39. próbajelnél, a „Gyere közelebb...” szövegrésznél.

kus szövegimitáció, amellyel Ambroise Thomas vagy Adolphe Adam műveiben találkozunk, értelemszerűen francia, Bartók Béla balettjeiben pedig magyar nyelvű, így kizárólag az adott nyelveken elemezhető.) Dohnányi *Der Schleier der Pierrette*-jében a partitúra több pontján is találunk szillabikus szövegimitációt (ismét hangsúlyozva, hogy a szavakat természetesen nem ejtik ki). Az első, meglehetősen egyértelmű példát a 23/4-5 próbajelnél találjuk (a 23-as próbajeltől a negyedik és ötödik ütem), azt követően, hogy barátai megtalálják a díványon alvó Pierrot-t. Fred a következőt kérdezi: „Was ist mit Dir geschehen? [Mi történt veled?]” Pierrot válaszol:¹⁹

1.a kotta²⁰



1.b kotta



Az 1.a kottán szemléltetett példában a beszédimitáció világosan szillabikus – a három akkord a válasz három szótagjának felel meg: „Fragt (1) mich (2) nicht (3) [Ne kérdezzetek].” A felső szólam diatonikus ereszkedése a válasz karakterisztikus vonalát követi. Néhány ütemmel később, a 24/4–5

¹⁹ A tanulmányban szereplő zenei példák Galafrés Elza *Der Schleier der Pierrette* zongorakivonatából származnak (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye, „DA. 2.098” jelzet [a továbbiakban: Galafrés, MZA Dohnányi]). Ez a kotta tartalmazza Galafrés teljes koreográfiára vonatkozó bejegyzéseit, amely koreográfiát az 1913-as budapesti előadásra készített (részben Dohnányival együttműködve).

²⁰ Mindkét példa forrása: Galafrés, ZTI Dohnányi, 14. oldal. A koreográfia egyes részei Dohnányi közreműködésével kerülhettek kidolgozásra, legalábbis egyes bejegyzések tőle származnak. Vö. Elza Galafrés, *Lives... Loves... Losses* (Vancouver: Versatile Publishing, 1973), 174: „Kezembe vettem a [*Der Schleier der Pierrette*] zongorakivonatát, amelybe már beírtam megjegyzéseket, és jelöléseket, és [Dohnányi] kezébe adtam. Átvette tőlem, és lapozgatta, hogy befejezze a motívumok megjelölését, amelyek a dallamok, és frázisok gyorsabb és könnyebb áttekintését tették lehetővé.” Még Arthur Schnitzler naplójában is utal erre az együttműködésre egy rövid bejegyzés, lásd *Tagebuch 1909–1912* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1918), 303.

próbajelnél (*1. b kotta*), Pierrot megismétli válaszát, ezúttal még erőteljesebben: „Laßt mich doch [Hagyjatok nyugton].” Dohnányi intenciója ismét egyértelmű: a beszédet a szöveg szótag-szerkezetének középpontba állításával imitálja (vö. az 1. és 2. hegedű szólamaival a partitúrában).²¹ A Pierrot megszólalásaiban megfigyelhető dinamikai erősödés a zenében is felismerhető: Dohnányi megfordítja az utolsó hang irányát, és az *1. a kottán* látható, ereszkedő válaszát emelkedő felszólítássá alakítja (*1. b kotta*). Galafrés Elza ráadásul a koreográfia eszközével hangsúlyozza a helyzetet. Az *1. a kottához* „abwehrende Bewegung [elhárító mozdulat]” utasítást ír, és szembeállítja azt a „wehrt unwillig ab [vonakodó ellenkezés]” utasítással (*1. b kotta*). Dohnányi Pierrot egy másik válaszában a szillabikus imitációnak még egyszerűbb példáját adja. A Pierrot–Pierrette jelenetben (első jelenet, hatodik kép, 45/5–6) Pierrot így válaszol: „Nein, mir graut [Nem, félek tőle].”

2. kotta²²



Ebben az esetben a zeneszerző Pierrot válaszáának csak ritmikai–szillabikus szerkezetére összpontosít, ugyanazt az akkordot (itt A-dúr szeptim) ismételve meg háromszor. Ez a megoldás persze elég egyszerűnek tűnhet, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a beszédimitáció egyik elsődleges célja éppen az, hogy megkönnyítse az érthetőséget a közönség számára. Az ilyen repetitív típusú ritmikus–szillabikus imitációt Dohnányi gyakran stilizáltabb módon alkalmazza, vagyis a szótagok számát nem követi pontosan.

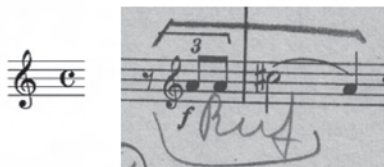
²¹ Ernő Dohnányi, *Der Schleier der Pierrette – Pantomime in drei Bildern* (partitúra, Wien: Doblinger, 1910).

²² Galafrés, MZA Dohnányi.

Például a 157/2 próbajelnél (Arlechino nevetése)²³ vagy a 161/5 próbajelnél (Arlechino: „So trink doch! [Igyál már!]”). Ebben az alkategóriában megemlíthetünk továbbá egy harmonizált trillát is, amely nem más, mint két váltakozó akkord, például Arlechino megszólalásaikor a 129/1-130/11 és a 139/7-15, illetve a 153/1-9 próbajeleknél. Más esetekben Dohnányi a repetíciót egyetlen hangra szűkíti. Például a 46/1-3 próbajelnél (Pierrette: „Was kümmerst Dich das jetzt? [Mit számít most ez?]”), a 129/14-16 próbajelnél (Pierrette: „Ich kann nichts anderes antworten. [Nem tudok mást válaszolni.]”), a 139/1-3 próbajelnél (Arlechino: „Elende... [Te szerencsétlen...]”) vagy a 153/10 próbajelnél (Arlechino: „Hier hat er Dich in den Armen gehalten. [Szóval itt ölelt meg.]”).

A szillabikus beszédimitáció utolsó példája talán *Pierrette* utolsó jelenetbeli hívásának analógiája kíván lenni. Sajnos a hívás Schnitzler színpadi utasításaiban nem szerepel közvetlen beszédként „[*Pierrette*] sieht *Arlechino* fortgehen, ruft ihn zurück. [*Pierrette* meglátja, hogy *Arlechino* elindul, visszahívja.]”. Mindazonáltal Galafrés Elza a motívum mindhárom fűvósos elhangzó ismétlése alá odaírta a „Ruf [hívás]” szót.

3. kotta²⁴



[Ar-le-chi - no]

Nem meglepő, hogy az *Ar-le-chi-no* név négy szótagja (hangsúllyal a harmadik, „-chi-” szótagon) megfelel a dúr hármas alapú motívum négy hangjának. A motívum első megjelenését követően oktávban ismétlődik, végül harmadszor más akkordok (F-bővített / A-dúr) részeként hangzik el,

²³ A *Der Schleier der Pierrette*-ben a nevetés szerepe a gúnyolódás (22/1 próbajel, 64/10 próbajel és 157/1f próbajel). Érdekes megjegyezni, hogy Dohnányi következetesen nem ismétli meg azonos formában a motívumokat, hanem a zenei szerkezeteket a pillanatnyi szituációhoz igazítja.

²⁴ Galafrés, MZA Dohnányi, 73. Megjegyzem, Jan Brandts-Buys szintén említi ezt a példát „Ar-le-chi-no” hívásával kapcsolatban. Vö. Jan Brandts-Buys, *Der Schleier der Pierrette – Ein Führer durch das Werk* (Wien: Doblinger, 1912), 17.

Pierrette egyre hangosabb hívásait imitálva. A beszéd zenei imitációja így tehát nemcsak a közvetlen beszédként írt színpadi utasításokra vezethető vissza, hanem a különféle narratív utasításokban is nyomára lehet bukanni. Marian Smith is leír egy François Benoist *La Gypsyjében* található, hasonló helyet: „Lord Campbell demande où est sa fille [Lord Campbell kérdezi, hol lehet a lánya]” – szól az utasítás.

4. kotta²⁵



Ebben az esetben is négy szótag festi meg a mondat négy szótagját. Valójában egy francia operában ezt a kérdést öt szótaggal zenésítették volna meg, mivel a hagyománynak megfelelően a beszélt nyelvben egyébként ki nem ejtett szótagokat is figyelembe kell venni. A balettben azonban a beszédimitáció vagy -analógia csak a kiejtett szótagokkal számol: sok esetben a szövegekönveket az előadás előtt kiadták, így a közönség követni tudta a cselekményt, és ráismerhetett a természetesebb (továbbra sem hangzó) beszédre, amelyben a „-le” záró szótag valóban néma volt.

A stilizált kérdés–válasz-komplexum

A kérdés zenei analógiájának lehetséges megvalósítása régóta tárgya a zenetudománynak. Mivel ez a gyakorlat egészen a 16. századig, a *Musica Poetica*ig nyúlik vissza, jelen tanulmány nem vállalkozhat történeti szempontból való tárgyalására,²⁶ csupán a kérdés–válasz-komplexum nem vokális műfajokban való előfordulását vizsgálja, s ez Beethoven opus 135-ös vonósnégyesére irányítja figyelmünket. A zeneszerző az utolsó tételt („Der schwer gefaßte Entschluß”) zenei mottóval vezeti be: „Muss es sein? Es muss sein! [Meg kell lennie? Meg kell lennie!]”

²⁵ A példa forrása: Smith, *Ballet*, 112.

²⁶ Vö. Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Sinzig: Schewe, 2001) = *Berliner Musik Studien. Schriftenreihe zur Musikwissenschaft an den Berliner Hochschulen und Universitäten*, vol. 21.

5. kotta²⁷

Habár ezek a szavak nem hangoznak el, Beethoven imitálja a beszéd szerkezetét – mégpedig elsősorban az imént tárgyalt módon, a szótag-szerkezetre összpontosítva. A kérdés karaktere az utolsó hang emelkedésében is megjelenik, mely az emberi hang kérdések végi jellegzetes emelkedését utánozza. A válasz – a kérdés motívumának egyfajta megfordítása – ezzel szemben kvartesést mutat. Ez a példa, amelynek látszólag nincs köze a balettzenéhez, mintegy leleplezi a zeneszerzőt, aki *Prometheus*ának egyes részeit az *Eroica*ban is felhasználta, ezáltal első balettzenéjét és a benne alkalmazott technikákat szimfonikus kontextusba emelte át.²⁸ Természetesen a 19. századi balettzenében is találhatunk példákat a kérdés–válasz-komplexumra. Előfordul például Délibes *Coppélia*jában²⁹ – amelyet Dohnányi kétségkívül jól ismert³⁰ – vagy Csajkovszkij *Csipkerózsiká*jában, ahol az ilyen megoldásokat Marius Petipa kifejezetten szorgalmazta.³¹ A legtöbb esetben a szillabikus imitáció szigorúan elkülönül a kérdés–válasz analógiától, azonban egyes esetekben,

²⁷ Ludwig van Beethoven, *Complete String Quartets and Grosse Fuge – From the Breitkopf & Härtel Complete Works Edition* (New York: Dover Publications, 1970), 201. Megjegyzem, további példát találhatunk a szótagoló beszédimitációra Beethoven „Les adieux” zongoraszonátájának első három akkordjában is.

²⁸ Vö. Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978).

²⁹ Első kép, No. 5 Ballade: „Wird man sie morgen vermählen? – Das ist noch nicht ausgemacht. [Férjhez adják holnap? – Ez még nincs eldöntve.]”

³⁰ Dohnányi már korábban, a pantomim komponálása előtt publikálta Léo Delibes és Ludwig Minkus *La source / Naila* (1897) című darabjának, majd Delibes *Coppélia* (1925) című művének feldolgozását.

³¹ A következő részlet *Csipkerózsika* időzítésrendjéből származik, s a második rész 5. jelenetére utal, amit Petipa első felvonásnak nevezett: „8 Takte für die Ankunft auf der Terrasse, danach 4 Takte für eine Frage und 4 Takte für eine Antwort, insgesamt viermal. Beispielsweise die Frage: Wohin führt Ihr diese Frauen? 4 Takte. Antwort: Ich führe sie ins Gefängnis. [8 ütem a teraszra való megérkezéshez, 4 ütem egy kérdéshez, és 4 ütem a válaszhoz, összesen négyszer. Például a kérdésre: Hova viszed azokat a nőket? 4 ütem, a válasz: Börtönbe vezetem őket.]” Marius Petipa, *Meister des klassischen Balletts – Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen* (Berlin: Henschelverlag, 1975), 123.

ahogy Dohnányi pantomimjében is látni fogjuk, a különféle technikák ötvözhetőek.

A *Pierrette* szövegkönyvének első, közvetlen beszédként megfogalmazott színpadi jelzése egy rövid párbeszéd Florestan/Fred és Pierrot inasa között: „Fred, Florestan fragen den Diener[,] wo sein Herr sei [...] – Der Diener [...] »Hier ist er gesessen.« [Fred és Florestan megkérdezik az inast, hol van a gazdája. Az inas: »itt ült.«]” Arthur Schnitzler lábjegyzetben a következő figyelmeztetéssel látta el ezt a szakaszt: „Auch was im Text dialogartig gebracht ist, wird selbstverständlich nur pantomimisch ausgedrückt [Természetesen a szöveg párbeszédesei is csupán pantomimikusan adandók elő]”.³² Nagyon tanulságos, hogy Dohnányi épp ezt a párbeszédet választotta első beszédanalógiájához.

6. kotta³³

Fred, Florestan fragen den Diener,
wo sein Herr sei. [...]

Der Diener [...] »Hier ist mein Herr gesessen.«

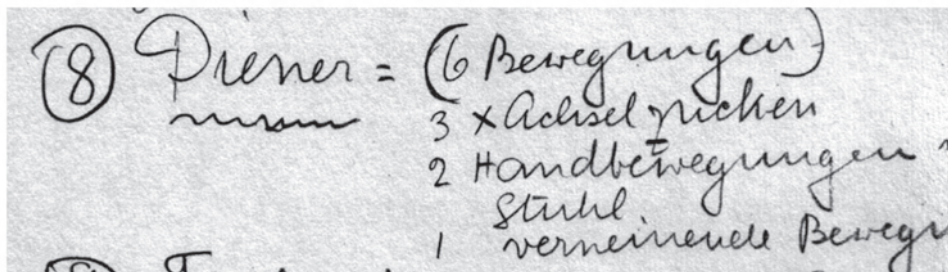
Ebben a példában két teljesen kontrasztáló szakaszt figyelhetünk meg: az első a kérdés, a második a válasz analógiája. Az első rész dallamvonalának középső szólamában megfigyelhető emelkedő kromatikus menet (a partitúrában a hegedűk és brácsák szólamában) egy képzeletbeli kérdőjelhez vezet. Másfelől a második szakasz egyöntetűen lefelé halad, megválaszolva a kérdést. A két rész ellentétét a harmonizálás is kiemeli. Az első szakasz kromatikus hangjai, a „h” felé tartó „aisz” vezetőhanggal a felső szólamban, domináns feszültséghez vezetnek, így nem érzékelhető a megérkezés E-dúrba, különösen, hogy a gordonka szólam h-orgonapontot tart. A második rész elég homályos harmóniákkal kezdődik, majd autentikus zárlat felé fordul, G domináns szeptimmel, amely C-dúrba vezet. De még a „ho-

³² Arthur Schnitzler, *Pierrette* (szövegkönyv/forgatókönyv), 4.

³³ Dohnányi, *Der Schleier der Pierrette* (zongorakivonat; Bécs: Doblinger, 1910, 10/7–10. próbajel), 9.

mályos harmóniaknak” is megvan a maguk funkciója. Ehhez Galafrés Elza feljegyzései nyújtanak segítséget, amelyek szerint az inas válasza a következőképpen van megkoreografálva.

1. faksimile³⁴



[Inas = (6 gesztus)
 3 x vállrándítás
 2 keze a szék irányába mozdul
 1 tagadó mozdulat]

Dohnányi és Galafrés két részre osztották tehát az inas válaszát: az első három mozdulat az első három akkordnak felel meg, mely nem hordoz világos harmóniai funkciót a következő zárlat előtt. Az utolsó három mozdulat az utolsó három akkorddal kapcsolható össze, és a zárlat része. Az első szakasz harmadik, d-moll akkordja kapcsolja össze a két részt, mivel egyfelől harmóniailag elég távol esik a C-dúrtól, másfelől viszont helyettesíti az F-dúr szubdomináns – mint szubdomináns paralell – és ezáltal a zárlat része.

Röviden itt is említhetünk egy másik szemléletes példát a kérdés–válasz-komplexumra – amely már részben elemzésre került (lásd az *1.a kottát*) – hogy demonstráljuk, a beszédanalógia technikái főleg szimultán használatosak. A 23/5 próbajelnél Fred (habár Galafrés ezt Florestan szájába adta) azt kérdezi: „Was ist denn mit Dir geschehen? [Mi történt veled?]” és Pierrot így válaszol: „Fragt mich nicht. [Ne kérdezzetek.]”

³⁴ Galafrés, ZTI Dohnányi, a 9. oldalhoz tartozó bejegyzések.

7. kotta³⁵

© Copyright 1910 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien; a kiadó szíves engedélyével.

Galafrés Elza zongorakivonatában az *espressivo* kérdés világosan láthatóan alá van húzva, és fölötte (bekarikázva) a „Frage [kérdés]” szó szerepel. De még meglepőbb az a tény, hogy ez esetben Dohnányi nem tért vissza az oly megszokott emelkedő kérdés-végződéshez (a kérdés nyitott, domináns nónakkordon végződik, s ebből ered azután Pierrot válaszának kezdőpontja, amely végül E domináns szeptimmal zárul). Az inas válaszával szemben, amely autentikus kadenciával C-dúrban ér véget, Dohnányi itt vélhetően azért nem törekedett zárlatra, mivel a válasz maga sem zár szemantikailag. De még ha a kadencia nem is tökéletes, és a kérdés nem is követi a természetes, emelkedő dallamvonalat, a közönségnek fel kell ismernie a párbeszéd-helyzetet, amit ebben az esetben a különböző hangszerek is segítenek: klarinét játssza a kérdést, vonósok a választ. Az efféle hangszerezés a *musique parlante* technika egy újabb kategóriáját is érinti, amelyet az alábbiakban tárgyalok.

Recitativo jellegű szerkezetek

A *recitativo* jellegű szerkezetek – az eddig említett technikákkal szemben – nem az emberi beszéddel állnak közvetlen kapcsolatban, hanem annak egy már emancipált zenei megfelelőjén, a *recitativón* alapulnak. Hogy a *recitativo* beszédet jelenít meg, persze elég banális megállapításnak tűnhet, de újra hangsúlyoznunk kell, hogy a *recitativo* jellegű szerkezetek ezúttal

³⁵ Galafrés, MZA Dohnányi, 14.

mint a *ballet d'action* alkotórészei határozottan non-verbális műfajokban, balettban vagy pantomimben bukkannak fel.

Még egyszer vissza kell térnünk Beethoven *Die Geschöpfe des Prometheus*ához, ahol (a 9. próbajelnél) az oboa Melpomené beszédét imitálja,³⁶ s melyről Marian Smith azt írta: „egyes esetekben egy szólóhangszer *recitativo*t játszott, miközben a színpadon az előadók pantomimeztek.”³⁷ További példákat találhatunk Délibes *Coppéliájában*, ahol a harmadik felvonásban a szóló hegedű váratlanul *en récitatif*e kezd játszani, vagy Bartók *Csodálatos mandarinjában*, amely műben a *quasi recitativo* utasítást a 39/1 próba-jelhez jegyezte be a zeneszerző.³⁸

A *recitativo* jellegű szerkezetek a *Der Schleier der Pierrette* számos dialógusának karakterisztikus elemei, ugyanakkor nem jellemzőek mindenütt. A partitúra elemzésekor azt láthatjuk, hogy ezek a megoldások nem kezelhetőek igazán, illetve hogy Dohnányi csak igen stilizált módon él velük. Így sem hosszabb *recitativo* szakaszt nem fogunk találni, sem *recitativo* jellegű utasítást. Mindazonáltal láthatunk néhány példát, amelyben a zeneszerző követni igyekezett a mondat ritmusát és tempóját azáltal, hogy bizonyos fokú ritmikai és tempóbeli szabadságot írt elő. S ez a szabadság valóban a *recitativo* jellegzetessége. További sajátossága pedig, hogy ritkán fordul elő elszigetelten, sokkal gyakrabban más, a zenei beszédanalógia technikáinak bemutatott alkategóriáival együtt.

Egyetlen szituációt találunk, ahol a *recitativo* jellegű szerkezet izoláltan mutatható ki, Fred megszólalásában, a 25/10 próbajelnél (egy nyolcad felütéssel) épp a Cisz-dúr keringő előtt: „Schlag dir die Sache aus dem Kopf, Pierrot, es ist nicht die Mühe wert[,] sich um Pierrette zu kümmern. [Pierrot, verd ki ezt a fejedből, nem éri meg Pierrette-ért bánkódni.]”

³⁶ Vö. Floros, *Beethovens Eroica*, 65–67. Valamint vö. Stephan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs* (Frankfurt a. M.: Lang, 2007), 124. Egyébiránt Beethoven volt az első, aki hangszeres *recitativo*t alkalmazott szimfóniáiban.

³⁷ Smith, *Orchestra*, 140.

³⁸ Vö. Aurél Nirschy Ott, „Varianten zu Bartóks Pantomime Der wunderbare Mandarin”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 2/1–4 (1962), 189–223, ide: 215. Valamint vö. Bartók Béla, *A csodálatos mandarin* (zongorakivonat; Wien: Universal Edition, 2000). Megjegyzem, a *quasi recitativo* nem jelenik meg a partitúrában.

8. kotta³⁹

© Copyright 1910 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien; a kiadó szíves engedélyével.

Fred:
„Schlag dir die Sache aus dem Kopf, Pierrot, es ist nicht der Mühe wert sich um Pierrette zu kümmern“

Túl azon a tényen, hogy a fuvolán megjelenő dallam valószínűleg kapcsolatban állhat a beszéd súlyos és súlytalan szótagjaival, ebben az esetben különösképpen a kíséret harmóniáit érdemes megfigyelni, melyek *pizzicato* hangzanak a vonósokon. Ezek összességében a recitativo *secco* stílusához közelítenek, mivel csak nón- és szeptimakkordok szerepelnek köztük. A következő zárlatot, amellyel egy *recitativo* moduláció esetén hagyományosan befejeződik, „hisz” vezetőhanggal előlegezi meg (a 8. kotta utolsó hangja), mely Cisz-re oldódik. Az elért hang ugyanakkor valójában az éppen kezdődő keringő alaphangja (Cisz-dúrban), még ha a szubdomináns Fisz-dúrban is kezdődik. Fontos megemlíteni, hogy Galafrés Elza éppen a *recitativószerű* szöveg alá jegyezte fel a „dell’arte” kifejezést (bekarikázva), s ezzel talán a *commedia* improvizatív karakterére utalt, ami bizonyos fokú zenei szabadsághoz is vezet. Ez utóbbi kérdést talán még jobban megvilágítja a második kép végéről származó, következő példa.

9. kotta⁴⁰

© Copyright 1910 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien; a kiadó szíves engedélyével.

Pierrette:
„Ich bin spazieren gegangen draußen im Garten“

³⁹ Galafrés, MZA Dohnányi, 15.

⁴⁰ Galafrés, MZA Dohnányi, 56.

Dohnányi *Pierrette* *recitativo* jellegű mondatát „Ich bin spazieren gegangen draußen im Garten [Kimentem a kertbe sétálni]”, angolkürtre komponálta, és világosan jelezte, hogy ezt a rövid részt „frei [szabadon]” (bekarikázva) kell játszani (129/7). A motívum, amely már eleve *Pierrette* egyik korábbi megszólalásának variált változata, mindössze négy hangból áll. A szerző a Cesz-dúr skálából vette ezeket, ami hamarosan ki is derül, amikor a keringő témájának részévé válnak (130/1f próbajel). Ez esetben nem találunk olyan harmóniakat, amelyek útbaigazítást adnának afelől, hogy *recitativo* jellegű szerkezetről lenne szó, mivel az utolsó esz-moll akkord Arlechino beszédanalógiájához tartozik.

Végül érdemes kitérnünk a beszédanalógia néhány speciális esetére is. Ezek csak részben vezethetők vissza a *recitativo* jellegű szerkezetre, ugyanakkor funkciójuk mégis azonos az eddig említett technikák szerepével: felismerhetővé teszik a közönség számára a beszédanalógiát. Az alábbi példa Pierrot megnyilvánulásai közül származik, a Pierrot–*Pierrette* jelenet első képéből (a groteszk gyászzené előtt), s azt mutatja, hogy Dohnányi továbbra is szólóhangszert (első helyen ismét angolkürtöt) alkalmazott Pierrot beszédének imitálására: „Wie, das sollen wir trinken? [Micsoda, ezt meg kell innunk?]”

10. kotta⁴¹

© Copyright 1910 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien; a kiadó szíves engedélyével.



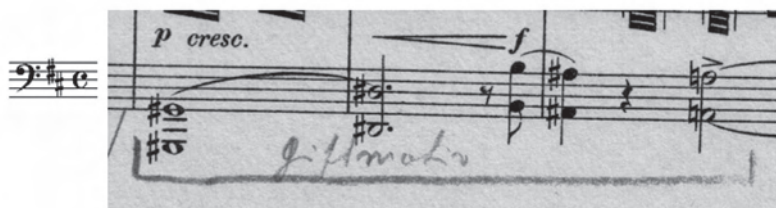
A zeneszerző az aktuális beszédhelyzet kiemelésére egy adott zenei motívumot alkalmaz, amelyet azután számos alkalommal, gyors egymásutánban variál. Ezt egyedül a dialógusbéli partner megszólalásának beszédanalógiája szakítja meg. Az ilyen esetekben a *recitativo* jellegű szerkezet csak a motívum alapjaként jelölhető meg, más esetekben azonban a motívumok még *leitmotif* szerepet is felvehetnek – az utolsó alfejezetben erről a technikáról lesz szó.

⁴¹ Galafrés, MZA Dohnányi, 24.

Zenei vezérmotívumok révén megnyilvánuló beszédanalógia

Dohnányi kétségkívül használ vezérmotívumokat pantomimjában, s határozottan ki kell emelnünk, hogy habár a balettzenében nem szükséges, hogy a vezérmotívumok bármiféle kapcsolatban álljanak a beszéddel (a többi technikával ellentétben), ebben a műben mégis sokszor összefüggnek vele. Ezért a példák ismertetését az egyetlen olyan *leitmotiffal* szükséges kezdenünk, amely közvetlen beszédként írt színpadi utasításból ered: a méregmotívummal. Az első kép hatodik jelenetében Pierrette a következő szavakkal mutatja be: „Das ist Gift. [Ez méreg.]”

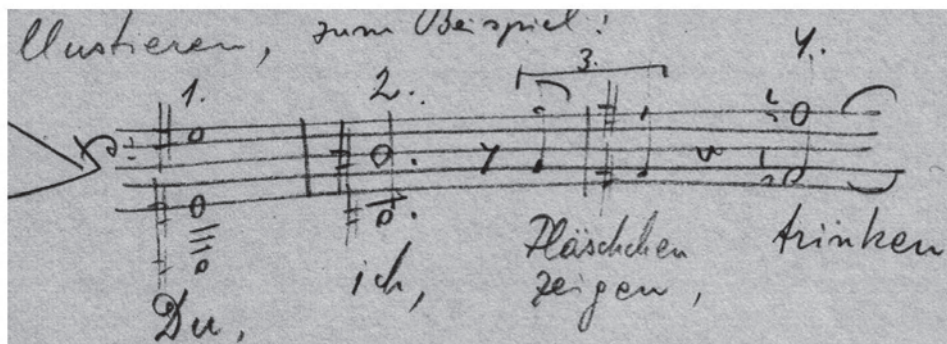
11. kotta⁴²



Bár a „Giftmotif” (bekarikázva) – ahogy Galafrés Elza nevezi – a 48/1-3 próbajelnél még teljesen azonos formában kerül ismétlésre, a 48/8-10 próbajelnél már variálódik, s valódi vezérmotívumnak nevezhető. Azonban nemcsak Pierrette megszólalására utal, hanem még inkább a méreg szó ebből kibontakozó további jelentésére.

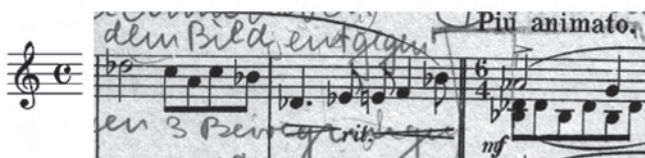
A példa ráadásul rámutat arra, hogy a vezérmotívumok – a cselekvés-analógiához használt többi technikához hasonlóan – nem feltétlenül elszigetelt részt alkotnak a balettzenében, hanem a koreográfiában is használhatók. A zenei notációval szemben sajnos nem létezik általánosan elfogadott tánc-jelírás. Ezért van rendkívüli jelentősége annak, hogy Galafrés Elza zongorakivonatában a *Der Schleier der Pierrette* teljes koreográfiája ilyen világosan le van jegyezve, így lehetőségünk nyílik a zene és pantomim szoros kapcsolatának felismerésére. A méregmotívumban láthatunk erre példát, ami a következőképp van megkoreografálva.

⁴² Galafrés, MZA Dohnányi, 24.

2. faksimile⁴³

A méregmotívumot minden egyes előfordulásakor négy mozdulattal kell előadni („Das »Giftmotiv« ist jedesmal [sic!] mit vier [aláhúzva] Bewegungen zu illustrieren”): „Du, ich, Fläschchen zeigen, trinken. [Te, én, üveget mutat, iszik.]” Nagyon tanulságos megfigyelni, hogy milyen világosan, szimultán és valóban azonos funkcióval használja a vezérmotívumot a zene és a pantomim.

Vezérmotívum formájában azonban nemcsak a méregnek van analógiája, hanem a személynek is, aki azt bevezeti, nevezetesen Pierrette-nek. Az ő vezérmotívuma először a 4/2-4 próbajelnél hallható, és gyakran előfordul a pantomim első jelenetében, még olyankor is, ha ő valójában nincs jelen (ráutaló módon).

12. kotta⁴⁴

Habár Pierrette az első jelenet első képében nincs jelen, különféle tárgyak, például az arcképe, virágok, levelek és szalagok felidézik őt. Valahányszor e tárgyak közül valamelyik a színpadi utasításokban említésre kerül, az ő vezérmotívumát halljuk. A ráutaló jellegű motívumra további

⁴³ Uo., a 24. oldal jegyzeteiben.

⁴⁴ Galafrés, MZA Dohnányi, 6.

példát találunk a második kép elején. Pierrette ebben a pillanatban továbbra is Pierrot szobájában van. A 106/1-7 próbajelnél először Gigolo emlegeti őt, majd a 107/10-13 próbajelnél Arlechino, a 109/4-8 próbajelnél újra Gigolo, végül pedig a 109/9 próbajeltől kezdődően az édesanyja – mindössze a motívum második felével. Ezután a motívum első fele a következő műtettben is felhasználásra kerül. Galafrés Elza bejegyzéseinek értelmében Pierrette vezérmotívuma a Pierrette–Pierrot jelenetben még csak nem is áll közvetlen kapcsolatban a lánnyal, ott inkább Pierrot vágyát szimbolizálja. A második kép második jelenetének kezdetén, a 128/2-4 próbajelnél, az oboákon hallható azon ritka példák egyike (ha ugyan nem az egyetlen példa), ahol a Pierrette-vezérmotívum világosan tulajdonosához kapcsolódik.

Egyetlen olyan további zenei motívum fordul elő a pantomimban, amely egyértelműen egy tárgyra utal: a fátyolra. Azonban ennek a motívumnak a jellege (megjegyzem, ezúttal szándékosan kerülöm a „vezérmotívum” kifejezést) meglehetősen különbözik Pierrette vagy a méreg (vagy Pierrot és Arlechino eddig még nem említett) vezérmotívumától. A fátyolmotívumnak stabil szerkezete van, és a darab során kizárólag ebben az alakban jelenik meg.

13. kotta⁴⁵

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Pierrot weicht vor ihr zurück." followed by "weist auf ihren Myrtenkranz, auf ihren Schleier." The tempo marking is "Più Allegro." and the dynamics are "ff" and "legato". The score is written for piano and includes a bass line. The music features a melodic line with a long, sweeping phrase that spans across the two staves.

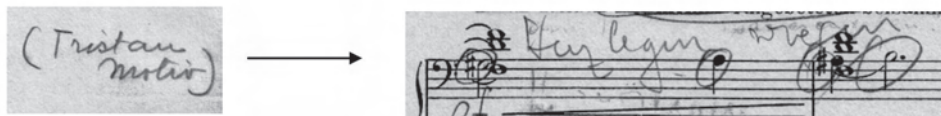
A fátyolmotívum először meglehetősen közvetett színpadi utasításban jelenik meg („Pierrot [...] weist [...] auf ihren Schleier [Pierrot a fátylára mutat]”), és csak később, a 139/1 próbajeltől kezdődően kapcsolódik Arlechino közvetlen beszédben megfogalmazott színpadi utasításához. Mindenesetre a közönség ezúton lehetőséget kap, hogy a fátylat felismerje a zenében.

⁴⁵ Galafrés, MZA Dohnányi, a 23. oldal mellett.

Végül meg kell említenem egy speciális esetet, amikor is a vezérmotívum mindössze egyetlen alkalommal fordul elő.⁴⁶ S hogy miért nevezzük akkor mégis vezérmotívumnak? Mert zenei idézet Wagner *Trisztán és Izolda* című operájából, s elég nehéz is volna megfejteni, ha Galafrés Elza nem utalt volna rá olyan világosan. Az első kép negyedik jelenetében az inas így válaszol: „Ich bin verliebt und sehne mich danach[,] mit meiner Angeboteten beisammen zu sein [Szerelmes vagyok, és arra vágyom, hogy imádottammal együtt legyek]” (a 32/9 próbajeltől). Galafrés Elza bekarikázta a négy hangot, amelyekből az általa „Tristan-Motiv”-nak nevezett motívum felépül.

14. kotta

a⁴⁷



b⁴⁸



Ezt a motívumot, mely valójában mint „Sehnsuchtsmotiv” [vágymotívum] ismert Wagner *Trisztánjából*, Dohnányi egyetlen alkalommal szólaltatja meg angolkürtön, az első kép negyedik jelenetében. Valóban szoros kapcsolatban áll a cselekménnyel – amely a balettzenékben található zenei idézeteknek is az egyik legfontosabb sajátossága. Ez a speciális technika lettebb gyakori volt a 19. század első felének balettzenéiben. A közönség

⁴⁶ Felfedezhetjük ezt a motívumot *Pierrette* vezérmotívumában is (vö. 12. kotta). Érdekes felismerni sóvárgó karakterét, hiszen a *Pierrette*-vezérmotívumot először Pierrot-tól halljuk, mikor kedvese után sóvárog.

⁴⁷ Uo., 18., és jegyzetek a 18. oldalhoz.

⁴⁸ A 6. példa legmagasabb szólama, forrása: Andreas Hauff, „Orientierungssuche in der Großstadt – Verweise und Bekenntnisse in Kurt Weills »Street Scene«”, *Street scene: der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stephan Weiss, Jürgen Schebera (Münster: Waxmann, 2006), 35–46, ide: 48.

ezáltal olyan közismert vagy népszerű kortárs művek témáival, illetve motívumaival találkozott, amelyek már megelőzően egy meghatározott történethez, karakterhez, tárgyhoz vagy érzelemhez kötődtek. A közönség felismerte az idézetet, és ismereteit átvitte az aktuális darabra, így a zeneszerző szándékát automatikusan megértette. A balettzene fejlődésével, különösen Délibes és Csajkovszkij műveivel ez a technika elkezdett kikopni, de oly módon, ahogy például a *Der Schleier der Pierrette* e példájában is, néhol használatban maradt.

* * *

A századfordulót, amelyben mind Schnitzler, mind Dohnányi műve elhelyezhető, kulturális válság jellemezte, melynek az úgynevezett nyelv-szkepszis is része volt. Hugo von Hofmannsthal 1902-ben keletkezett *Chandos-Brief*-jében meglehetősen erősen kritizálja a nyelvet és kifejezési eszközeit. Schnitzler és közeli barátja, Hofmannsthal számára a pantomim – némasága révén – mint irodalmi műfaj potenciális kiutat jelentett a krízisből.

Richard Beer-Hofmann volt az, aki 1892-ben megismertette velük a pantomim műfaját.

Richard Beer-Hofmann felolvasta barátainak egyik első irodalmi kísérletét, a *Pierrot Hypnotiseur* című pantomimját, mellyel nagy sikert aratott különösen Schnitzlernél és Hofmannsthalnál.⁴⁹

A következő években Hofmannsthal elkezdett kidolgozni a pantomim segítségével egy, a nyelvhez hasonló eszközt. Ernst Osterkamp megjegyezte: „a hallgatás nyelvének helyébe Hoffmansthal későbbi műveiben három nem nyelvi műforma lép: a pantomim, a tánc és a zene.”⁵⁰ Wayne Heisler is éppen így magyarázza a pantomim felé fordulást: „[...] Hofmannsthal a gesztus, pantomim és tánc felé fordult, hogy elkerülhesse a szöveg közvetítését [...]”⁵¹ Schnitzler szintén kételkedett benne, hogy a nyelv megfelelő

⁴⁹ Julia Bertschik, *Mode und Moderne* (Köln, Weimar: Böhlau, 2005), 164.

⁵⁰ Ernst Osterkamp, „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal”, in *Hofmannsthal-Jahrbuch no. 2*, hrsg. von Gerhard Neumann (Freiburg: Rombach, 1994), 111–137, ide: 133.

⁵¹ Wayne Heisler, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss* (Rochester: University of Rochester Press, 2009), 47.

eszköze volna a megismerésnek. Ahogy azonban már a bevezetőben hangsúlyoztam, Schnitzler sohasem zárta ki pantomimjaiból a közvetlen beszédet.

Dohnányi Ernő megértette kora kibővült nyelv-kritikáját, és *Pierrette*-jében bőséges példáját nyújtotta a nyelvanalógiának és -imitációnak. Hogy még egyszer aláhúzzuk: a *balett d'action* történetében soha a *Pierrette* előtt nem használták a *musique parlante* technikáját ilyen kifinomult és bőséges változatossággal. Dohnányi ezáltal a balett új ösvényére lépett, melyet különösen Bartók Béla követett, ellentétes ideológiát teremtve a Gyagilev impresszáriói vezetése alatt álló, a műfaj történetét jelentősen meghatározó társulattal, az Orosz Balettel szemben. Egy pillantást vetve amazok első nagy sikerére, Igor Sztravinszkij *Tűzmadár* című balettjére, amelyet a *Pierrette*-el megegyező évben, 1910-ben mutattak be, megállapíthatjuk, hogy sem ott, sem a *Petruskában* vagy a *Le sacre du printemps*-ban nem találunk beszédimitációt vagy analógiát (azonban az összes egyéb, akkoriban már használatos cselekvésanalógia fellelhető bennük). A *musique parlante* elutasítása feltehetőleg Fokintól eredeztethető:

A cárevics nem mondta a balett-tradícióknak megfelelően: „én eljöttem”, hanem egyszerűen megérkezett; a hercegkisasszonyok sem mondták: „mi itt szórakozunk”, hanem valóban vidáman hancúroztak, nevetgéltek. Kascsej sem mondta: „megsemmisítelek”, hanem valóban kővé akarta változtatni a cárevicset; a Földöntúli Szépség és a cárevics sem beszéltek kezeikkel szerelmükről [...] Egyszóval senki sem mesélt semmit sem egymásnak, sem a közönségnek. Mindent cselekményes táncsal fejeztem ki.

[Lábjegyzet: Elbeszélést alkalmazok, de narrációt nem. A *Tűzmadár*-ban nincs párbeszéd. Iván semmit sem magyaráz el. Ez az alapvető különbség a régi és új balett között.]⁵²

Fokin megállapítása mindenekelőtt a forgatókönyvre vonatkozik, de utalhat a koreográfiára és a zenére is. Ebben az úgynevezett „új balettben” – más szóval a Ballets Russes alkotásaiban – a *personae dramatis* némákká

⁵² Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet-Master* (Boston: Little Brown, 1961), 168–169. Magyar fordítása: Mihail Mihajlovics Fokin (ford. B. Lányi Márta), *Az ár ellen* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1968). „Kötetünket az Iszkussztvo Kiadó gondozásában megjelent Protjiv tyecsenyija (Leningrád-Moszkva 1962) c. kötet alapján állítottuk össze”, 179–180. A cikkben idézett lábjegyzet a magyar kiadásban nem szerepel – a ford.

váltak. Az ideológia csúcspontját a *Le sacre du printemps* jelenti, ahol a fókusz teljesen a „táncon” van, s a ritkán előforduló pantomimikus szakaszok teljességgel a rituális táncból nőnek ki. A *Pierrette* ezzel szemben „az orosz színházi szcena *avant-garde* experimentalistáinak közvetítője”,⁵³ ebben a műben a táncos szakaszok teljes mértékben a pantomim forgatókönyvéből nőnek ki. Véleményem szerint ez az elképzelés Bartók Béla *Csodálatos mandarinjával* jut el csúcspontjára, egy olyan művel, amely talán meg sem születhetett volna Dohnányi *Der Schleier der Pierrette*-je nélkül. Bartók Béla szavaival: „egy szöveg nélküli, komoly, mélyen megrázó színpadi művet kaptunk, melyben a szó szerepét Dohnányi rendkívül jellegzetes zenéje képviselte.”⁵⁴

Fordította: Fedoszov Júlia

⁵³ Lawrence Sullivan, „Arthur Schnitzler’s »The Bridal Veil« at the American Laboratory Theatre”, *Dance Research Journal* 25/1 (1993), 13–20, ide: 13.

⁵⁴ Az eredetiben: „...a deep and gripping drama without words, in which Dohnányi’s most characteristic music takes the place of the spoken word”. Béla Bartók, *Schönberg and Strawinsky*, 72. A magyar fordítás forrása: Vikárius, i. m., 13.

Kusz Veronika

MTA BTK Zenetudományi Intézet

Dohnányi Hárfa-concertinójának kérdései

„*Amire a hárfa való*”

1956 nyarán, a Hárfa-concertino (op. 45) befejezése után négy évvel Dohnányi a következőket írta Kurt Stone-nak, az Associated Music Publishers képviselőjének:

Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo-iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával csak azt nem, amire az való.¹

A tartózkodó megfogalmazás, mint azt sejthetjük, mélyebb érzéseket, sőt indulatokat leplez. Egészen a közelmúltig azonban csak feltételezéseink lehettek arról, miféleket, hiszen a Concertino keletkezési körülményeiről alig lehetett valamit tudni. A műjegyzékek 1952 nyarára datálják a kompozíciót:² Dohnányi ekkorra már a harmadik tanévét zárta le a Florida State University zongora- és zeneszerzés-professzoraként, és a tallahassee-i letelepedés első nehézségeit jórészt maga mögött hagyva, otthonos polgára volt az Egyesült Államoknak – habár az állampolgárságra még pár évet várnia kellett. Ennél többet az életrajzíróktól sem tudunk meg: mintha szándékosan hallgatnának a darab születésének körülményeiről. Marion Ursula Rueth a Dohnányi tallahassee-i éveiről szóló szakdolgozatában épp úgy

¹ „I had with Edna Philips some differences which I don't want to discuss now. She is too much under the influence of the Salzedo School which makes the Harp to everything, only not to what it is made for.” Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteménye [a továbbiakban MZA Dohnányi], MZA-DE-Ta-Script 81044).

² Podhradszky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373; James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001) = *Bio-Bibliographies in Music*, no. 86.; Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.

nem említi,³ mint Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona (Ilona von Dohnányi) a visszaemlékezéseiben, az *A Song of Life*-ban.⁴ Még Vázsonyi Bálint, a Dohnányi-kutatás úttörője is, aki pedig igyekezett minden életrajzi eseménnyel és darabbal elszámolni könyvében, mindössze annyit jegyzett meg róla:

Az 1952-ben keletkezett Concertino hárfára (op. 45) csak 1963-ban került bemutatásra, és ma is még avatott tolmácsra vár. A hangszerelés problémáiban oly tökéletesen eligazodó Dohnányi, nemcsak ötletes és szép, de egyúttal hálás darabbal ajándékozta meg ezt a mostohán kezelt műfajt.⁵

Különös módon a hagyatékban is alig maradt fenn olyan dokumentum, amelyben egyáltalán említésre kerül a Concertino.⁶ A kevés nyomok egyikét, amelyen elindulhatunk, éppen a fentebb idézett levél jelenti: ebből kiderül ugyanis, hogy a mű valamiféle felkérésre készült. Ám a műjegyzékek tanúsága szerint Dohnányi nem ajánlotta senkinek darabját. Így fordulhatott elő – következett az utókor –, hogy késve, csak a szerző halála után mutatták be, s ezzel az egyetlen olyan, nagyobb apparátusú műve lett a szerzőnek, melyet ő maga soha nem hallhatott. Az AMP-nek írt levél 2006-os felbukkanásának köszönhetően azonban egyértelművé vált, hogy Dohnányi Concertinója eredetileg Edna Rosenbaum Phillips (1907–2003) számára készült. S valóban: az autográf partitúra-tisztázat címlapjának tanúsága szerint is létezett valamiféle ajánlás, ám ennek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta.

A konfliktus oka persze könnyen megfejtethető – a levélidézetből is kiderül. A Philadelphiában működő, neves hárfaművésznő, Edna Phillips a modern hárfajáték atyjának, Carlos Salzedónak egyik legkiválóbb tanítványa volt.⁷ Nevét azzal írta be a zenetörténetbe, hogy a 20. századi amerikai

³ Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”, MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1962).

⁴ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, James A. Grymes (ed.) (Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2002).

⁵ Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 298.

⁶ A Concertino keletkezési körülményeit először disszertációmban (2010) írtam le, lásd Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 132–139.

⁷ Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.

hárfairodalom számos darabját neki ajánlották: a kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis több megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására, amihez a pénzügyi háttérrel üzletember férje biztosította számára.⁸ Phillips azonban elkötelezett híve volt a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedó-irányzatnak, s az idős korában is megingathatatlanul konzervatív, az amerikai recenziókban az „utolsó romantikusként”⁹ jellemzett Dohnányival nem tudott együttműködni.

Aligha lehet persze meglepő, hogy az ütőhangszerszerű játékmódtól saját hangszerén is idegenkedő zeneszerző nem alkalmazta a Salzedó iskola-teremtő munkájában, a *Modern Study of the Harp*-ban tárgyalt effektusokat – például a papírdarabok húrok közé csúsztatását, a húrok körömmel való ütögetését vagy különböző pontjain való játékot.¹⁰ Szó se róla, beszerezte a Salzedó-könyvet, de a privát könyvtárában fennmaradt példány makulátlan állapota arról tanúskodik, hogy – finoman szólva – nem vált mindennapi olvasmányává. De hogy akkor „mire való” Dohnányi szerint a hárfa? Zenekari műveiben a hangszer általában figurált vagy akkordikus harmóniasort játszik, s csak ritkán kap tematikus szerepet, olyankor is többnyire más hangszercsoportokkal együtt. A sajátos hangszín megjelenítésének sokszor a nagyformát artikuláló szerepe van az adott kompozícióban (például új formaszakasz kezdetét jelzi, vagy tematikus visszatérést hangsúlyoz),¹¹ s gyakran a csúcspontokra tartogatja a szerző.¹² E nem különösebben karakterisztikus hárfakezelést néhány esetben invenciózusabb elemek színezik, amelyek talán 20. század eleji francia szerzők, elsősorban Debussy és Ravel hatását mutatják, bár az ő megoldásaiknál mechanikusabbak. A számos hangszerelési érdekességet tartalmazó *Gyermekdal-variációkban* például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (mint például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissando*

⁸ Például Harl McDonald: *Suite from Childhood Concerto*, Vincent Persichetti: *Serenade no. 10*, Paul White: *Sea Chanty Quintet*. Többek között e művek kézírata is a University of Illinois at Urbana-Champaign zenei könyvtárának Edna Rosenbaum Phillips-gyűjteményében található.

⁹ Lásd például a következő recenzió címét: Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

¹⁰ Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

¹¹ Ezek mindegyikére találunk példát a fisz-moll szvitben (op. 19): a nyitótétel 4. variációjának homogén textúráját és aszimmetrikus frázisait a hárfa megszólalásai teszik átláthatóbbá; a Scherzóban a hárfa csak a triótól kezdve jelenik meg; az utolsó tétel végén pedig a nyitó számból visszaidézett anyaghoz társul a hárfa.

¹² Mint például a *Szimfonikus percek* (op. 36) variációs tételének éteri 3. változatában vagy a fisz-moll szvit nyitótételének méltóságáteljes záró variációjában

az 1. variációban) és speciális zenei karakterábrázolásoknak (mint például a „zenélő óra” megidézése az 5. variációban).

A hagyományos hárfakezelés persze nem lehet meglepő Dohnányi életművének ismeretében. Hiszen ha idős korában tett is néhány tétova lépést a kortárs zeneszerzés-technikák irányába – lásd például a meglepően diszszonáns hangzású zongoradarabot, a *Burlettát* (op. 44/1) vagy Szólófuvola-passacaglia (op. 48/2) tizenkéthangú témaindítását – stílusa mindig meglehetősen konzervatív maradt. Így már önmagában az is különösnek, sőt kissé rejtélyesnek látszik, hogy egyáltalán felmerült a Phillipsszel való együttműködés lehetősége. Vajon milyen reményekkel fogadta el a megbízást a zeneszerző, és pontosan mi történt kettejük között? Miért övezi hallgatás a művet az életrajzokban, miért nem játszották Dohnányi életében, s miért nem tartozik azóta sem a hárfairodalom gerincéhez? Az alábbiakban elsősorban ezekre a kérdésekre keresünk választ.

A megrendelések szerepe Dohnányi amerikai éveiben

Dohnányi amerikai hagyatéka nem bővelkedik tehát a hárfadarab keletkezésével kapcsolatos forrásokban. Nemrégiben azonban új dokumentumok bukkantak fel: nevezetesen a zeneszerző feleségének, Zachár Ilonának személyes naplói. A tíz amerikai év szinte minden napját dokumentáló, vaskos füzetek Dohnányi egykori otthonából, a jelenleg mostohaunokája, Dr. Sean E. McGlynn tulajdonában álló, tallahassee-i házból származnak, s ahhoz a hagyatékrészhez tartoznak, amelyet az örökös 2014-ben ajándékozott a Magyar Tudományos Akadémiának. A bennük foglalt, kimondottan személyes jellegű információk miatt a naplók csak előzetes engedélykérés után kutathatók, és digitalizálásukat követően várhatóan visszakerülnek Floridába.

Tudni való, hogy Zachár Ilona íróembernek vallotta magát, s néhány, még Magyarországon kiadott zeneszerző-életrajzának sikerén felbuzdulva az emigrációt követő években is igyekezett publikációs lehetőséghez jutni.¹³ Rövid argentinai tartózkodásuk alatt meg is jelent egy regény tollá-

¹³ Még Magyarországon megjelent könyvei például: *Rossini, a melódia királya* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Bellini* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Donizetti, egy nagy zene-költő élete* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944); illetve: ... és terjesztém a szent tüzet I–II. (Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1942) (utóbbi tárgya Kazinczy). A szerző mindegyik esetben S. [Salaczné] Zachár Ilona.

ból,¹⁴ ám az Egyesült Államokban minden igyekezete ellenére sem tudta megjelentetni írásait – legalábbis Dohnányi halála előtt.¹⁵ Jól szemlélteti Zachár szinte grafomán eltökéltségét, hogy a régebbi és újabb regénytervek, a Dohnányi visszaemlékezésein alapuló életrajz, az *A Song of Life*, valamint férje teljes hivatalos levelezése, s persze a Magyarországon maradt családrésszel való intenzív kapcsolattartás mellett még arra is jutott energiája, hogy naplóban rögzítse mindennapjaik történetét. Mivel ezeket a szövegeket nem a nyilvánosságnak szánta, azok idegen szemnek meglehetősen töredékesnek, zavarosnak tűnnek. Ily módon még a Dohnányi amerikai élet-történetében jártas kutató számára is kevésbé használhatók – legalábbis önmagukban. Ilona Magyarországra írt családi leveleivel párhuzamosan, mintegy azok kiegészítéseként olvasva azonban rendkívül értékesnek bizonyulnak, hiszen Dohnányiéék emigrációs sorsának, s az arról való gondolkodásnak mellbevágóan őszinte tükrét adják.

Olykor az is előfordul, hogy a naplók máshonnan nem rekonstruálható információt tartalmaznak. Így derült ki például, hogy a Hárfa-concertino megrendelésére az eddig feltételezettnél jó egy évvel korábban, már 1951 tavasza előtt sor került. Úgy tűnik azonban, Dohnányinak nem fűlt igazán a foga ehhez a munkához, s a pénzügyi megfontolásokat háttérbe szorítva inkább zongoradarabokat komponált: „nagy boldogság nekem – írta erről Ilona. – Igaz, hogy ha hárfa művet írt volna, akkor fizetett volna rá az a new yorki hárfaművész nő, de így is nagyon boldog vagyok ezzel a zongoradarabbal, a Burletta-val.”¹⁶ Dohnányi tétovázása nem meglepő: több alkalommal kifejtette ugyanis, hogy megrendelésre roppant nehezen dolgozik. Egy másik, ez idő tájt készült kompozíciója, az *Amerikai rapszódia* (op. 47) kapcsán például ezt olvassuk visszaemlékezésében:

Mint a levélírást, melyet különösen utáltam, mert nagyon nehezemre esett [...] kompozícióimat is halogatni szerettem, annál is inkább, mert nem akartam alkotni inspiráció nélkül. [...] akkor szerettem csak írni, ha legalább bizonyos fokig hangulatban voltam. Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat „valamit”, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene.

¹⁴ Elena Zachár, *También Dios lo quiere* (Buenos Aires: Editorial Jackson de Ediciones Seletas, é. n.).

¹⁵ Dohnányi halála után, annak kapcsán megjelent kötetei: Ilona von Dohányi, *From Death to Life* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.); Ilona von Dohányi, *When God Speaks* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.).

¹⁶ Zachár Ilona naplóbejegyzése, 1951. május 5. MZA Dohnányi.

[...] Amikor kellett a pénz, kénytelen voltam mégis „rendelésre”, úgynevezett „comissio”-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett. Emlékszem, az „Amerikai Rapszódia” két évig készült, mert hiába tanulmányoztam a régi amerikai népdalokat, nem éreztem ihletet, hogy azt a rövidke darabot összehozzam, s csak két év múlva jött el az idő amidőn végre úgy alkothattam meg ezt a művet, hogy megelégedetté tett.¹⁷

Márpedig Dohnányi soha életében nem élt olyan szerény anyagi körülmények között, mint emigrációs éveiben (1944–1960), tehát sokszor előfordult, hogy „kellett a pénz”. Amerikában persze jobb volt a helyzet, mint a háború sújtotta Ausztriában (1944–1948), vagy akár az argentinai másfél év alatt (1948–1949), de az első néhány tallahassee-i év mindennapjait ezzel együtt is súlyos anyagi nehézségek keserítették meg. Így esett, hogy az életműben előtérbe kerültek a tekintélyes honoráriumokkal járó felkérések: egy-egy megbízás nyomán készült a 2. hegedűverseny (op. 43), a *Stabat Mater* (op. 46) és a már említett *Amerikai rapszódia* (op. 47) is.¹⁸ Mindhárom művel kapcsolatban fennmaradt a szerződés valamiféle dokumentációja: ezekből és más forrásokból tudjuk, hogy a Hegedűversenyért Frances Magnes hegedűművésznő 2500 dollárt, a *Stabat Mater*ért a dentoni fiúkórus 500 dollárt, az *Amerikai rapszodiáért* pedig az Ohio University 1000 dollárt fizetett.¹⁹ Ezek persze nem voltak a munka mennyiségéhez mérhető, igazán nagy összegek. Csak összehasonlításképp: Dohnányi éves fizetése a Florida State Universityn 8500–9000 dollár között mozgott ezekben az években.²⁰ Nem egyszerűen a komponálásért kapott pénzről volt tehát szó, hanem arról a lehetőségről, hogy a megrendelésre készült művek biztosan, sőt vélhetően többször is elhangoznak majd a megrendelő szervezésében

¹⁷ *Búcsú és üzenet*, 28, 33.

¹⁸ Dohnányi opuszszámmal ellátott darabjai közt ugyanis máskülönben igen ritka a megrendelésre írott kompozíció. Az *Ünnepi nyitány* (op. 31) esete kivételes: a Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulóját ünneplő hangversenyre (1923. november 19.) Bartókkal és Kodállal együtt ő is megbízást kapott egy reprezentatív zenemű megkomponálására. Emellett megemlíthetjük még a nem kifejezetten felkérésre, de ahhoz hasonló indíttatásból, pályázatra készített 1. zongoraversenyt (op. 5b) és *Szegedi misét* (op. 35). Előbbinek egytétéles verziója a bécsi Bösendorfer-terem megnyitásának 25. évfordulójára kiírt zongoraverseny-pályázatra (bemutató: 1899. március 26., Bécs; a háromtételes változaté: 1899. január 11., Budapest), utóbbi a szegedi fogadalmi templom felszentelésére kiírt pályázatra készült (bemutató: 1935. október 25., Szeged).

¹⁹ Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi). Továbbá például: Dohnányi levele Herz Ottónak, 1954. március 22. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82240.

²⁰ Dohnányi anyagi helyzetéről és bevételeiről lásd Kusz, 34–39.

vagy előadásában. Ezt legjobban az *Amerikai rapszódia* esete illusztrálja, melyet pompás külsőségek közepette, az egyetem alapításának 150. évfordulóján mutattak be, s ehhez méltó fogadtatásban és figyelemben részesült. Márpedig Dohnányinak nemcsak a szó szoros értelmében vett pénzügyi elismerésre volt szüksége új hazájában, hanem a közönség meghódítására is. Hiába volt ugyanis neve már a századelő óta ismert az újvilágban, a háború után személyét érintő politikai vádaknak hitelt adva New York és az észak-atlanti régió szinte teljesen ignorálta őt. Vélhetőleg konzervatív zenéje sem kedvezett megítélésének, mindenesetre összességében elmondhatjuk, hogy a zenei élet perifériájára szorult. A tíz amerikai év alatt az idős Dohnányi folyamatosan azért fáradozott, hogy változtasson ezen – világos, hogy egy ismert és az amerikai zenei élet elitjében is elismert művésszel való együttműködés nagy mértékben segítette volna céljait.

A Concertino születésének körülményei

Dacára annak, hogy a fentebb idézett naplórészlet szerint Dohnányihoz 1951 tavaszán érkezett valamiféle felkérés egy „new yorki [sic] hárfaművésznő” számára írandó darabra, a dokumentumok arról tanúskodnak, hogy 1952 tavasza előtt nem kezdett érdemben foglalkozni az üggyel. Igaz, 1952. április 25-én már úgy utal impresszáriójának, Andrew Schulhofnak a felkérésre, mint egy régebben megbeszélte dologra: „mint ahogy már tudod, a hárfakompozíciót szívesen megcsinálom.”²¹ Valószínűleg több oka is lehetett annak, hogy jó másfél évig halogatta a munkát, mindenesetre a megrendelésekkel szemben érzett általános ellenszenvé biztosan szerepet játszott benne. Nyilván egyetemi elfoglaltságai is kötötték a kezét, hiszen 1952-ben is végül a röpké – és munka szempontjából a szubtrópusi forróság miatt sem ideális – nyári szünetben kerített rá sort. Mivel hárfát korábban csak zenekari műveiben használt, alighanem az apparátussal kapcsolatban is bizonytalanságot érzett. S persze kezdettől foga akadályozhatta az a körülmény is, mely végül megpecsételte a Concertino sorsát: „ esetleges változtatásokba azonban csak úgy megyek bele, ha azok szükségességét magam is belátom” – írta az imént citált levelében, ami arra enged következtetni, hogy nagyon is számított a megrendelő elégedetlenségére.

²¹ Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

Ezek után aligha meglepő, hogy a tényleges kompozíciós munka is igen nehézkesen haladt. Korábban ezt csupán közvetve, Dohnányi egy John Kirnhez szóló, baráti leveléből sejtthettük: a jelenleg ismert egyetlen olyan dokumentumból, melyben a zeneszerző arról panaszkodott, hogy alkotói munkáját a politikai vádakkal kapcsolatos belső nyugtalanság akadályozta. A levél 1952 kora nyarán kelt – vagyis éppen a Concertino keletkezésének idején.²² Dohnányi feleségének nemrégiben előkerült naplói azonban híven dokumentálják a meglehetősen gyötrelmes folyamatot. Egy április 6-i bejegyzésből például arról értesülünk: „Ernő is dolgozik egy hárfakompozíción, amit a Schulhofnak küld, aki 500 dollárt ajánl érte.” (Mégfogalmazása, azaz hogy Edna Phillips neve helyett Dohnányi impresszárióját említi, azt sugallja, hogy az ügyben ő is kulcsszerepet játszott.) Már javában benne járunk az elviselhetetlenül meleg floridai nyárban, amikor Zachár aggódalmasan megjegyzi: „Vérzik a szívem, ha látom, mennyit fárad, pedig a kompozíciója nem halad, [...] mindig újraírja, amit leírt.”²³ Nyugtalansága nem alaptalan: a zeneszerző ugyanis nemcsak roppant kiemerült volt az egyetemi tanév végén, de hosszú idő óta egy megoldhatatlannak tűnő arcüreggyulladásal küszködött, melyet a légkondicionálásnak, illetve gyógyszer-allergiájának köszönhetett. Zachár Ilona több alkalommal rögzítette, hogy férjének folyamatos hőemelkedése van, ami megterheli a szívét is (ne feledjük: Dohnányi éppen ezekben a hónapokban töltötte be 75. életévét).

Legalább olyan figyelemre méltó a bejegyzés második része – „mindig újraírja, amit leírt” –, mivel a Concertinóból a legtöbb Dohnányi-műhöz hasonlóan nem maradt fenn vázlat vagy folyamatfoglalmazvány, csupán egyetlen tisztázat. Ilona futó megjegyzése tehát egy olyan, rendkívül fontos mozzanatra utalhat, miszerint a zeneszerző szándékosan nem őrizte meg a kompozíciós munkához kapcsolódó kéziratait. (Ezt a feltételezést alátámasztja a Fuvola-passacaglia esete is: talán azért is maradt fenn az életmű utolsó opuszának a szokásosnál jóval nagyobb forrásanyaga, mert a szerzőnek nem volt már módja megsemmisíteni, esetleg csak a publikálás után akarta felszámolni a munka dokumentációját.)

Nemcsak az időjárás és a betegségek árnyékolták azonban be 1952 nyarat a floridai Dohnányi-házban, hanem az anyagi nehézségek is. Az ilyen természetű gondok, mint arról már szó esett, persze Dohnányiék egész ame-

²² Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82230.

²³ Zachár Ilona naplóbejegyzése, 1952. július 29. (ZTI Dohnányi).

rikai periódusára jellemzőek voltak, hiszen összességében elmondhatjuk: Dohnányi statisztikailag átlagosnak mondható, ezzel együtt kissé méltatlan egyetemi fizetése, valamint korlátozott koncertlehetőségei nem hoztak annyi bevételt, amennyi az öttagú család számára kényelmesen elegendő lett volna. Súlyos nehézséget jelentett például a tallahassee-i letelepedéssel egy időben egyetemista korúvá serdült gyerekek, az Ilona első házasságából származó Helen (Muci) és Julius (Öcsi) taníttatása. A Concertino keletkezésével egy időben Julius tanulmányai akadtak el: „A szívem megreped, ha arra gondolok, hogyan taníttatjuk Öcsit tovább? Lehetetlen, nem bírjuk” – sóhajt fel Ilona az imént idézett bejegyzésben.

Egy nappal később – július 30-án – arról értesülünk, hogy Dohnányi „annyit vajúdik azzal a hárfa koncerttel, még két tétel sincs meg”. A megjegyzés kivált akkor sokatmondó, ha tekintetbe vesszük, hogy szűk három héten belül, augusztus 17-én már „Ernö befejezte a hárfa koncertet”. A versenymű három tételből áll, amelyek közül az utolsó – Dohnányi életművében nem szokványos módon – egy lassú, kissé töredékes darab, amely szinte kizárólag az I. tétel témáit használja. Még az sem kizárt tehát, hogy a szokatlan befejezés kifejezetten a rossz körülményeknek, a sürgető határidőknek tudható be.

A Concertino stílusáról

A Hárfa-concertinónak persze nemcsak keletkezési körülményeit övezik kérdések, de bizonyos zenei sajátosságai miatt is magára vonja a figyelmet.²⁴ Formai stratégiáját tekintve például feltétlenül különlegesnek számít az életműben: mind a tételtípusok és a tételrend, mind pedig az egyes tételek formálása szintjén. Már a háromtétéles szerkezet sem magától értetődő, s nemcsak azért, mert Dohnányi versenyművei többségükben négytétélesek, hanem mert a nyitótétel mérsékelt tempója, az *attacca* tételkapcsolások, illetve a *Più adagio* finálé egyedi struktúrát kölcsönöz a kompozíciónak. Fontos megjegyezni, hogy a szerző ezt leszámítva soha nem zárt szonátaciklust lassú tétellel. Tizennégy zenekari- és kamarazenekari ciklusában mindig a hagyományos gyors-lassú-gyors dramaturgiát alkalmazta,²⁵ de lazább, szvitszerű sorozatainak összeállításakor is elmaradhatat-

²⁴ A mű részletes elemzését lásd Kusz, 269–313.

²⁵ Zongorás kamarasonáták (op. 8, op. 21), vonósnégyesek (op. 7, op. 15, op. 33), zongoraötösök (op. 1, op. 26), szextett (op. 37), szimfóniák (op. 9, op. 40), zongoraversenyek (op. 5, op. 42), hegedűversenyek (op. 27, op. 43).

lannak tekintette a gyors finálét.²⁶ A lassú zárást még olyankor is kerülte, amikor a mű végén egy korábbi tétel mérsékelt tempójú anyagát idézte fel.²⁷

Legalább ilyen meglepő a nyitótétel koncepciója: annak ellenére ugyanis, hogy Dohnányi nagyszámú szonátaciklusában kivétel nélkül szonáta (szonáta-allegro) formában írta a nyitótételt, a Concertino I. tételle mintha más úton járna. A darab hullámzó hárfakíséret felett lágyan beúszó, fafűvös témával nyit (A), melynek egy transzformált alakja jelenik meg a második szakaszban (B). Az A és B tématerületeket átvezető jellegű szakasz (C) zárja, amelyet a D-rész követ egy nagyobb ívű, az eddigieknél jobban lekerékített melódiával. Tematikus szempontból idáig teljes joggal értelmezhetnénk szonáta-expozícióként a formát: eszerint az első három szakasz az 1. téma-területnek, a zárt és melodikusabb D-egység pedig a melléktémának felel meg. Az „expozíciót” azonban nem követi szabályos kidolgozási szakasz, majd visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra (A–B–C–D) még egyszer megismétlődik (A'–B'–C'–D'), s végül az A harmadik, rövidebb variánsa is felbukkan (A''). A mű szerkezete leginkább tehát egy kétrészes, párhuzamos formára hasonlít. Sőt a kétszer lejátszódó (A–B–C–D–A'–B'–C'–D') és harmadszor is újraindulni látszó sorozat (... A'') olyan hatást kelt, mintha a tétel csupán kivágata lenne egy végtelen zenei folyamatnak. A tematikus fejlesztő munka (kidolgozás) és a hangsúlyos rekapiituláció hiányában egy, a drámai szonátaformától gyökeresen különböző, konfliktusmentes, szemlélődő szerkezet jön létre, melynek líraiságát a zenei anyagok gyengéd karaktere is hangsúlyozza. Ugyanez a lineáris elv vezérli a másik két tétel felépítését: a scherzo-középtétel improvizációszerűen sorakoztatja egymás után a frázisokat, a lassú finálé pedig kétszer ismétli tágas, boltíves témáját, majd egy semmibe vesző zárószakasszal kerekedik le.

A Concertinót jellemző „lineáris” formai stratégia részben a szövésmód következménye, mely önmagában sem tipikus Dohnányi életművében. Legsikerültebb műveire ugyanis nemcsak a szonáta-elvű dramaturgia, hanem a Beethoentól, illetve Brahmtól örökölt tematikus fejlesztő gondolkodásmód is jellemző. A dallami körvonalakat érintetlenül hagyó téma-

²⁶ Például: Szerenád (op. 10), *Humoreszkek szvit formában* (op. 17), fisz-moll szvit (op. 19), Szvit régi stílusban (op. 24), *Ruralia hungarica* (op. 32), *Suite en valse* (op. 39).

²⁷ A fisz-moll szvitben (op. 19) például a lassú témavisszatérés után néhány ütemes, gyors, frappáns befejezést választott, az esz-moll zongoraötös (op. 26) változékony – részben lassú – fináléját pedig végül ugyancsak némileg gyorsabb tempóban zárta (*Allegro ma non troppo, tranquillo*).

transzformáció mint egy tételen belüli feldolgozási technika ezzel szemben alig fordul elő életművében. Annál érdekesebb, hogy a Concertinóban – s mellette a szintén kései fuvola–zongora Áriában (op. 48/1) – ehhez a kompozíciós módszerhez nyúlt a szerző. A Concertino főtémája az első szakasz mindhárom előfordulásakor megjelenik (A, A', A''), mindannyiszor – egy szakaszon belül is – kissé variált alakban. Igen képlékenynek mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike–másika alakul tritonusszá. (1. kotta) Az A-téma variánsaiból származik másik két formaszakasz anyaga is. A dalam a B-szakaszban határozott, majdnem harcias karaktert kap, a C-szakaszban újra puhává válik – előbbiben elsősorban kitágulnak, utóbbiban inkább szűkülnek az eredeti hangközök. Az A téma ilyen dominanciája egyfelől egységes tematikus arculatot ad a műnek, másfelől azonban a hangközök képlékenysége miatt sajátosan elmosódott harmóniai világot eredményez.

1. kotta. A Concertino témátranszformációi

The image displays four staves of musical notation, each representing a different instrumental part and measure number:

- Cl. (2. ütem (A))**: Clarinet part, measure 2. Dynamics: *p*. Marking: *dolce*. Features a slur over the first three notes and a triplet of the last three notes.
- Ob. (6. ütem (A))**: Oboe part, measure 6. Dynamics: *p*. Marking: *espr.*. Features a slur over the first three notes and a triplet of the last three notes.
- Arpa (17. ütem (B))**: Harp part, measure 17. Dynamics: *poco f*. Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
- Cl. (28. ütem (C))**: Clarinet part, measure 28. Dynamics: *mp* and *poco f*. Marking: *espr.*. Features a slur over the first three notes and a triplet of the last three notes.

A Concertino hangzása és tématranszformációi egyértelműen Debussy-re emlékeztetik a hallgatót. Az I. tétel „nem-drámai”, mégis feszes struktúrájáról a francia szerző egy korai műve juthat eszünkbe: a Vonósnégyes (1893). A Debussy első alkotói periódusának végét jelző, új utakat kereső darabról az elemzők általában úgy vélekednek: egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományaival, másfelől azonban – építkezését, szövésmódját tekintve – már a *Faun délutánjának* szerkesztő elve, az egytémás variálás, illetve a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemzi.²⁸ Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalan melodika hasonlóan uralja a különböző tématerületeket, s állandó variálódása ugyanúgy megakadályozza a szonáta-dramaturgia kibontakozását. Mindemellett a darabra általában jellemző képlékeny harmónia, a tonalitás határait kitágító dallamkörvonalak, a kvartok, tritonuszok és lá-szeptimek gyakorisága, a paszellszínű tónus, a hárfa és a fuvola központi szerepe mind-mind valamiféle impresszionista hangzás-kísérletként értelmezhető.

Hozzá kell tenni, hogy míg az egy tételben belüli tématranszformáció ritka eljárásnak számít Dohnányinál, az nagyon is gyakori nála, hogy egy szonátaciklus két szélső tételét egyazon téma különböző karaktervariációja köti össze Liszt, sőt Bartók megoldásainak mintájára. Az utóbbira utalva Tallián Tibor például úgy fogalmazott a 2. zongoraverseny transzformáció-párjáról: „az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.”²⁹ A tételek ilyen összekapcsolása a Concertinóra is jellemző, sőt a III. tétel úgyszintén teljes egészében a nyitótétel A-témájából építkezik (lásd az *I. kottán*): mintha a középtétel játékos hangja csupán múltó szélső lenne, s lecsengésével az I. tétel megválaszolatlanul maradt kérdései újra előtérbe kerülnének. Itt azonban biztosan nem ideális és torz, vagy akár ideális és groteszk szembeállításáról van szó. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakter tekintetében legfeljebb „labilis” és „szilárd”, „nyugtalan” és „megnyugvásra lelt”, „disszonáns” és „harmonikus” egymás mellé állítását jelentheti. E különös természetű kettősség alapvető szerepet kap a mű kon-

²⁸ A vonósnégyesről lásd például: Paul Dukas-nak a mű bemutatóját követően írott elemző kritikáját (*Revue hebdomadaire*, 1894. ősz, idézi: Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932, 134–135).

²⁹ Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, Gupcsó Ágnes (szerk.) (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

cepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségebbé annak mondanivalóját.

A zárótétel lényege tehát, hogy benne a sok átalakuláson keresztülment A-téma minden korábbtól határozottan különböző formában jelenik meg. A tonális bizonytalanságot indukáló, kétkvartos dallam egészen új oldaláról mutatkozik be: a kissé körvonaltalan gesztusból magától értődően egyszerű harmonizálású, tágas, melodikus téma lesz. Ráadásul az A-dallam nemcsak önmagában válik tonálisan zárttá, hanem három egymást követő megszólalása egyetlen, közel azonos sorokból épülő, boltíves dallamot hoz létre, amely nagyban különbözik az I. tétel improvizatív témaexponálásaitól. A hangvétel is megváltozik: az improvizatív szövésszerű, légies atmoszférájú I. tétellel szemben a III.-at súlyosabb, érzelmesebb alaphang jellemzi. Ezt a változást a hangszerelés is megerősíti: bár először a hárfa intonálja a dallamot, másodjára a csellók és brácsák szólaltatják meg, s ez a bársonyos, *espressivo*, mélyvonós szín gyökeresen eltér a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna saját stílusába ágyazván az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot, és ebben mintha a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jutna kifejezésre.

Zenébe foglalt titkok

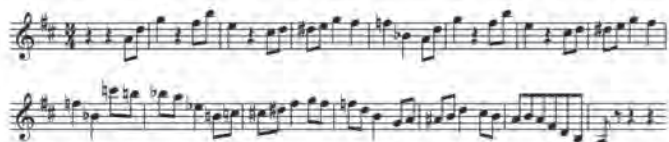
A Concertino bensőséges narratívájában alighanem jelentősége van annak is, hogy az utolsó tétel, s egyben a teljes mű leghosszabb, legkiforrottabb dallamát a mélyvonósok szólaltatják meg. Dohnányi számára ugyanis a cselló különös jelentőséggel bírt, mivel édesapja kiváló amatőr gordonkás volt. Első zenei élményei a gordonkához kötődnek, s jellemző, hogy gyermekkori művei közt egy sor cselló–zongora-darab szerepel, köztük első többszólamú ciklusa is, az édesapjának dedikált duószonáta (1888, G-dúr). Csellóra és zenekarra komponált felnőttkori művét, a méltán népszerű *Konzertstück*-öt is úgy szokás értelmezni, mint a keletkezése idején már nagybeteg édesapjának szóló búcsút.³⁰ Talán nem véletlenszerű tehát a cselló megjelentetése és – mintegy megoldásként – középpontba állítása a Concertino bensőséges intonációjában.

Emellett egy másik személyes kötődése is felmerülhet a műnek. 1950. novemberi levelében Dohnányi húga, „Mici” – az évtizednyi levélanagy-

³⁰ Vázsonyi, 104–106.

ban kivételes módon – kottás feljegyzést küldött bátyjának, amelyet a következőképp kommentált:

Egyébként sok bajotok volt és van és a jót eddig még mindig nehéz áldozatok révén kellett kiharcolnotok, semmi sem ment és megy simán Nálatok. Vajjon azért van-e, hogy aztán mindent annál jobban szeressetek élveztetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiára – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, füttyüljétek el. [Kotta.] Ezt most ki kéne dolgoznom, de nincs erre időm, várok erre „hivatottabbak”-ra; de van még egy gondolatom, persze a kidolgozást szintén a „technikusom”-ra bízom. Talán még helyesebb, kedvesebb.



Ugye-e, egészen csinosak, érdemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.³¹

A Mici által lejegyzett második, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: kezdete csakúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertino fő témája, hasonlóan bizonytalan tonalitású, s még előjegyzése is megfelel az op. 45 első tételének. Vajon lehetséges-e, hogy a Concertino különös tematikája kapcsolatban áll ezzel a dallammal? Foglalkozhatott-e Dohnányi a melódiával a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézze? A szerző néhány alkalommal korábban is merített már zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, például a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatban (op. 4) vagy a „Bókay bácsi témájára” írt változatokban (op. nélk.). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mici dallamával, s ez a speciális inspiráció összefüggésben lehet azzal a feltételezéssel is, hogy a szeszélyes mozgású dallam végül az apa hangszerén nyugszik meg. Más kérdés persze, hogy valóban lehet-e tudatosság a viszonylag távoli zenei rokonság esetében, amikor a rendelkezésünkre álló források

³¹ Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80358.

tanúsága szerint Dohnányi nem tett erre utalást, sőt Mici szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit. Természetesen ha ezt a kapcsolatot el is vetjük, a Concertino vallomásszerű bensőségessége akkor sem vitatható.

Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt mindenekelőtt az utolsó ütemek indokolják. (2. kotta) Ebben a *Poco adagio* szakaszban felbukkanó, ereszkedő, kromatikus motívumtöredékek egyszerre emlékeztetnek az I. tétel *D*-témájának egy jellegzetes, moduláló fordulatra és a Scherzo alapanyagára, ám a motivikus rokonság itt már nem is fontos. Lényegesebb a zene sejtelmessége, ködbe vesző színe. A hárfa-*glissandók* és a *pizzicato* vonások mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani. Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet. Ha a Concertinót valamilyen kései stiláris útkeresésként értelmezzük, melyben a zeneszerző hangszínnel, témákkal, variációs stratégiákkal, formával egyaránt kísérletezett, az utolsó tétel egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi elszigetelődését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást csak az elmúlástól vár.

tására.³² Az utóbb történetek ismeretében azonban nagyon is kérdéses, hogy Phillipset csakugyan szakmai és családi teendői szólították el Dohnányi művének tanulmányozásától. Valószínűbb, hogy roppant kínosnak találta a szituációt, s ezért halogatta döntését. Mindenesetre ezen a ponton még nem szakadt meg végleg kapcsolatuk: Dohnányi európai körútja után Schulhof egyszer még biztosan tervezett találkozót Phillipsszel.³³ Ettől talán nem függetlenül Dohnányi feleségének egy 1956 őszi keletkezett levelében is az a hiú remény jut kifejezésre, hogy a premierre mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre”.³⁴ Nem így lett, s a bemutató – legalábbis Phillipsszel és a szerző életében – sajnálatos módon elmaradt. S bár Dohnányi húga tudni vélte egy reménybeli magyarországi előadásról, erre természetesen aligha lehetett esély az 1950-es években.³⁵ Dohnányi Mária ilyen tájékozatlansága is jellemző azonban: ő, aki gyermekkorától aktívan követte bátyja zenei működését, és Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről, s oldalakat töltött meg a sosem hallott Hegedűverseny, a *Stabat Mater* vagy az op. 44-es zongoradarabok iránt való vágyakozásának taglalásával, a Concertinót alig említette.

S hogy miért bizonyulhatott Phillips hajthatatlannak? Egy visszaemlékező szerint igen csalódott lett, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott.³⁶ Ezen kívül azonban legalább két fontos, zenei oka lehetett az elutasításnak. Az egyik ezek közül, hogy Dohnányi művében a szólóhangszer kevéssé reprezentatív módon jelenik meg; a szerző mintha nem abban az értelemben szánta volna főszereplőnek, ahogyan azt egy hagyományos versenymű esetében várhatnánk. A mű apparátus-jelölése persze részben magyarázatot ad a hangszerkezelésre: „*Concertino* – írja az autográf, majd

³² Edna Phillips levele Dohnányinak, évszám nélkül, augusztus 28. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80152.

³³ Andrew Schulhof levele Dohnányinak, 1956. október 8. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 81209.

³⁴ Zachár Ilona levele Schulhoféknak, 1956. október 10. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82300.

³⁵ Mici a következőket írta: „Állítólag, Maga, Ernőm a hárfaconcertójáról írt Rékainak, aki azonban nagy elfoglaltsága miatt annak előadásáról lemondott (Igaz? Nem hiszem, hogy Maga ezt a concertot neki ajánlotta volna.) Most azonban egyik tanítványa, éppen a fent nevezett Lubik leány [Lubik Hédi] szeretné játszani és tudni, hogyan lehetne ezt a művet megszerezni.” Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1957. április 23. MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 81341.

³⁶ Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).

egy sorral lejjebb – for Harp and Small Orchestra.”³⁷ S érdemes figyelni a pontos apparátus-jelölésre, hiszen Dohnányi nagy jelentőséget tulajdonított a nüánszoknak. Többször felhívta például a figyelmet arra, hogy hegedűre és zongorára írt szonátájának pontos megjelölése zongora-hegedűszonáta (tekintettel a billentyűs hangszer domináns szerepére), de érdekes az is, hogy egy nyilatkozata szerint a *Gyermekdal-variációk* semmiképpen nem tekintendő „3. zongoraversenynek”. A mű apparátus-előírása – figyelmet Dohnányi – egészen pontosan úgy szól: „for orchestra and *obbligato* piano.”³⁸ A hárfa és a kisenekar³⁹ kiegyensúlyozott viszonya, valamint a szólóhangszer visszafogott kezelése mindenesetre bizonyosan oka lehetett annak, hogy Edna Phillips nem találta megfelelőnek a művet, hiszen a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutató. A hárfa önálló tematikus szerepet elvétele kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és a szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, de még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát – látványos *candenzáról* pedig nyilvánvalóan szó sem lehetett egy ilyen, bensőséges tónusú mű esetében. A *Concertino* textúrája tehát szinte csak abban különbözik más, hárfa is foglalkoztató zenekari Dohnányi-művektől, hogy a hárfa-szín folyamatosan jelen van, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik.

A másik ok, ami miatt Phillips elutasíthatta a művet éppen a mechanikus figurációkhoz kapcsolódik. Akár a zeneileg legegyszerűbb akkordjátékot hárfa szemmel vizsgálva is feltűnik, hogy Dohnányi írásmódja technikailag nem teljesen kifogástalan. Ezt ő maga is sejtette, hiszen felesége a következőket írta egy levelében: „Gyönyörű mű, de azt mondja, több dolga volt vele, mint bármi mással idáig, mivel hárfa írásra írni igen nehéz és szokat-

³⁷ Ennek megfelelően Grymes műjegyzékében például „Concertino” szerepel a címben, s csak az apparátus leírásánál jelenik meg a hárfa (Grymes, 50). Más műjegyzékekben a mű a következő címmel szerepel: „Concertino for Harp and Chamber Orchestra” (Podhradzky, 370, Kiszely-Papp, 29), Concertino hárfa és kamarazenearra (Vázsonyi, 363).

³⁸ Interjú Dohnányival, Athens, Ohio, 1958. (MZA Dohnányi).

³⁹ A hangszerelés kapcsán meg kell még jegyezni, hogy a műjegyzékek mindegyike a „kamarazenekekar” kifejezést használja, pedig Dohnányi következetesen „small orchestra” névvel illetve a kísérő együttest. Ennek talán azért van jelentősége, mert szemben egy kamarazenekekar rögzített apparátusával a zeneszerző kifejezetten arra ad utasítást az autográf címlapján, hogy nagyobb teremben történő előadás esetén a vonósok száma növelendő (3–2–2–2–1 összeállításról 6–5–4–4–3-ra).

lan.⁴⁰ Ennek ellenére Dohnányi játszható szólamot írt a szólóhangszernek – kivált ahhoz képest, hogy teljesen magára volt utalva, hiszen a komponálás során nem tudott előadóművésszel konzultálni. Inkább úgy tűnik, mintha nem aknáta volna ki a hárfa „mutató” lehetőségeit, s nem alkalmazott volna olyan, bravúrosnak ható, technikailag mégsem bonyolult megoldásokat, mint például a széles akkordfelbontások. Egyszóval: hárfaírásmódja kissé hálátlan, s mint ilyen, teljességgel különbözik a Salzedo-féle, sok esetben *show*-elemekkel is tarkított, extrovertált stílustól. Az persze nem valószínű, hogy Dohnányi látványos darabot tervezett volna, de hogy tudatos lehetett-e a Salzedo-iránnyal való ilyen szembenállás, kérdéses. A darab elkészültét dokumentáló rövid leírásban mindenesetre újra hangsúlyt kapnak a technikai komplikációk:

A hárfa-koncert elkészült, és leírhatatlanul szép. Persze csak zongorán hallhattam egyenlőre [sic], hiszen alig néhány napja kész; 12-15 percig tart, három tétel. Sok munka volt vele, mert E. nem volt szokva hárfára írni, folyton pedálokkal, állásokkal stb. kellett közben bajmóldni, de megérte a fáradtságot [sic]. Sajnos egy hárfa-művésznőnek lesz ajánlva, akinek joga lesz három évig ezt kizárólagosan játszani, de ennek viszont az az előnye, hogy ő folyton fogja játszani, mert ki fogja akarni használni ezt az időt s ő igazán elsőrangú művésznő.⁴¹

Bár Phillips nem játszotta „folyton” a kompozíciót, épp ellenkezőleg, egy másik Salzedo-tanítvány, Lucile Lawrence az 1970-es évek végén elővette, hogy átdolgozza: könnyítsen Dohnányi hárfaírásmódján, s összességében koncertszerűbbé tegye a darabot. A New York-i illetőségű Lyra Music Company által 1981-ben megjelentetett kotta kizárólag a hárfa-szólamot tartalmazza. A hárfaszólam megközelíthetőbbé tételének érdekében a közreadó újjrend-javaslatokkal élt; vélhetően ezért rendezte át a zongorista-szerző számára logikusabbnak tűnő, ötös osztású arpeggiós anyagokat a négy ujjal játszó hárfás kezére; s ezért kerülhetett sor a nehezen játszható, repetitív tematika csalafinta hárfásítására (két kézre osztására) is. S bár állítólag a kiadvány hatására Amerikában többen újra műsorra tűzték a kompozíciót⁴² – vagyis az említettek feltételezhetően valóban idiomatiku-

⁴⁰ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. augusztus 10. (OSZK).

⁴¹ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. augusztus 25. (OSZK).

⁴² Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).

sabbá tették Dohnányi hárfaszólamát – a közreadás rendkívül sok gyengeséggel küzd. Ezek közül mindjárt a legzavaróbb, hogy a kiadvány nem közli célját, elveit, de tulajdonképpen a közreadó nevét is elhallgatja, mint ahogy azt is, hogy miféle kézirat alapján készült. Amennyiben abból a számkra ismert egyetlen tisztazatból, melynek egy Lichtpausra írott példánya Kilényi Edward tallahassee-i otthonából 2002-ben került az MTA Zenetudományi Intézetének Dohnányi-gyűjteményébe, rendkívül sok pontatlanságot azonosíthatunk. Hogy a mű teljes dinamikai berendezése mintha egy szinttel feljebb lépne (azaz például *mezzoforte* helyett *forte*, *forte* helyett *fortissimo* szerepel), illetve hogy a közreadó sok helyütt oktávval erősíti a hárfa fontosabb dallamhangjait – még csak-csak elfogadjuk, ha figyelembe vesszük, hogy a kiadvány egyik célja feltehetőleg a hárfa hangzásbeli súlyának növelése lehetett. Ettől azonban figyelembe lehetett és kellett volna venni a szerző aprólékosan kidolgozott dinamikai rendjét. Hogy a kotta szerint Edna Phillipsnek szól az ajánlás, szintén érthető, mivel a megbízás tulajdonképpen teljesült, ráadásul a közreadást Edna tanára készítette (bár mint tudjuk, az ismert autográfon valaki – valószínűleg Dohnányi – kihúzta a nevet). Semmiféle mentség nincs azonban az olyan átalkításokra, mint a tételszámok elhagyása, vagyis a Concertino egytétéles műként való közlése, illetve a hárfaszólam transzponálása több helyütt. A közreadó feltehetőleg úgy vélte, a hangzáson nem változtat, hogy nála a III. tétel H-dúr helyett 7 bé előjegyzésben szólal meg, a hárfajátékos előtt ily módon teljességgel rejtve marad azonban a mű h-mollból H-dúrba tartó hangnemi terve, nem beszélve a halál-hangnemek szimbolikájáról.

* * *

Úgy tűnik tehát, mintha a Concertino valamiféle balcsillagzat alatt született volna, azzal az előítélettel, hogy a megrendelő tetszését úgyszem nyeri majd el (valószínűleg Dohnányi impresszáriójának jelentős szerepe volt abban, hogy a szerző egyáltalán elvállalta a mű megkomponálását). A rossz előérzetek beigazolódtak: Edna Phillips soha nem adta elő a darabot. Ebben azonban valószínűleg nem csak a stílussal kapcsolatos nézeteltérések játszottak szerepet, mint ahogy azt elsőre gondolhatnánk, hiszen ha így volna, valószínűleg egyáltalán nem került volna sor a megbízásra. Legalább ilyen nagy problémának látszik a mű visszafogott, bensőséges alaptónusa, mely nem biztosít csillogó sikert a szólistának. Ugyanakkor, amit a darab cserébe nyújt – a konzervatív emigráns zeneszerző komor vallomá-

sát –, az 1950-es évek Amerikája valószínűleg sem érdekesnek, sem hitelesnek nem találhatta. Ezzel Dohnányi is tisztában volt: a mű mostoha recepcióját valószínűleg kedvezőtlenül befolyásolta, hogy a dokumentumok szerint ő maga sem sürgette előadását, sőt mintha valamelyest leplezte is volna a kudarcot. A mű sikertelenségének tehát számos, egymással összefüggő oka van, kudarcra azonban mindenképpen végzetszerű: az a mű, melyet életbevágóan fontos lett volna mutatóssá, *alkalmassá* komponálni, hogy Edna Phillips és köre segíthesse Dohnányi amerikai érvényesülését, talán a teljes életmű legintimebb, leginkább befelé forduló, s egyben legmegrendítőbb darabja lett.

Kusz Veronika

MTA BTK Zenetudományi Intézet

Dohnányi Ernő családi levelei.

Összeállította: Kelemen Éva

Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó –

MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

332 p. Faksimilékkel, angol nyelvű bevezetővel és tartalmi összefoglalókkal,
CD-melléklettel.

ISBN 978 963 200 594 2

Hogy pontosan milyen összhangzattan példát kellett megoldania a tizenhét éves Dohnányi Ernőnek zeneakadémiai zeneszerzés-felvételijén, s a sikeres vizsga hatására hány lépcsőt ugrott át örömeiben;¹ miképp vélekedett Hans Koessler a tiszta kvint–szűk kvint párhuzamról,² a hegyi túráról, és miért ajánlotta – ezzel szemben – Eugen D’Albert a kerékpározást;³ hogy a Steinway vagy a Bösendorfer zongora jobb-e;⁴ s hogy hány éves Dohnányi, amikor először tapasztalja: ujjai nem járnak már olyan könnyen, mint amikor akár hetekig–hónapokig nem kellett a billentyűkhöz nyúlnia⁵ – sok egyéb között ezekre a kérdésekre kapunk választ a Kelemen Éva közreadásában megjelent Dohnányi-levelekből. De olvashatunk még arról is, miféle macskazenét csaptak egy osztrák hegyi falu lakosai Dohnányi irányításával a 2. világháború befejezését követő zavaros és nélkülözéssel teli hónapok-

¹ Dohnányi Ernő levele édesapjához, Dohnányi Frigyeshez, 1894. szeptember 14. Kelemen Éva (összeáll.), *Dohnányi Ernő családi levelei* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2010) [a továbbiakban *Családi levelek*], 47–49.

² Dohnányi Ernő levele édesapjához, Dohnányi Frigyeshez, 1894. szeptember 21. *Családi levelek*, 49–50.

³ Dohnányi Ernő levele édesapjához, Dohnányi Frigyeshez, 1897. július 17. *Családi levelek*, 83–84.

⁴ Dohnányi levele húgához, Dohnányi Máriához, 1900. április 2. *Családi levelek*, 111–112.

⁵ Dohnányi levele húgához, Dohnányi Máriához, 1915. július 28. *Családi levelek*, 154–155.

ban;⁶ miért kövérek az argentin nők, s „gombócok” az argentin kutyák;⁷ hogy melyik amerikai egyetemen bámulták a zeneszerző–zongorista–karmester–tanár Dohnányi sokoldalúságát úgy, „mint borjú az újkaput”,⁸ s melyiken tört ki majdnem verekedés a hallgatók közt, hogy bejussanak mesterkurzusára.⁹ Csupa olyan apró momentum, amely közelebb hozza számunkra Dohnányi Ernő regénybe illő fordulatokban gazdag életének mindennapjait. Elsősorban éppen az efféle részletek miatt oly tanulságos Kelemen Éva munkája mindazok számára, akik érdeklődnek a 20. századi magyar zenetörténet e kiemelkedő figurája iránt. Hiszen – ahogy bevezetőjében a kötet összeállítója maga is írja – a levelek egy része, különösen a Dohnányi zeneszerzői vagy előadóművészi munkásságára vonatkozó, lényegesebb információkat tartalmazó írások (illetve azok részletei) már korábban is megjelentek itt-ott: részben maga Kelemen Éva közreadásában, részben másutt a Dohnányi-irodalomban, például Vázsonyi Bálint monográfiájában,¹⁰ majd pedig a 2002-ben alapított Dohnányi Archívum munkája nyomán megjelenő publikációkban. Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért, hiszen a megismert levelek szinte „étvágyat” csináltak a többihez – talán nem volt még olyan, Dohnányival kapcsolatos publikáció, amelyet nagyobb várakozás övezett volna.

Kelemen Éva több mint két évtizede gondolja nagy odaadással az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-hagyatékát. A gyűjtemény rendkívüli gazdagságáról és a kurátor értő figyelméről számos publikációja¹¹ mellett például a zeneszerző halálának 50. évfordulójára készült, az Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színház- és Zeneműtárában bemutatott kiállításon is meggyőződhattünk, melyet szintén ő rendezett.¹² Kelemen Éva korábbi, terjedelmes levélválogatása a *Muzsika* hasábjain jelent meg 2002-ben, egy másik jubileum, Dohnányi születésének 125. évfordulója alkalmá-

⁶ Dohnányi levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1945. november 12. *Családi levelek*, 167–170.

⁷ Dohnányi levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1948. május 5–12. *Családi levelek*, 218–219.

⁸ Dohnányi levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1948. december 25. *Családi levelek*, 225.

⁹ Dohnányi Ilona és Ernő levele Dohnányi Máriához, 1949. január 17. *Családi levelek*, 226–227.

¹⁰ Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

¹¹ Lásd pl. Kelemen Éva, „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 149–160; uő., „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, szerk. Gombos László, Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 33–62.

¹² A kiállításról lásd Kusz Veronika, „Dohnányi, évfordulók”, *Muzsika* 53/5 (2010. május), 26–27.

ból.¹³ Szerencsére nem kellett újabb kerek évfordulóra várni, hogy a Gondolat Kiadó, az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete közös kiadványaként publikált, gusztusos külsejű kötetet a kezünkben tartsuk.

Kelemen Éva az OSZK Dohnányi-hagyatékának másfél ezer leveléből 195-öt választott a kötetbe, melyekhez a körültekintő mérlegelés eredményeképp 74 további dokumentumot társított a Zenetudományi Intézet Könyvtárában található Dohnányi-gyűjteményből, 17 levelet az egykori Dohnányi Archívum anyagából (amelyet ma a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport gondoz), illetve hetet a British Library-ből. A közlemények száma így összesen 295-re rúg. Ezek zöme, 281 írás (legalább részben) Dohnányi tollából való, a maradék 14 pedig, melyet a közreadó függeléként közöl, a neki szóló küldeményekből ad ízelítőt.

A levelezőpartner az esetek nagy többségében a zeneszerző húga, az Ernőnél alig fiatalabb Mária, azaz Mici, akivel Dohnányi egész életében igen bensőséges kapcsolatban állt. Az írások magyar nyelvűek, Ernő szüleivel és húgával kizárólag így levelezett, bár – ahogy Kelemen Éva a bevezetőben fogalmaz – ebbe „gyakran keveredtek a pozsonyi »bürgerlich« hétköznapiak jellegzetes németes kifejezései”.¹⁴ A közreadó megállapítja, hogy a német szavak gyakorisága függ a feladó tartózkodási helyétől. Hozzátehetjük, hogy ezzel párhuzamosan az amerikai évekből származó levelekbe angol szavak szivárogtak, illetve hogy Dohnányi nyilván érzékelte és ki is használta a kétnyelvűség sajátos báját, például amikor sűrű idézőjelezés közben azt írja: „A »Wirtschaft« »gangban« van már, s »Essezeugre« van szükség”.¹⁵

A levelek kronologikus sorban, datálásukra, lelőhelyükre vonatkozó információkkal, gondosan adatolva, s angol nyelvű kivonattal ellátva szerepelnek a kötetben. Az értelmezésüket segítő jegyzetek Kelemen Éva saját bevallása szerint „elsősorban olyan érdeklődőknek kívánnak támpontul szolgálni, akik e kötet kézbevétele és elolvasása után kedvet éreznek ahhoz, hogy közelebből is megismerkedjenek [...] a briliáns zongorajátékos és sikeres zeneszerzővel, a hegyeket oly nagyon kedvelő, jó kedélyű testvérrel, vagy az embert próbáló nehézségeket bölcsen szemlélő, élete végéig fárads-

¹³ Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1–4. rész)”, *Muzsika* 45/8–11 (2002. augusztus–november), 6–12, 20–25, 10–16, 10–16.

¹⁴ *Családi levelek*, 14.

¹⁵ Dohnányi Ernő levele húgához, Dohnányi Máriához, 1901. július 10. *Családi levelek*, 122.

hatatlanul [...] munkálkodó idős professzorral”.¹⁶ Megfogalmazása igen szerény, hiszen a jegyzetek elkészítését minden bizonynal tetemes kutatómunka előzte meg, így a szűkebb téma kutatói is nagy haszonnal böngészhetik őket.

Kelemen Éva a bevezetésében azt a reményét is kifejezi, hogy az eddig említettekén kívül egy további funkciót is betölt majd a gyűjtemény: „az elsődleges forrásokon alapuló komplex közlés mód, értelmezésektől, érzésetektől, felhangoktól mentes életrajzi áttekintésül is szolgálhat.”¹⁷ Erre valóban szükség van, hiszen sok Dohnányival kapcsolatos publikációra a mai napig jellemző az erős pozitív vagy negatív irányú elfogultság, nem beszélve arról, hogy a 2002-ben új lendületet kapott kutatás még nem tudott előállni a Vázsonyi Bálint-féle, apologetikus tárgyalásmódja és hiányos adatolása miatt erősen problematikus Dohnányi-könyvet felváltó szerzőmonográfiával.

Ennél is jobban hangsúlyoznám azt az egyedülálló érdemét a gyűjteménynek, hogy az írásokból végre mindenki számára „megszólalhat” Dohnányi hangja. Ez pedig az ő esetében rendkívüli dolog, hiszen ahogy zongoraművészként is kevés emléket hagyott az utókorra (a kötet persze ebből is ad egy kis ízelítőt a CD-mellékleten), úgy zeneművein kívül alig maradt fenn bármiféle írása. Szemben legtöbb kortársával ő nem szerette magyarázni műveit, kompozíciós stílusát, így aztán a kutatás kénytelen beérni egy-egy pármondatos műismertetéssel, néhány felületes interjúval, vagy az amerikai években kinkeservvel megtartott, zongorázással egybekötött felolvasások szövegével, ha Dohnányi esztétikájára kíváncsi. Ugyanígy tehernek érezte a mindennapi események rögzítését, egyszerűbben szólva: borzasztóan lusta levélíró volt. Ezt ő maga is beismerte; s hol talált rá kifogást, hol még azzal sem fárasztotta magát: „Valóságos scandalum – háborog önmagán egy apjának szóló levélben –, hogy mióta Amerikában vagyok, – s ennek már majdnem 5 hónapja – még nem írtam haza.”¹⁸ Micinek kevésbé elegánsan fogalmaz: „Kedves Miczi! – írja első berlini koncertjeiről – Én nagy rinocerosz vagyok, mert (már 2.-ik eset) 8 napig zsebembe hordok vagy 6 levelet. Ha papa véletlenül ki nem szid, mert nem írok, ki tudja, meddig maradtak volna azok ott.”¹⁹ A kötet 176. és 177. számú levele közt

¹⁶ *Családi levelek*, 16.

¹⁷ *Családi levelek*, 16.

¹⁸ Dohnányi Ernő levele édesapjához, Dohnányi Frigyeshez, 1901. március 18. *Családi levelek*, 117.

¹⁹ Dohnányi Ernő levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1897. október 21. *Családi levelek*, 89.

lévő időbeli szakadékot (előbbi 1923-as, utóbbi már 1942-es datálású) azonban nemcsak Dohnányi kényelmessége okozza, hanem hogy ebben a két évtizedben egy városban élt hűgával (Budapesten), így a levelezést minden bizonnyal gyakori személyes találkozások helyettesítették. Ezzel szemben igen jól dokumentáltak a zeneakadémiai és a pályakezdő évek, illetve az emigrációs időszak, különösen a Magyarország elhagyása és az Amerikában való letelepedés között eltelt, csaknem pontosan öt esztendő, 1944 ősztől 1949 őszéig.

Talán éppen ez utóbbiak, vagyis a háború és a „bolyongás” éveiből való levelek a legizgalmasabbak: „[...] félelem az élet megrontója!” – írja a zeneszerző egy alkalommal,²⁰ s ehhez tartja is magát. Nehéz megfogalmazni, mitől hatnak olyan üdítőnek a súlyos egzisztenciális nehézségek közepette írt, egyszerűen fogalmazott, fanyar humorban gazdag sorok. A különbség talán felesége és húga panasszal teli levelei mellett érezhető igazán, hiszen mindig Dohnányi volt az, aki családtagjait nyugtatni és vigasztalni igyekezett. „Kedves Mici, kérem ne tessék izgulni, semmi bajom nincs. Egyáltalán soha ne tessék éniattam izgulni; nem érdemes. Eleget izgul Icyke, szintén fölöslegesen” – írta egyszer,²¹ s hasonlót nagyon gyakran. Mici azonban izgult és aggódott, rettegve féltette bátyját: attól tartott, hogy túlságosan sokat dolgozik, s hogy minden erőfeszítése ellenére sem jut tehetőségéhez méltó státushoz. Folyton méltánytalanságot sejtett, melynek orvoslására ki nem fogyott a javaslatokból – olykor szinte felbosszantva ezzel Dohnányit: „Itteni életünkről Icyke pontosan beszámol – írta a zeneszerző bő egy esztendővel amerikai letelepedésüket követően – s így nem volna mit írnom, ha nem akarnék bizonyos tévhiteket eloszlatni, melyek részben a levelek félremagyarázásából, részint az itteni egészen más mentalitásnak nemismeréséből erednek. Az itteni egyetemeket nem lehet a miénkeivel összehasonlítani. [...] Miután a rendelkezésre álló pénz különböző, néhol nagyon sok, máshol nagyon kevés, a tanárok fizetése nem lehet egyöntetű. A Harvard Egyetemen (Boston) mely alapítványos és egyike a legrégebbeknek, a legkisebb fizetés 1000 dollár havonta, míg nálunk a legnagyobb ami nekem van. Fizetés emelésről tehát szó sem lehet, erről tehát ne beszéljünk. [...] Hogy [Andrew Schulhofnak] a percenteket addig kell fizetnem, még akkor is, ha szerződéssem vele lejárt, amíg ezt az állásomat bírom, az itten olyan világos, mint 2szer 2 négy. Nem szabad európai mentalitással gon-

²⁰ Dohnányi Ernő levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1947. október 12. *Családi levelek*, 200.

²¹ Dohnányi Ernő levele hűgához, Dohnányi Máriához, 1955. július 3. *Családi levelek*, 248.

dolgodni, s nem szabad elfelejteni, hogy ez az állam pénzszerzésen alapszik, de ez a pénzszerzés ma époly nehéz, mint Európában.”²²

Mindez persze nem jelenti, hogy Dohnányi levelei olykor ne lehetnének megrendítőek – éppen kiegyensúlyozott, sőt derűs alaptónusuk miatt olyan megrázó egy-egy megjegyzés például a hadifogolytáborban meghalt Matyi fiára, vagy az elpusztult Bécsre vonatkozóan. Sajátosan megdöbbentő az a levélrészlet is, melyben a következő mondatok kerültek egymás mellé: „A múltkori támadásnál láttunk egy amerikai gépet lezuhanni – írja Gödöllőről 1944 júliusában –, mely ca. 200–300 méterre esett le tőlünk, és porrá égett, ugyanakkor egy másik gépről 7 ejtóernyős szállt le (pont felettünk volt a légi csata!) – A szimfónia első tételét tegnap fejeztem be. Nagyon szép! 18 percig tart, és mégsem hosszú.”²³ Dohnányi érzelmi mélypontra egyébként nem a politikai vádak és az azokból eredő akadályoztatása miatt jutott, hanem azért, mert a bürokratikus nehézségek, az anyagi problémák, illetve második felesége sértettsége miatt 1946–1947-ben nem sikerült a házasságot lezárni, s ezért új élettársával – leendő harmadik feleségével –, illetve az ő gyerekeivel sokáig egyetlen országba sem kaptak együtt beutazási engedélyt, márpedig együtt akartak maradni. Így kerültek végül Argentínába, de Dohnányi ezen a ponton már Dél-Amerikát sem bánta, s odáig jutott, hogy egyszer mélységes kiábrándultsággal írta: „megutálta” Európát.²⁴ Az 1946–1948-as levelek tekintélyes részében egyébként a testvérek arról tárgyalnak, miképp lehetne Dohnányi Magyarországon maradt könyveit, kottáit pénzzé tenni, illetve kijuttatni hozzájuk. Az ezzel kapcsolatos egyeztetések olyan kaotikus körülményeket festenek az olvasó elé, hogy csak csodálni tudja: egyáltalán megmaradt valami Dohnányi hagyatékából. „Kérdezi, hol van az op. 2, op. 3, op. 4. etc. etc.” – írja egy alkalommal a zeneszerző a húgának. „Ha ez a kérdés a kéziratokra vonatkozik, nem tudom” – szól a megdöbbentő válasz.²⁵ Ezeket és egyéb, meg nem válaszolt kérdéseket olvasva értékelhetjük igazán az OSZK gyűjteményét és persze e kiadványt is.

²² Dohnányi Ernő levele húgához, Dohnányi Máriához, 1951. május 18. *Családi levelek*, 242.

²³ Dohnányi Ernő levele húgához, Dohnányi Máriához, 1944. július 7. *Családi levelek*, 164.

²⁴ Dohnányi Ernő levele Szlabey Ernőnéhez, 1948. február 4. *Családi levelek*, 226.

²⁵ Dohnányi Ernő levele húgához, Dohnányi Máriához, 1958. december 13. után. *Családi levelek*, 262.

A kötetben való tájékozódást, illetve a további ismeretszerzést komplex mutatórendszer segíti. Kelemen Éva egyebek mellett közli a levelekben említett Dohnányi-művek jegyzékét, azonosítja az írásokban előforduló hangversenyeket (megkülönböztetve, hogy Dohnányi által adott vagy hallgatott hangversenyről van szó), illetve megadja a szövegekben felbukkanó egyéb kompozíciók, könyvek, kották listáját. A jegyzékek sora végül személy- és földrajzinév-mutatókkal egészül ki. A közreadó alaposágára jellemző, hogy a válogatásban számot ad néhány olyan, gyorsírással lejegyzett dokumentumról, melyeket ugyan nem sikerült megfejteni (mivel nem a széles körben elterjedt rendszerek egyikét, hanem Dohnányi Frigyes saját találmányát használják), de hozzátartoznak a folytonossághoz. Ami a folytonosságot illeti: a sorozat vége felé található az a közjegyző által hitelesített hivatalos meghívólevél, melyet Dohnányi írt annak érdekében, hogy Mici kilátogathasson hozzájuk, s több mint 15 év után újra láthassák egymást.²⁶ A dokumentumokból közvetve kiderül, hogy a találkozásra végül nem kerülhetett sor – ez még inkább beárnyékolja az utolsó leveleket. A legelső, gyermeki hangú levél (ehhez tartozik a kötet izgalmas címlapján is látható karikatúra) és a meghíúsult találkozást követő utolsó küldemények tehát óriási ívet járnak be, s ezt mostantól minden érdeklődő végigkövetheti – hála Kelemen Éva kiváló s valóban hiánypótló munkájának.

²⁶ Dohnányi Ernő levele húgához, Dohnányi Máriához, 1957. május 22. *Családi levelek*, 252.

Belinszky Anna

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Végre itthon –

A Zenetudományi Intézet kiállítása Dohnányi amerikai hagyatékának dokumentumaiból

(megnyitó: 2014. október 1.)

2014 júliusában Dohnányi Ernő amerikai hagyatékának egy jelentős része érkezett Magyarországra. Az anyagot a zeneszerző unokája, Dr. Seán Ernst McGlynn ajándékozta a Magyar Tudományos Akadémiának. A gyűjteményben megtalálható levelek, nyomtatott kották, hivatalos iratok, fényképek, újságkivágatok, hangfelvételek és személyes tárgyak a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport gondozásába kerültek. A gyűjtemény hazaérkezése szolgált apropójául a Zenetudományi Intézetben megtekinthető, *Végre itthon – Dohnányi Amerikában* címmel megrendezett kiállításnak, melyen Kusz Veronika kurátori munkájának köszönhetően az eredeti dokumentumokon keresztül a zeneszerző amerikai éveibe (1949–1960) nyerhetünk betekintést.

Utolsó éveit Dohnányi a Florida State University zongora- és zeneszerzés-professzoraként a Florida állambeli Tallahassee-ben töltötte: a tanítás mellett továbbra is komponált, valamint zongoristaként, karmesterként és zeneszerzőként is szerepelt hangversenyeken. Az amerikai éveket részletesen és sokoldalúan dokumentáló kiállítás Dohnányi előadói, alkotói és professzori oldalát és mindezek mögött Dohnányit, az embert mutatja be gazdag asszociációs kapcsolatokon keresztül.

A kiállítótér első, *Dohnányi, a Florida State University professzora* című tárlója azonnal érzékelteti annak a helynek a hangulatát, ahol Dohnányi utolsó tíz évét töltötte. Ha nem ismernénk a pontos körülményeket, az amerikai évekről könnyen nyüzsgő nagyváros, felhőkarcolók, zsúfolt egyetemek juthatnának az eszünkbe. Látva azonban egy-egy fotót az új otthont jelentő tallahassee-i házról, a feleségével az egyetemen sétáló vagy épp a

floridai napsütést élvező Dohnányiról, nyugodt, amerikai kisvárosi milió bontakozik ki előttünk. A gondosan válogatott zeneszerzői portrék és életképek általában egyfajta háttérként kapnak helyet, mégis vitathatatlan érdemük van abban, hogy személyessé, élővé varázsolják a teret. A fényképeken túl Dohnányi egy-egy tanítványának írt képeslapja vagy levele, valamint az egyetem prospektusai is mind a tanári tevékenységet helyezik a középpontba. Fontos aspektusa ennek a tanári tevékenységnek, hogy Dohnányi nemcsak zongorát, de zeneszerzést is tanított az egyetemen, ahol a komponista-növendékek felkészültsége több levél és megjegyzés tanúsága szerint is sok kívánnivalót hagyott maga után.¹ A hallgatók hiányosságai az utókor számára viszont komoly előnyt is jelentenek: a kiállításon több olyan, zeneelmélettel, ellenponttal foglalkozó könyvet láthatunk, melyből Dohnányi tanítani kényszerült (sokszor szinte az alapoktól kezdve), és amelyeket olyan jegyzetekkel látott el, amelyek értékes nyomai lehetnek kompozíciós gondolkodásmódjának.

Az egyetemmel kapcsolatos dokumentumok mellett ugyancsak a legelső tárlóban kapott helyet az egyik legszemélyesebb, ugyanakkor leginformatívabb forrásokat tartalmazó polc Dohnányi harmadik feleségének, Zachár Ilonának a zeneszerzőről szóló könyveivel és a közös éveket dokumentáló naplójával. A Zachár Ilona által írt munkák, a *From Death to Life*² és a *Song of Life*³ című részletes életrajz stílusa egyértelműen utal a szerzőre, így az a döntés, hogy a Dohnányi neve alatt megjelent *Message to Posterity*,⁴ valamint a kötet magyar változata, a *Búcsú és üzenet*⁵ a harmadik feleség írásaival egy polcon kap helyet, önmagában is beszédes. A korábbi feltételezéseket megerősítve ugyanis az amerikai hagyaték több forrása is rávilágít Zachár Ilona hathatós közreműködésére a Dohnányi memoárjaként megjelent írásban.⁶

¹ Lásd Kusz Veronika, „»Florida ifjú aggastyánja« – Dohnányi Ernő, a Floridai Állami Egyetem professzora (2)”, *Muzsika* 54/9 (2011. szeptember), 36–37.

² Ilona von Dohnányi, *From Death to Life* (Tallahassee: Rose Printing Co., 1960).

³ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi: A Song of Life*, ed. James A. Grymes (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002).

⁴ Ernst von Dohnányi, *Message to Posterity*, transl. Ilona von Dohnányi, ed. Mary F. Parmenter (Jacksonville, Florida: Drew, 1960).

⁵ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962).

⁶ A *Búcsú és üzenet* problematikájának további részletei, illetve a szöveg közreadása Kusz Veronika, „Dohnányi Ernő az utókornak. A *Búcsú és üzenet*”, *Magyar Zene* 52/1 (2014. február), 58–89.

Mintha a legelső, az amerikai környezetet bemutató vitrin egyfajta felütése lenne a kiállításnak. Mellette befordulva az amerikai évek további aspektusait bemutató, külön szobányi, elkerített rész nyílik, ahol még közvetlenebbé válik a kiállítás. Rögtön egy Dohnányi személyes tárgyaival – a lakásából származó hímzett ülőpárnákkal, elegánsan fogasra helyezett kardigánnal, sállal és kalappal – berendezett sarok fogad minket. Különösen frappáns választás az a háttérben elhelyezett fénykép, amelyen Dohnányi épp a kiállított kardigánban látható. Ugyancsak itt találjuk meg a gyűjteményről szóló ismertetőt, amely amellet, hogy Dohnányi életútjának vázlatos bemutatásával kontextusba helyezi a kiállítást, röviden szól a gyűjtemény anyagainak forrásáról és a Zenetudományi Intézet korábbi Dohnányi-kutatásairól is.⁷

A Dohnányi íróasztalát bemutató tárló kaleidoszkópszerű képet ad a zeneszerző kompozíciós munkájáról és, részben ehhez kapcsolódóan, a mindennapi élet adminisztratív feladatairól. Izgalmas összefüggéseket bemutató dokumentumok kerültek itt egymás mellé: betekinthetünk például Dohnányi modern hárfáírásmódról szóló olvasmányába,⁸ mellette pedig a hárfára és kisenekarra komponált Concertino 1952-es kéziratának utolsó ütemeit láthatjuk a tanulmányozott problémakör gyakorlati megvalósításának példajaként. Központi szerep jut a tárlóban az *Amerikai rapszodiá*-nak, amelyet Dohnányinak a bemutatóról a feleségéhez írt 1954. februári levele, valamint a mű hangszerelésével kapcsolatos jegyzetei is kiegészítenek. Különleges hangulatot, sajátos intimitást ad ennek a résznek a tárgyak életszerű elhelyezése, amely sokszor azt az érzést kelti bennünk, mintha a zeneszerző íróasztalán véletlenül nyitva hagyott könyvekbe és jegyzetekbe nézhetnénk bele lopva. A kiállítás legvidámabb tárgya a fényképek tanúsága szerint Dohnányi íróasztalán eredetileg is helyet foglaló fa játékmajom, mely a zeneszerző kabalája volt. A kiállítás személyességét erősíti az a fénykép is, melyen Dohnányi a még csak néhány hónapos Seán Ernst McGlynnel, az amerikai hagyaték későbbi adományozójával látható.

⁷ A Zenetudományi Intézetben megtalálható amerikai hagyatékról lásd bővebben: Kusz Veronika, „Budapest–Tallahassee–Budapest. Dohnányi Ernő amerikai hagyatéka a Zenetudományi Intézetben”, *Muzsika* 57/9 (2014. szeptember), 11–14.

⁸ Lucile Lawrence és Carlos Salzedo, *Method for the Harp* (New York/London: G. Schirmer, 1929).

További értékes dokumentumokba olvashatunk bele Dohnányi tanítási gyakorlatához kapcsolódóan: láthatjuk jegyzeteit Cecil Gray *Wohltemperiertes Klavierről* írt könyvéhez,⁹ és itt találjuk saját, Beethovenről szóló előadásához készült vázlatait is. Ugyancsak az íróasztalon látható dokumentumok között kapott helyet Dohnányi 1952-es zsebnaptára, amely a zeneszerző sűrű programjáról árulkodik. Rengeteg objektív adattal szolgálhatnak az amerikai évekről Dohnányi pénzügyi dokumentumai, köztük 1959-es „tax-bevallása”. Bár az íróasztalon kiállított írásos dokumentumokhoz tartalmilag nem kapcsolódnak a tárló fiókrészében megtalálható amerikai reklámok és szórólapok, mégis szinte sokkolóan érzékeltetik, mennyire másképp működött a tengeren túli világ, mennyire másképp élhettek az emberek az 1950-es évek Amerikájában, mint az akkori Magyarországon – és rögtön elgondolkozhatunk azon, micsoda kihívás lehetett a több mint hetvenéves Dohnányi számára az új kultúrához való alkalmazkodás.

Az íróasztala mellett a könyvespolca árulhat el a legtöbbet egy zeneszerző intellektuális, szakmai és szépirodalmi preferenciáiról. Teljes képet egy magángyűjteményről persze csak a legkritkább esetben kaphatunk, a kiállításon berendezett *Könyvespolc* című tárlóban bemutatott könyvek is csak töredékét képezik azoknak a köteteknek, amelyek fölkerültek Dohnányi könyvespolcára. Arra a könyvespolcra, pontosabban könyvszekrényre, amelyet saját maga tervezett, és amelynek tervrajza eredeti formájában megtekinthető az Amerikából hazahozott könyvek között. A tervrajzok mellett – talán a tallahassee-i könyvespolcra készült fotó alapján – több izgalmas tárgy, köztük Dohnányiéék dominója és barométere is bekerült a tárlóba. Ugyanitt kaptak helyet a kiállítás talán legrejtélyesebb dokumentumai, melyeket az örökös Dohnányi szemerősítő gyakorlataiként azonosított, s amelyek alkalmazási metódusainak megfejtése minden bizonnyal a zenetudományi kutatásokon túlmutató feladat.

A vitrin legfelső polcán kizárólag zenei írások, a középső részen Dohnányinak dedikált könyvek és szépirodalmi kötetek (köztük például Shakespeare, Goethe és Hoffmann összes művei), míg az alsó polcon kották kaptak helyet. Mivel a könyvek gerincén olvasható felirat sok helyen erősen megkopott, olykor némi kreativitást igénylő, mégis izgalmas feladat a kötetek beazonosítása. Az angol és német nyelvű tételek között több

⁹ Cecil Gray, *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach* (London/New York/Toronto: Oxford University Press, 1938).

olyan, magyar nyelvű kötetet is találunk,¹⁰ melyet Magyarországról küldtek Dohnányiék után az itthon maradt rokonok és barátok.

A kiállításra végig jellemző, dokumentumtípusokon átívelő asszociációk újabb szép példája az a könyv, amelyet Dohnányi karácsonyi ajándékként adott feleségének, és a mellette található, 1952-ben készült karácsonyi családi fotó, mely a zeneszerzőt felesége és nevelt lánya társaságában ábrázolja. Az íróasztal egyik központi témájára utal vissza Margaret B. Boni *The Fireside Book of Folk Songs* (1949) című gyűjteményes könyve, amely az *Amerikai rapszódia* dallamainak forrásaként nyer Dohnányi életművében jelentőséget. A nyitott könyvek esetén magára vonja a figyelmet a díszes ex libris: „Dohnányi Ernő és Ilona könyve.” A polcok háttérében a zeneszerző több arcképe, köztük egyik utolsó portréja is megtalálható.

A könyvek beazonosítására alkalmazott stratégia már nem működik a kottáknál, amelyek közül az elrendezésből következően csak az oszlopok tetején fekvők szerzője és címe látható. Talán ha egy-egy külön feliratra érdemes, kuriózumnak számító kiadás került volna legfelülre, az némi képp ellensúlyozhatta volna az alattuk fekvők ismeretlenségét. Ennek hiányában azonban azt éreztem, hogy hiába a nagy számban kiállított kotta, mégis bántóan kevés a Dohnányi kottatáráról kommunikált információ.

Dohnányi a tanítás és a komponálás mellett továbbra is adott zongorkoncerteket: egyesült államokbeli koncertturnéinak válogatott dokumentumait külön tárló mutatja be. Az amerikai évek talán legszomorúbb fejezete a nagyvárosi koncertélethez való kapcsolódás kudarcra volt Dohnányi számára. A hivatalos zeneélet – minden bizonnyal politikai okokból – nem fogadta be, a nagy zenei intézmények a letelepedést követő években sorra mondták le fellépéseit.¹¹ A kiállított koncertplakátok és elismerések is tanúsítják, hogy végül az egyetemi közeg volt az, ahol vendégprofesszorként és koncertzongoristaként is több lehetőséget kapott a nyilvános szereplésre. Az Ohioi Egyetemmel való kapcsolatának fontosságát az intézménytől kapott díszdoktori oklevél, emlékérem és fényképek mellett mi sem jelzi jobban, minthogy Dohnányi a kiállításon is emblemikus szerephez jutó művét, az *Amerikai rapszodiát* az egyetem számára komponálta. Láthatjuk

¹⁰ Lásd pl. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.), *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Zenetudományi Tanulmányok II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954).

¹¹ Kusz Veronika, „»Florida ifjú aggastyánja« – Dohnányi Ernő, a Floridai Állami Egyetem professzora (2)”, *Muzsika* 54/9 (2011. szeptember), 36–40. Dohnányi amerikai koncertjeivel kapcsolatban lásd bővebben: Kusz Veronika *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015), 96–108.

továbbá a Wisconsini Egyetem által szervezett Dohnányi Fesztivál plakátját is, mely arról árulkodik, hogy Dohnányi nemcsak zongoraestet adott, de zongorázással egybekötött felolvasást is tartott a fesztiválon. A kiemelt egyetemi koncertekhez kapcsolódó dokumentumokon túl a vidéki zenekari hangversenyek, többek között a Jacksonville Symphony Orchestra, a Tucson Symphony vagy a Cincinnati Symphony Orchestra programjai és szórólapjai teszik teljesebbé az 1950-es évek Amerikájában koncertező Dohnányiról bemutatott képet.

A kiállítás hangversenyekről szóló részét a turnékhoz kapcsolódó tárgyi emlékek is színesítik; a könyvszekrény tervei után Dohnányi utazótáskájához készült saját tervrajzait is megtekinthetjük. Az elkészült táskát lelkiismeretesen megőrzött hivatalos dokumentumok és a zeneszerző precízen összerakott túlélőkészlete is kiegészíti. Ahogyan a korábbi tárlókban, úgy itt sem maradhatnak el a frappáns párosítások: Dohnányi fényképezőgépe mellett egy a fotózó Dohnányiról készült felvétel, a rendkívül rövid gyakorló billentyűzet magyarázataként pedig az ezt kipróbáló zeneszerző látható.

Dohnányi amerikai éveit – az első tárlótól az utolsóig – a bemutatott fotók teszik igazán élővé, olyannyira, hogy gyakran szinte filmként elevenedik meg előttünk a koncertező, tanító vagy épp kitüntetését átvevő művész. Külön helyet kaptak a Dohnányi-család otthonának falairól származó képek, melyek a zeneszerző legközelebbi rokonait ábrázolják. Megjelenik továbbá Pozsony és a pozsonyi Dohnányi-ház képe, amely már finoman kapcsolódik az utolsó tárló egyik fő témájához, a régi és az új otthon közti út állomásainak és az új élet viszontagságainak bemutatásához.

Dohnányi hivatalos papírjai – 1938-as magyar útlevele, 1946-os ausztriai igazolványa, 1948-as francia úti okmánya és végül argentin igazolványa – egy-egy képeslappal kiegészítve szemléletesen dokumentálják azt az utat, amelyet a zeneszerző 1944 novembere és 1949 októbere között megtett azelőtt, hogy véglegesen letelepedett volna az Egyesült Államokban, Tallahassee-ben. A leendő amerikai állampolgároknak szóló kiadványok és Dohnányi meghatóan gondos jegyzetei kiválóan érzékeltetik azt az igyekezetet, amellyel a több mint hetvenéves zeneszerző az állampolgársági vizsgára készült. Az állampolgárság 1955-ös átvételét egy családjával készült fénykép örökítette meg.

A tárló alsó fiókjában szinte elrejtve fekszenek azok a levelek és újságcikkek, melyek a Dohnányi-kutatás máig egyik legizgalmasabb kérdését, az ellene szóló politikai vádak és az ezek cáfolatára tett kísérleteket világít

ják meg. Dohnányi politikai ügyének dokumentumai egyébként az Amerikából hazaérkezett anyag egyik legfontosabb részét képezik¹² – a kiállításon bemutatott iratok ennek a dokumentumcsoportnak a sokoldalúságába engednek betekintést. Részleteket olvashatunk az *Ember* című lapban a Dohnányi elleni támadások egyik főalakjának, Göndör Ferencnek az írásaiból, láthatunk amerikai lapokban megjelent, a zeneszerző koncertjei ellen tiltakozó cikkeket, és nyitva fekszik előttünk Dohnányi 1944-es naplója is, amelyben ott az emlékeztető a politikai vádak egyik kulcsmozzanatára, a Dohnányi részvételével zajló Szálasi-konferenciára. Ugyanitt szerepel a zeneszerző közjegyző előtt tett nyilatkozata, amelyben elutasítja a politikai vádak, valamint Weiner Leó és Ernest Ansermet levelei is, amelyekben határozottan kiálltak Dohnányi mellett. Megrázó belegondolni abba, milyen erővel hathattak Dohnányira a folyamatos vádak, és ugyanakkor hihetetlenül izgalmas látni, milyen lényeges folyamatait világíthatják meg nemcsak a Dohnányi-életpályának, de a 20. század történelmének is a kutatók rendelkezésére álló anyagok, a megőrzött újságkivágatok, hivatalos papírok és levelek.

Dohnányi amerikai éveinek szakértőjeként Kusz Veronika olyan kiállítást állított össze, amely amellet, hogy értékes ismeretterjesztő anyagként szolgál a Dohnányi életútja iránt érdeklődő laikusoknak és hozzáértőknek, a gyűjtemény dokumentumainak szisztematikus bemutatásán és az őket összekapcsoló, gondolatébresztő asszociációkon keresztül a 20. század zenetörténetének egy rendkívül izgalmas szegmensét is megvilágítja. A nagyobb nyilvánosság számára most először látható dokumentumok Dohnányi életének és művészetének olyan részleteibe engednek betekintést, amelyek eddig nem kerültek a figyelem középpontjába. Látva az eredeti dokumentumokban gazdag gyűjtemény sokszínűségét, izgalommal várhatjuk az amerikai évekből származó kéziratokon, leveleken, újságcikkeken és hangfelvételeken alapuló új kutatások eredményeit.

¹² Kusz Veronika, „Budapest–Tallahassee–Budapest. Dohnányi Ernő amerikai hagyatéka a Zenetudományi Intézetben”, *Muzsika* 57/9 (2014. szeptember), 11–14.

Abstracts

László Gombos: “In the Attraction of Compositions and Fellow Artists – Dohnányi, Hubay, and the Kreutzer Sonata”

In the life of every musician there are prominent personalities and outstanding musical compositions appearing at the turning points of one's career and influencing the direction of further development. From countless such encounters only those remain memorable which occurred in a special moment, with exceptional people and compositions. The study examines the role played by Beethoven's Kreutzer Sonata throughout Dohnányi's career, i.e. a composition that has become, thanks to Tolstoy's short story, the symbol of the demonic power of music precisely at the turn of the century, at the time of Dohnányi's debut. Dohnányi played the iconic piece most often with Jenő Hubay, his professor at the Academy of Music who later became one of his most important chamber music partners, then he also performed it with Henri Marteau, Fritz Kreisler, Lady Halle, and Károly Flesch, as well as with the representatives of the Hubay School: Ferenc Vecsey, János Koncz, Emil Telmányi, and Ede Zathureczky. The Kreutzer Sonata was issued during important events of both Dohnányi's artistic career and his private life: at the moment when he became an artist by joining the representatives of a long musical tradition going back to Beethoven and Liszt through Hubay; during Dohnányi's early days as a resident in Berlin; in a dramatic scene of the struggle for his new life-companion; as the closing number of his last sonata concert before the major changes that took place in the year 1918. It was the Kreutzer Sonata that also marked, in 1927, the reconciliation with Hubay and Dohnányi's return to the Budapest Music Academy, and, finally, it was this composition he played to take his farewell of his homeland once for all towards the end of World War II.

Ilona Kovács: “Musical Analysis Based on Sketches: The 3rd Movement of Ernő Dohnányi’s String Sextet in B-Flat Major”

The String Sextet in B-flat major by Ernő Dohnányi had a great success in the 1890s, i.e. during the composer’s juvenile years. First, he presented excerpts of the first version of the Sextet (1893) as part of his entrance exam in composition in September 1894 where he was immediately accepted into the second class of the National Hungarian Royal Academy of Music. The Sextet achieved significant success for the second time in 1896 when it received laudation at a competition for composers (at the same time, Dohnányi was awarded the highest Royal Prize for his Symphony in F Major and his *Zrínyi* Overture).

It is well known that there are few sketches among Dohnányi’s manuscripts. Notwithstanding, Dohnányi’s String Sextet offers an excellent example for interconnections between analysis and sketch-studies. The novelty of this study consists in research carried out at all three existing collections of Dohnányi’s autograph manuscripts. The primary sources of the first version (British Library, London), the revised version (the music collection of the Florida State University in Tallahassee—currently Hungarian Academy of Sciences, Budapest), and the sketches made for the revision (National Széchényi Library, Budapest) carry a large amount of information, thus enabling a complex investigation of the compositional process. During the revision, it was the third movement of the Sextet that went through the most considerable changes. The comparison of its two versions (1893 and 1896) shows that only the first two notes in the opening theme remained unchanged. The study presents the steps made by the young Dohnányi to achieve the completely transformed third movement. The sketch research is based on a variety of philological tools while the analysis concentrates on the new, final, form of the movement. The conclusions are based on the results gained from examination of the original manuscripts.

Veronika Kusz: “About the Questions of Dohnányi’s Harp Concertino”

The genesis of Ernst von Dohnányi’s last concerto, the Concertino for Harp and Small Orchestra (op. 45) has been absolutely unexplored till recent years. The piece itself is quite ignored by the posterity, and this is Dohná-

nyi's only large-scale work which was not premiered in his life. Due to latest research, however, it turned out that Dohnányi received a commission to write the Concertino, but the composition did not gain the approval of the dedicatee, a prominent American harp player named Edna Phillips—she never performed the piece. On the basis of newly discovered sources—such as Dohnányi's correspondence, calendars, and his wife's private diaries—the article attempts to clear up the complex reasons of Edna Phillips's rejection and the general negligence of this superbly inspired composition. The study accurately examines the external and inward circumstances of the compositional work, i.e. Dohnányi's physical and psychological condition, the financial situation of his family, and the composer's expectations when writing the piece. The musical analysis concentrates on the stylistic characteristics which could have led to the apparent failure of the work. Besides, the article suggests a possible narrative for the Concertino, according to which the work mirrors the romantic Dohnányi's conflict (or even: fight) with contemporary compositional styles, and, finally, the old composer's resignation.

Daniel-Frédéric Lebon: “Musical Speech Analogy in Dohnányi's *Der Schleier der Pierrette*”

Following a brief survey into the history of the *ballet d'action*, the article examines the techniques of *musique parlante* Dohnányi used in his pantomime *Der Schleier der Pierrette*. The subcategories illustrated with music examples include the direct speech imitation (focusing on the syllabic and rhythmic structure of single words) and the musical analogy of the question-answer-complex. The analytical overview is extended to further indirect categories such as the recitative-like structures (built up not merely on speech, but on an already emancipated equivalent, the instrumental recitative) and the leitmotif technique which – although being more distant from speech – can, in some cases, still be seen as part of *musique parlante*. In an attempt to describe the position of *Der Schleier der Pierrette* in ballet music history, the author addresses Béla Bartók's reception of Dohnányi's pantomime and distinguishes the tradition followed by Dohnányi from the denial of *musique parlante* characteristic of the works Igor Stravinsky composed for the *Ballets Russes*.

List of Contributors

László Gombos (b. 1967) studied at the Liszt Academy of Music, at the Chorus Master and Music Theory Department (1990) and at the Musicology Department (between 1990 and 1995). He taught music history at the University of Debrecen (1998–2002) and, since 1995, he has been teaching at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. In addition, he has been a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (1994–2001: at the Department for Hungarian Music History, 2002–2009: at the Dohnányi Archives, and from 2007 at the Museum of Music History). His main research interest concerns Hungarian music at the turn of the 19th and 20th centuries. He has organized over thirty musical exhibitions in Budapest, Szeged, Ferrara, Brussels, Lausanne, Geneva, Moscow, Rome, and elsewhere. He is vice-president of the Jenő Hubay Society and president of the Hubay Foundation.

Ilona Kovács graduated as a musicologist from the Liszt Academy of Music (Budapest) in 1995, obtaining her PhD from the same institution (2010). Her thesis about the compositional process in Ernst von Dohnányi's workshop was based on the primary sources kept at the British Library (London) and the National Széchényi Library (Budapest). She also holds degrees as a piano teacher (1987) and music producer (1995). Her main fields of interest include life and works of Ernst von Dohnányi, with special stress on the complex investigation on the few preserved primary sources and their relation to the compositional process, Hungarian music in the 20th century, and connections between dance and music. She has written numerous studies and held papers on these topics. Since 2010 she has been an associate professor at the Hungarian Dance Academy.

Veronika Kusz (b. 1980) is a research fellow of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She holds a PhD degree from the Franz Liszt Academy of Music (2010). As a Fulbright grantee in 2005/06 she conducted researches in the American Dohnányi-collection. She published a monograph on Dohnányi's American years in 2015, distinguished

with the “Academic Youth Award” in 2016. She has published several articles in both Hungarian and international journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, and *Studia Musicologica*. She is currently working on the edition of Dohnányi’s collected writings.

Daniel-Frédéric Lebon first did an apprenticeship at *Jahreszeiten Verlag* (Hamburg), then studied musicology and German language at the University of Hamburg, where he graduated with a doctoral thesis on *Béla Bartók’s Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition* (published in Berlin, 2012). He is currently working as an artist manager in Munich.