

Zongora, háború, Bartók Dohnányi 2. zongoraversenyéről

Dohnányi Ernő 70 éves volt, amikor befejezte 2. zongoraversenyét (op. 42).¹ A premierre néhány hónappal később, 1947. december 3-án került sor az angliai Sheffieldben. Ez a helyszín még az életút ismeretében sem magától értetődő, hiszen Dohnányi 1944 novembere óta Ausztriában tartózkodott, s onnan nemigen volt módja kimozdulni – sőt a háború végén szárnyra kapó politikai rágalmak még néhány ausztriai fellépését is megakadályozták. Angliával azonban több szerencséje volt: ott 1946-ban és 1947-ben is felléphetett néhány alkalommal. Tudnivaló, hogy Dohnányi mindig is igen népszerű volt angolszász területeken; s ahogy első igazi nemzetközi sikerét még 1898-ban Londonban aratta, és egzisztenciáját az Egyesült Államokbeli turnéi során alapozta meg az 1920-as évtizedben, úgy a második világháborút követő, kritikus időszakban is Nagy-Britannia bizonyult számára a legbiztosabb pontnak.² Szereplései – ahogy mindig – igen kedvező visszhangra találtak. A szerző élettársa, későbbi harmadik felesége, Ilona von Dohnányi krónikája szerint az 1947. november 3-án adott sheffieldi szólóest olyan elsöprő sikert aratott, hogy a város képviselőtestülete maga kérte fel Sir Thomas Beechamet, hogy a Royal Philharmonic Orchestra élén bemutassa Dohnányi 2. zongoraversenyét – természetesen a szerző

* A tanulmány részben a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor 70. születésnapja tiszteletére rendezett konferenciáján (2016. október 15., MTA BTK Zenetudományi Intézet), részben pedig az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Dohnányi Day 2017” című ülészakán (2017. december 7., MTA BTK Zenetudományi Intézet) elmondott előadásaim alapján készült. Munkámat a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta.

¹ A mű befejezése: 1947. augusztus 9., Kitzbühel (Ausztria). Bemutató: 1947. december 3., Sheffield (Anglia); Royal Philharmonic Orchestra (vez. Sir Thomas Beecham). A bemutatót követő előadások ugyanezen előadókkal: 1947. december 5., Birmingham és december 7., London. A mű további, fontos előadásai: 1948. november 25., Detroit (amerikai premier; Detroit Symphony Orchestra, vez. Karl Krueger) és 1953. november 9., New York (Dohnányi első és egyetlen nagyobb New York-i fellépése 1927 óta).

² Vázsonyi Bálint szerint 1947 végén a letelepedést is felajánlották Dohnányinak és családjának, minthogy azonban későbbi harmadik felesége, Zachár Ilona ekkor még nem tartozott törvényesen hozzá, sőt előző feleségétől nem tudott elválni, a lehetőséget nem tudta kihasználni. Vö. VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Nap Kiadó, 2002²), 208.

közreműködésével.³ Így került tehát Sheffield városa a Dohnányi-műjegyzékekbe, bár Beecham állítólag azt mondta: a sheffieldi előadást ő csupán próbának, a két nappal később sorra kerülő birminghami koncertet főpróbának tekinti, és a tulajdonképpeni bemutatónak a december 7-én sorra kerülő, londoni produkció számít.⁴

* * *

Dohnányi 2. zongoraversenye a gyors egymásutánban következő, első három előadása alkalmával egyaránt kiváló fogadtatásban részesült. A kritikusok vérbeli „zongorista-concerto”-nak nevezték,⁵ nagy, nemzetközi népszerűséget jövendöltek neki,⁶ s úgy ítélték, hogy bizonyos konvencionálisága ellenére igen szellemes és szenvedélyes mű.⁷ Különösen a nyitótétel nyerte el a korabeli kritikusok tetszését: „konceptióban és kivitelezésben is pompás” – írták róla egy később megjelent recenzióban.⁸ A kortársak magától értődően a romantikus zongorakonzert-tradícióban értelmezték a művet, a legjobb Csajkovszkij és Rahmanyinov-művekhez hasonlították; az utóbbi szerző 2. zongoraversenyével konkrét texturális összecsengést is észleltek.⁹

Ennél kevésbé kézenfekvő, ugyanakkor sokkal lényegibb párhuzamra figyelt fel Tallián Tibor, aki a 20. század első felének magyar versenymű-termését vizsgálva elsőként tett elemző megjegyzéseket Dohnányi 2. zongoraversenyével kapcsolatban. Megfigyeléseit a következőképp összegezte:

³ Ilona von DOHNÁNYI: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James A. GRAYMES (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2002), 163.

⁴ Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 164.

⁵ Az eredetiben: „This is a real pianist’s concerto [...]”. Vö. Dr. G. F. Linstead: „Dohnanyi First Performance”, *The Sheffield Telegraph* (1947. december 4.) [újságkivágat-albumból, gépirat], MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Dohnányi-gyűjteménye [a továbbiakban ZTI Dohnányi], MZA-DE-Ta-Script 5.006/17.

⁶ Az eredetiben: „A work which stands every chance of world-wide popularity.” Vö. sz. n.: „Dohnanyi Concerto No. 2 in B minor, Op. 42”, *Musical Opinion* (1948. augusztus) [újságkivágat-albumból, gépirat], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.006/21.

⁷ A teljes kontextus az eredetiben: „Mr. von Dohnanyi is an academician full of resource and spirit, and the work is the best of its sort (the more or less traditional sort) produced for a long while.” Vö. sz. n.: „Dohnanyi’s New Concerto. London Success”, *The Daily Telegraph and Morning Post* (1947. december 8.) [újságkivágat-albumból, gépirat], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.006/15.

⁸ A teljes kontextus az eredetiben: „The expressive qualities of this melody are exploited to the full in the first movement, which is magnificent in conception and execution.” Vö. „Dohnanyi Concerto No. 2”.

⁹ Lásd az eredetiben például: „After two fortissimo bars for the orchestra, the soloist has a cadenza which leads into the main theme of the whole work. This is presented in a way familiar to all lovers of the Rachmaninoff Second – furious arpeggi from the soloist accompanying the sombre melody in the orchestra. [...] A work which has nothing to fear in comparison with the best concerti of Tschaikevsky, Rachmaninoff etc.” Vö. „Dohnanyi Concerto No. 2”.

„[...] a 2. zongoraversenyben a variációs ciklikus formálást Dohnányi az ifjúkori sokepizódos előadással szemben szinte bartóki aszkézissel valósítja meg. Az első és a harmadik tétel főtémaszakasza ugyanazon zenei gondolat eltérő karakterváltozataira épül: az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.”¹⁰

Tallián megjegyezte azt is, hogy a ciklikus egységért felelő tematikus visszatérés Dohnányi korábbi versenyműveiben is jellemző, ám ott egyszerűbb, tehát egyáltalán nem vagy csak kevéssé variált témaméltéseket találunk. Az azóta megjelent analitikus munkák rámutattak arra, milyen fontos szerepet játszik a variáció a szerző kompozíciós gondolkodásában, illetve hogy ciklikus műveiben a szélső tételeket kivétel nélkül minden esetben témakapcsolat fűzi össze – ez utóbbi jelenséget Kovács Ilona írta le doktori disszertációjában.¹¹ Ő egész pontosan arra következtetett, hogy az első tétel témáinak utolsó tételbeli (a tétel végén vagy mindenesetre a vége felé történő) felidézése a korai művektől kezdődően tudatos zeneszerzői koncepció lehetett Dohnányinál, s egyrészt a szonátaciklus egységét volt hivatott biztosítani, másrészt valamiféle elköszönő, illetve önazonosító gesztusként funkcionált.¹² A variációs elv és a ciklusszervező témavisszatérések közös metszetében áll a 2. zongoraverseny koncepciója, azaz hogy Dohnányi a nyitó- és a zárótételben egyazon téma különböző karaktervariációit alkalmazza. Egyébként ez sem előzmény nélküli az életműben: leginkább a Waldbauer-kvartettnek készült, szintén háromtételű 3. vonósnygyes (op. 33, 1926) megoldására hasonlít.¹³ Itt is hangról-hangra megegyezik a két szélső tétel főtéma, ám a köztük lévő kapcsolatot roppant nehéz hallás alapján azonosítani, hiszen karakterüket, ritmikájukat, haladási irányukat tekintve nem is lehetnének különbözőbbek (*1a–b kottapélda*). A kvartett textúrája különböző, furfangos tematikus összefüggések egész tárházát rejtí – nem véletlenül írta Waldbauer Imre, hogy azok közül való, „amely fajtából alig jön hozzá egy emberöltő alatt egy-kettő a régi kincsekhez”.¹⁴

Ahogy a 3. kvartett, a 2. zongoraverseny is kiemelkedő darabja a – Vázsonyi Bálint szavaival élve – „itt-ott egyenetlen” életműnek,¹⁵ s joggal támadhat a hallgatónak olyan érzése, hogy a témavisszaidézés megszokott stratégiája ezúttal más szintre lép.

¹⁰ TALLIÁN Tibor: „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 151–162., ide: 154.

¹¹ KOVÁCS Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő műhelyében. A kamarazenei vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009), elsősorban: 81–136.

¹² Kovács Ilona Dohnányi-névjegynek nevezte a technikát. Bár a terminológiát és a jelenség értékelését az értekezés bírálói vitatták, megfigyelése fontos és helytálló.

¹³ Dohnányi 2. vonósnygyesének elemző bemutatása kapcsán a 3. kvartetttről is fontos megfigyeléseket tesz. Lásd PINTÉR Dávid: *Dohnányi Desz-dúr vonósnygyese. Szerzői stílus, műfaji tradíció, interpretáció*. DLA disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015).

¹⁴ A levélből idéz VÁZSONYI Dohnányi Ernő, 208. Az eredeti dokumentum lelőhelye ismeretlen.

¹⁵ A teljes kontextus: „Az őserő, a küzdelem, a mély tragikum – Bartók művészetének mágneses alapelemei – hiányoznak Dohnányi zenéjéből. Itt-ott egyenetlen oeuvre-jének legjobb darabjaiban azonban mindig megtaláljuk az idéző lírát, a drámai kontrasztot, a csintalan humort, a humanizmust, a bölcsességet.” Vö. VÁZSONYI Dohnányi Ernő, 321.

Allegro agitato e appassionato.

Vivace giocoso

1a–b kottapélda. Dohnányi: 3. vonósnégyes, az I. és a III. tétel fő témája

Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy a zongoraversenyben nem többé-kevésbé váratlanul felbukkanó emlékekről van szó, hanem a III. tétel tematikus anyaga teljes mértékben megfeleltethető a nyitótételének. Ez pedig ötféle tematikus anyagból építkezik:

- (0) egy fájdalmas kiáltásként felcsattanó, tömör, disszonáns zenekari motívum a mű kezdetén és néhány fontos formai pontján („0. téma” vagy „mottó” – amennyiben a teljes mű hangvételének megelőlegezőjét látjuk benne);
- (1) egy hatalmas ambitust bejáró, hömpölygő és sötét téma h-mollban (1. téma vagy főtéma, első megjelenése: 27. ütem);
- (2) egy alig néhány hangból álló, panaszos kis töredék c-mollban / Esz-dúrban (2. téma, először: 70. ütem);
- (3) egy úgyszintén szűkszavú, hangulatában azonban a környezetétől nagyon különböző, szomorúan vágyódó, röpké téma a-mollban (3. téma, első megjelenése: 113. ütem);
- (4) egy harcias, valamiféle torz, mégis félelmet keltő, d-mollban kezdődő, indulószerű közjáték (4. téma, első megjelenése: 198. ütem).

Mindezen tematikus anyagokat Dohnányi roppant kompakt módon szövi össze, vagyis lazább átvezetés jellegű vagy virtuóz szakaszok egyáltalán nem jellemzőek a műben (ez alól a mottóhoz kapcsolódó zongora-választ tekinthetjük kivételnek, de annak is inkább valamiféle bevezető, a főtémára rávezető funkciója van). Meg kell azonban jegyezni, hogy a kompakt szerkezet első hallásra nem feltétlenül tűnik fel – erre utal legalábbis, hogy egy későbbi előadás kritikusa éppen a végtelen, önmagába vesző improvizatorikus szakaszokat kifogásolta a műben.¹⁶ Ez a benyomás nemcsak bizonyos, a Dohnányival mint romantikus zongorista–zeneszerzővel szembeni

¹⁶ A teljes kontextus az eredetiben: „Even its habit of improvising endlessly in the nineteenth century manner, takes on, through the grace and eloquence with which it is done, a quality of old world charm that is richly rewarding. And when, as often happens, the concerto gets lost in its own musings, there is the happy realization that we will wander for a while with a host of clean-cut tunes.” Vö. Jay S. HARRISON: „National Orchestra”, *New York Herald Tribune* (1953. november 10.) [újságválogat-albumból], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.016/45.

előítéletek miatt alakulhatott ki a bírálóban, hanem azért is, mert a nyitótétel formája bizonyos értelemben valóban szabadnak hat. Ugyan felismerhetőek benne a szonáta-*allegro* forma alapelemei (lásd például a témakaraktereket és a hangnemi tervet), de hiányzik a kidolgozási szakasz – ehelyett egy új anyag, a 4. téma uralja a középrészt/kidolgozási részt –, a repríz pedig fordított sorrendben hozza az expozícióban megismert témákat.

A zárótétel leginkább rondóhoz hasonlít, és – mint említettük – csakis a nyitótételben megismert témákból, azok karakterváltozataiból építkezik. Lényeges, és a mű hitelességének egyik fontos oka, hogy az egyes zenei témák ellentétes karaktervariációkban egyaránt „otthon vannak”, vagyis mintha születésüktől fogva bennük rejlene mind a két arcuk. Nem minden Dohnányi-mű esetében van ez így: a ciklus-szervező téma-variánsok olykor kissé mechanikusnak bizonyulnak nála, és stílusának problematikus vonásait erősítik. Ott van mindjárt az életmű egyik emblematisz darabja, az op. 1-es c-moll zongoraötös esete (1895): bár Vázsonyi szerint a moll főtéma *maggiore* változatának megjelenésekor az első ütemek egy akkordfordulatának „napsugaras ígérete válik valóra”,¹⁷ ez az alak sokkal kevésbé megkapó, mint a kompakt és emlékezetes főtéma. Hasonlóképp visszatér a moll téma dúrosított transzformációja a 2. kvintettben (op. 26, 1913–1914), itt azonban már csak az utolsó tétel végén. A zenei küzdelmeket Galafrés Elza, Dohnányi második felesége valamiféle rejtett programmal magyarázta. Visszaemlékezése szerint ugyanis ez a kvintett kettejük egymásért és környezetük elfogadásáért vívott harcát jeleníti meg.¹⁸ Ahogy azonban a szerelmi diadalra az életben is árnyékot vetett Dohnányi és Galafrés korábbi családjainak szétszakadása, a győzedelmes és harmonikus dúr variáció is furcsán üresen kong: Dohnányi mintha ezúttal is kissé feláldozta volna a moll témaváltozat magvasságát, hogy az előzményekhez képest gyanúsán naiv feloldás megszólalhasson. Ez az összefüggés persze valószínűleg csak véletlen, sőt az is erősen kétséges, hogy a Galafrés által leírt értelmezés valóban összhangban van-e a zeneszerző elképzeléseivel és szándékával. Dohnányi ugyanis sosem írt programzenét, s például még a bevallottan madáchi inspiráció nyomán készült 2. szimfóniával (op. 40, első változata: 1943–1944) kapcsolatban is többször hangsúlyozta, nem szeretné, ha művét programzeneként értelmeznék. Jellemző e tekintetben a nyitótételről írt önelemzése: „Szonáta-allegro forma. Madáchtól idézem: »Szerelem és küzdelem nélkül mit ér / A lét.« Nincs program! A küzdelem kizárólag zenei jellegű [...]»¹⁹

¹⁷ A teljes kontextus: „Borongós induló az első tétel főtémája; már-már harcba szólít rejtelmes, sötét erők ellen. De íme: a döntő pillanatban szertefoszlik a sötétség, és – bár a feszültség később fokozódik – már tudjuk, nincs mitől tartanunk. A *dúr* és *moll* viszonya köteteket mondhat el egy zeneszerző világáról. Amikor a kódában végül C-dúrban jelenik meg az induló, a 9. ütem napsugaras ígérete válik valóra.” Vö. VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 91.

¹⁸ Elza GALAFRÉS: *Lives... Loves... Losses* (Vancouver, Versatile, 1973), 203.

¹⁹ Dohnányi levele Donald Fergusonhoz, 1957. február 17., ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82.317.



2a kottapélda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel fő témája



2b kottapélda. A 2. zongoraverseny III. tételének fő témája

Feltételezhető tehát, hogy a 2. zongoraversenyhez sem érdemes kifejezett zenén kívüli programot keresnünk. Mégsem lehet tagadni, hogy az itt megjelenő „ideális-groteszk” témapárok mintha mélyebbek, tartalmasabbak volnának az említett korábbi példáknál és valamiféle magyarázatot kívánnának. Nyilvánvaló például, hogy a mű koncepciójának meghatározó eleme az a hangulati szakadék, mely a fő téma két változata között tátong. A nyitótételbeli alak lenyűgöző hatást tesz: monumentális, sűrű, és kérlelhetetlen. A Dohnányinál jellegzetes, borongós, de bensőséges moll hangütésnél kissé zordabbnak tűnik, mégis szívfájdítóan szomorú (2a kottapélda). Ezt a méltóságteljes szépséget teszi múlt időbe a zárótétel, melyben a ritmikailag-metrikailag transzformált fő téma-fejből formálódik a groteszk változat: egy hűvösen ironikus rondótéma (2b kottapélda). A patetikus fő téma ilyen érzelmi és zenei megcsapolása szinte sokkolóan hat a kései Beethovent idéző, lebegő lassú tétel után. A *lusingando* [hízelegve] 2. téma talán a tétova és tanácstalan szomorúság feloldásáért „hízeleg”; párja a fő téma-transzformációnál kevésbé gúnyos, inkább csak finoman ironizál (megjegyzendő, hogy az itt megjelenő kromatikus ereszkedés tipikus a szerző scherzóiban, így itt ezt a hangvételt erősíti) (3a–b kottapélda). A többi anyag is ennek megfelelően alakul át: a lebegő 3. téma rusztikus tánccá egyszerűsödik (4a–b kottapélda), a nyitógesztus tragikus tritonusz-kiáltását pedig a zene folyamatába belesimuló, jókedvű figurává bagatellizálja a finálé.

a tempo (tranquillo)
lusingando

p

3a kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel 2. témája

a tempo

p

a tempo
Fl.

p

3b kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, a 2. téma a III. tételben

a tempo (tranquillo)
dolce

p

legato

4a kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel 3. témája

Trombe
in C

f

Pf.

f

a tempo

VII.

f

mp

VII.

f

mp

Va

f

arco

mp

Vc

f

arco

non div.

mp

Cb

f

mp

4b kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, a harmadik téma a III. tételben

S bár a kortársak nem érzékelték, hogy a nagyromantikus hangzások dacára a zongoraverseny másfelé (is) orientálódik, mint a rahmanyinovi zenei világ, az eredendően kétarcú témák egyértelműen Bartókot, s általa persze a közös origót: Lisztet juttatják eszébe az elemzőnek. A transzformáció – Tallián szavaival – „bartóki aszkézis”-e mellett más jellemvonások is utalnak Bartókra: a tritonuzsos nyitás mintha Bartók

hangszerelését és jellegzetes, ingerült gesztusát visszhangozná, de hozzá kötődnek a groteszk-főtéma elhangolásai, sőt tulajdonképpen még a formálás is. Hiszen ha a kézenfekvő szonáta-*allegro*-értelmezéstől megpróbálunk elvonatkoztatni, felfedezhetünk valamiféle szimmetrikus rendező elvet elsősorban a kvázi kidolgozási szakasz önmagában is szimmetrikus felépítése körül. Az üstdob-ostinátós, fagottok és rezek által dominált 4. téma kifejezetten az első Bartók-zongoraverseny kezdetét idézi fel, a finálé makacs nyolcadolása és terc-párhuzamai pedig ugyanezen Bartók-mű főtémanyagait juttathatják a hallgató eszébe. Az utóbbi két példát könnyen lehet tudatos utalásnak tekintenünk, hiszen az 1. zongoraverseny magyarországi bemutatóját Dohnányi vezényelte, és ez az 1928-as együttműködés fontos és emlékezetes mozzanata volt a két szerző kapcsolatának. Ezen az alapon kisebb viszont az esélye annak, hogy a Dohnányi-főtéma h-tonalitású, széles ívű dallama és Bartók Hegedűversenyének hasonló hangközökkel induló főtémája közt kapcsolatot feltételezzünk – bár nem teljesen kizárt, hiszen Dohnányi ezt a darabot is hallhatta. S bár megszokhattuk nála, hogy műveiben mintha folyamatosan a zenetörténet, de legalábbis a 19. és kora 20. századi repertoár emlékei villódznának, aminek sokszor nincs is különösebb szerepe az adott kompozíció értelmezésében, a 2. zongoraversenyben tapasztalható, többféle (hangzásbeli, formai, tématranszformációs) hasonlóság miatt felmerülhet, hogy ezúttal talán mégiscsak lehet jelentősége – és valamiféle jelentése – az utalásoknak.

* * *

De miért éppen Bartók? Miért éppen itt és most – azaz akkor és ott, a második világhétség után, személyes válsághelyzetben? Bartók-reminiscencia persze előfordul máskor is Dohnányinál. A már említett 3. vonósnégyes a maga hasonló téma-transzformációjával, ritmikájával, illetve általában, egész hangvétele révén is halványan utal rá – talán nem függetlenül attól, hogy a Waldbauer-kvartett számára készült, és tudatosan vagy nem, az új magyar zene hangzás-ideáljához akart illeszkedni. (Igaz, Bartók mellett mintha Sosztakovics, sőt a Dohnányi által nem kedvelt *jazz* hatása is megjelenni látszana.) Talán megfoghatóbb ennél a *Szimfonikus percek* (op. 36, 1933–1934) variációs tételének esete, s lévén a Bartók-inspiráció leghatározottabb példája, érdemes kicsit részletesebben tárgyalni. A Dohnányi „kedvelt zenei formáit”²⁰ felsorakoztató, népszerű mű eredetileg három tételből állt. A kibővített, öt tételes verziót egy évvel az eredeti alak premierje után, 1934. november 15-én mutatták be: Dohnányi a finálé elé illesztett egy scherzót és egy variációs tételt. Utóbbi, egy 17. századi egyházi népénekén („Tema del secento”) alapuló téma hat, röpké variációját tartalmazza, melyek közül csak a négy első a szó szoros értelmében vett változat (az 5. szabad epizód, a 6. a téma visszatérése). Ahogy egy korábbi tanulmányomban részletesen bemutattam, a *Szimfonikus percek* variációs témája, első négy variációjának technikája és sorrendje kísérteties hasonlóságot mutat Bartók *Angoli Borbála*-feldolgozásával,

²⁰ KISZELY-PAPP Deborah: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Mágus, 2002) (*Magyar Zeneszerzők* 17), 21.

mely a *Tizenöt magyar parasztdalban Ballada* címen szerepel.²¹ Hasonló a téma dór hangneme, a sorok 7-es alaplüktetése (Bartóknál 7 nyolcad, Dohnányinál 3/4 + 4/4-es lejegyzés) és a dallamok körvonala is. Bartók feldolgozásához hasonlóan ezt a dallamot Dohnányi is előbb felfelé tartó nyolcadoló mozgással társítja (1. variáció), majd hasonlóképp is transzformálja (2–3. variáció), illetve igencsak összecseng a drámai blokk és az azt megelőző, éteri epizód kontrasztja is (Dohnányinál 3–4. variáció). Különösen izgalmas egymás mellé állítanunk végül a Bartók-variációt lezáró egység és Dohnányi 4. variációjának felrakását is: a témát mindkét esetben *fortissimo* rézfúvós hangszerek intonálják, s a letaglózó dallamot felfutó, *glissandószerű* tizenhatod-skálák kísérik. Mivel Dohnányi maga nem játszotta az *Angoli Borbála* eredeti, zongorára készült verzióját (*Tizenöt magyar parasztdal*, BB 79, 1914–1918), s ami még fontosabb, nem vezényelte a Filharmóniai Társaság koncertjein a hangszerelt verziót sem (*Magyar parasztdalok*, BB 107, 1933), ez idáig csupán feltételezhattük, hogy a két műnek köze lehet egymáshoz. A *Magyar parasztdalok* budapesti bemutatóját mindössze szűk két hónap választotta el a *Szimfonikus percek* kibővített változatának premierjétől, ráadásul nem is Dohnányi dirigálta. A közelmúltban ugyanakkor felbukkant egy adat, mely szerint a Bartók-mű budapesti, filharmóniai előadását egy rádiós premier is megelőzte. 1934. január 31-én a „Pozsonyi est” keretében Dohnányi maga vezényelte a művet,²² ami tulajdonképpen igazolja korábbi gyanúinkat azzal kapcsolatban, hogy Dohnányi közvetlen inspirációt nyerhetett az *Angoli Borbála* zenekari feldolgozásából. Egy további, Bartók-hatást sejtető darab lehet végül a *Burletta* (op. 44/1, 1952) című kései kompozíció, melynek különlegessége, hogy benne Dohnányi egy motívikailag és logikailag többszörösen kötött szerkezetet hozott létre, s ezzel – több elemző feltételezése szerint – a modern zeneszerzői technikákat akarta játékosan utánozni.²³ A darab hangzása pedig mindenekelőtt a *Kicsit ázottan* című

²¹ Kusz Veronika: „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 99–122.

²² Az adás időpontja: 1934. január 31. 21:30; forrás: *Rádióélet* 6/5 (1934. január 26.), 24. Lásd még SÁVOLY Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 361–414.

²³ Lásd például: „The stimulating thing about Dohnányi’s *Three Singular Pieces* is the composer’s ability to introduce new elements into his style without doing violence to either that style or the borrowed material. These witty and excellent pieces employ noticeable characteristics of both Kodaly and Bartok. The results, since they sound like neither of these composers but like an extension of Dohnányi’s well-known style, speak well for this wholly creative type of assimilation. [Dohnányi *Három zongoradarabja* azért izgalmas, mert ezekben a zeneszerző oly módon képes új elemeket bevezetni saját stílusába, hogy közben nem tesz erőszakot sem azon, sem pedig a kölcsönnyagon. Ezek a szellemes és kitűnő darabok Kodályra és Bartókra jellemző jegyeket is alkalmazznak. S mivel a hangzás nem őket idézi, hanem inkább a jól ismert Dohnányi-stílus kiterjesztéseként hat, az eredmény fantáziadús asszimilációs technikáról tanúskodik.]” Vö. John RINGO: „Music Reviews”, *Notes* 13/4 (1957. június), 445. Saját értelmezésemet a darabbal kapcsolatban lásd KUSZ Veronika: *Dohnányi amerikai évei* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015), 223–230., illetve 264–268.

Bartók-burleszket juttathatja a hallgatók eszébe (*Három burleszk zongorára*, op. 8c, No. 2, BB 55, 1908–1911) – különösen Dohnányi saját, rapszodikus előadásában. A két példa jól szemlélteti, hogy az efféle hasonlóságoknak, referenciáknak olykor feltételezhetünk valamiféle jelentést (a *Burletta* talán valamiféle szeretetteljes paródiája lehet a Dohnányi által legbensőségesebben ismert „modern” stílusnak), máskor viszont inkább csak a szerzteágazó inspirációs mintázatot, az adott szituációhoz való zenei alkalmazkodást jelzik (ez volna a *Szimfonikus percek* és a 3. vonósnegyes esete). A 2. zongoraversenyben ugyanakkor, úgy vélem, nagyobb érzelmi jelentősége lehet Bartók „felderengésének” – a továbbiakban emellett szeretnék érvelni.



1. kép. Dohnányi a 2. zongoraverseny lemezfelvételén Londonban, 1956.
(BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum)

* * *

Mint az köztudomású, Bartók és Dohnányi kapcsolata úgyszólván gyermekkorukig nyúlik vissza: Bartók 1894-től abba a gimnáziumba iratkozott be Pozsonyban, amelynek padjait Dohnányi Ernő akkor már hét éve koptatta. A közös gyökerek egy életre meghatározták viszonyukat.²⁴ Nemcsak mert bensőséges ismerősei voltak egymásnak, hanem azért is, mert – Vázsonyi Bálint értelmezésében legalábbis – a fiatalabb Bartók mindig bizonyos tisztelettel nézett fel az őt bátyjaként támogató

²⁴ Kapcsolatukról lásd VÁZSONYI Bálint: „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest, Zeneműkiadó, 1973), 245–256., továbbá BREUER János: „Töredékek Dohnányiról. 1. A három királyok”, *Muzsika* 41/9 (1998), 30–35.

Dohnányira, ami az utókor szemében talán meglepő lehet.²⁵ Bárhog is, tény: Bartók elsősorban Dohnányi mintájára választotta a budapesti Zeneakadémiát tanulmányai helyszínéül. Amikor azonban ő 1899 szeptemberében Pestre került, Dohnányi már két éve végzett, sőt túl volt sorsfordító angliai sikerein, és az új évadban már Amerikába készült. Ennek ellenére tartotta a kapcsolatot ifjabb kollégájával, igyekezett segíteni is őt – szorgalmazta például, hogy megismerkedjék Gruber Henrikével (Sándor Emma, a későbbi Kodály Zoltánné), akinek szalonja a múlt századforduló budapesti zenei–szellemi életének egyik gócpontja volt. Aligha lehet meglepő tehát, hogy a fiatal Bartók zenei útkeresésében is nagy szerepet játszott Dohnányi zenéje és általában a tőle való elszakadás, különbözni vágyás.²⁶ A fiatalkori kapcsolat betetőzéseképp az akadémiai időszak végén Bartók néhány magánórát is vett Dohnányitól – igaz, ekkoriban politikai természetű nézeteltérések is adódtak.²⁷ Valószínűleg nem a konfliktus, hanem eltérő pályáik miatt egy időre kevesebb kapcsolat volt köztük, de aztán legkésőbb 1919-ben a Tanácsköztársaság zenei direktóriumára révén nevük újra összekapcsolódott. Dohnányit ugyanebben az évben választották meg a Filharmóniai Társaság elnök-karnagyává, és az elkövetkező években számos Bartók-művet tűzött a zenekar műsorára. Bartók nagyra értékelte Dohnányi zeneéletbeli szerepét,²⁸ bár az is igaz, hogy a harmincas években egy alkalommal már „hűvös”-nek nevezte Dohnányihoz fűződő viszonyát.²⁹ Ez valószínűleg nem volt független attól a különbségtől, hogy míg Dohnányi sorra magához ragadta a zenei élet irányító pozícióit, Bartók politikai meggyőződésből egyre jobban visszavonult ebben az időszakban. A két, sok tekintetben párhuzamosan futó pálya végül hasonlóképp zárult: életük utolsó szakaszát mindketten az Egyesült Államokban töltötték, és mindketten New Yorkban haltak meg – tizenöt év különbséggel.

Bartók és Dohnányi homlokegyenest ellentétes zenei világának metszéspontjaira visszatérve érdemes egy ritka forráspárt idézni, amely jól jellemzi a különleges kapcsolatot. Ziegler Márta vetette papírra a következő sorokat Dohnányi 1917. október 17-i koncertjének Bartók-interpretációjáról:³⁰

²⁵ A tényleges korkülönbség ugyan kevesebb, mint négy év volt köztük, de Dohnányi öt évfolyammal járt följebb az iskolákban, s ráadásul korán, Bartóknál jóval korábban talált rá zenén belüli igazi hivatására.

²⁶ A fiatal Bartók Dohnányihoz való (zenei) viszonyulásának bemutatásához lásd VIKÁRIUS László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 68–70., 79–84.

²⁷ Lásd például: „Dohnányival sokat vitakozunk – a politikai helyzetről. Nagyon természetes, hogy ő a nemzeti követeléseket nem tartja helyeseknek. Hanem azért nem győztük meg egymást.” Bartók Béla levele özv. Bartók Bélánénak, 1903. augusztus 23. Lásd *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 108.

²⁸ Ennek közismert írásos példáját lásd in BARTÓK Béla: „Budapest Sorely Misses Dohnányi”, *Musical Courier* (1921. május 26.), 47.

²⁹ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 479.

³⁰ A zeneakadémiai szóelőesten Dohnányi egy Brahms- és egy Schubert-szonáta között összesen tíz Bartók-darabot játszott el (*Négy zongoradarab*, BB 27: *Tanulmány bal kézre; Tíz könnyű zongoradarab*, BB 51: *Este a székyeknél, Medvetánc; Két elégia*, BB 49: *Molto adagio, Sempre rubato; Allegro barbaro*, BB 63; *Négy siratóének*, BB 58: *Adagio, Andante; Három burlszk*, BB 55).

„Felejthetetlenül szép este volt, Dohnányi ideális szépen játszott a dolgokat; Béla egész merőben csupa ragyogás volt. És D[ohnányi] még az észrevételeit kérdezte!! Mikor úgy játszott, ahogy B[éla] tán álmában képzelte el [...] A koncert után bementünk hozzá a művészsobába; olyan végtelenül kedves volt velem, – mint egy kis iskolásfiú, úgy ujságot nekem: „B[éla] meg volt velem elégedve! S én annak úgy örülök, ha a szerző jónak találja, ahogy a műveit játszom!”³¹

Az esetre Dohnányi – 40 év távlatából – némileg másképp emlékezett:

„Sokszor találok ki valamiféle új apróságot már a pódiumon ülve. [...] Egyszer Budapesten tizen- négy Bartók-darabot játszottam. Bartók a közönség soraiban ült, és bár nem tudtam, hogy szabad-e ilyet tennem, kisimitottam néhány disszonanciát és a saját érzéseimet fogalmaztam bele. Bartók utána odajött a színpad mögé, megrázta a kezem és azt mondta: »nem is tudtam, hogy ilyen szép a zeném.«”³²

A „disszonancia kisimítása”-nak belső parancsa, mely 1917-ben a Bartók-interpretátor Dohnányit ugyanúgy hatalmába kerítette, mint 1934-ben, amikor az ő „Balladája” a *Szimfonikus percekben* nem tragédiába, legföljebb elvagyódó melankóliába tor- kollt, a 2. zongoraverseny komponálásakor mintha eltűnne, vagy legalábbis hát- térbe szorulna. Dohnányi mintha itt kerülne a legközelebb a 20. század kiábrándító alapélményeihez, s most egyszer – még ha futólag és persze csak a maga mérsékelt módján – reagálna is rájuk. A 2. zongoraverseny eszerint kulcsmű a pályán, mert innentől fogva jelenik meg Dohnányi hangjában az a nehezen megragadható hezitá- lás és leplezett nyugtalanság, amely kései műveiből olyan megindítóan kiszól. S bár az vitatható, hogy egy zenemű sajátosságait mennyiben lehet közvetlenül a kelet- kezési körülmények lélektani aspektusával magyarázni, ezúttal nem tekinthetünk el attól a krízishelyzettől, amelyben a zongoraverseny született. Nem egyszerűen a háború utáni általános bizonytalanságra kell gondolnunk, hanem arra, a mű szü- letését néhány hónappal megelőző pillanatra is, amikor derült égből villámcsapás- ként megérkezett a szűkszavú irat a Salzburgi Ünnepi Játékok elnökétől, miszerint Dohnányi 1945 nyári szereplését politikai okokból törölték.³³ S ha némileg túlzás is a közvetlen előzményeket – Dohnányiék Magyarországról való hirtelen távozását, a Bécsben átélt ostromot, az ezt követő fizikai nélkülözést és az állandó bizonyta- lanságot – „derült ég”-nek nevezni, ami ez után következett, még nehezebb volt: Dohnányinak szembesülnie kellett azzal, hogy nem számíthat a korábbiakat akár

³¹ Bartókné Ziegler Márta levele özv. Bartók Bélánának, 1917. október 20. Lásd *Bartók Béla családi levelei*, 273.

³² Az eredetiben: „I often think of some new nuance even after I am onstage [...] Once in Budapest, I was playing fourteen of Bartók’s pieces. Bartók was in the audience, and I didn’t know if I should, but I smoothed off some of the dissonances and put in some of my own feelings. Bartók came back stage after the recital, and he shook my hand and said »I didn’t know my music was so beautiful.«” Vö. Paul FONTAINE: „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.) [újságkivágat-albumból], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5010/25.

³³ „Generalintendant der Salzburger Festspiele” levele Dohnányinak, 1945. augusztus 1., ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.025/41.

csak megközelítő lehetőségekre, sőt a hazatérés is lehetetlenné vált.³⁴ Helyzetét nehezítette, hogy ő maga sem volt jól informálva – sem a vádokról, sem a fejleményekről. Jó másfél évvel az első, baljós híreket követően például még mindig azt írta hűgának: „Az én háborús ügyem csak nem akar rendbe jönni. Hogy mivel vádolnak, nem tudom; de olyasmit hallottam, hogy állítják, hogy zsidókat a »Gestapónak« szolgáltattam volna ki.”³⁵ Nem tudni, sejtette-e Dohnányi 1946 elején, amikor e sorokat papírra vetette, hogy a háborús ügy még sokáig nem fog „rendbejönni”, mindenesetre lelkiereje még kitartott: hamarosan új versenymű komponálásába kezdett,³⁶ s nyilván azért a zongoraverseny műfaját választotta, mert ez a műfaj volt a legalkalmasabb egy esetleges reprezentatív bemutatkozásra az újrainduló koncertéletben.

Kévéssel a mű befejezése után azonban valamiféle pszichés törésre került sor. Dohnányi élettársa, Zachár Ilona a háborút követő, abszurd fejleményeket hozó évek során legalábbis egyetlenegyszer dokumentálta a zeneszerző testi-lelki összeomlását, mégpedig 1947 kora őszén, amikor angliai utazásuk meghiúsulni látszott.³⁷ Az összeomlás nem tartott sokáig, Dohnányi hamarosan talpra állt. Inkább talán csak azért lényeges felfigyelni rá, mert mintha ez volna a kiindulópontja Dohnányi sajátos magatartásának: annak a tudatos, panasztalan derűnek, tartásnak, amiért az utolsó években Amerikában olyannyira csodálta környezete. Hiszen bár a fiatalabb Dohnányiról is tudjuk, hogy jó kedélyű, sugárzó karakter volt, az 1930-as évek forrásai alapján körvonalazódó személyiségképből nem következik feltétlenül az, amilyenné utolsó időszakában vált, s amelyet talán hajlamosak vagyunk visszamenőleg is vonatkoztatni rá. Hogy a 2. zongoraversenyt valamiféle kulcsműnek kell tekintenünk a pályán, s hogy a darab az életút talán legkritikusabb, pszichés és zenei stílusváltozást is eredményező pillanatának lenyomata, mindennél jobban illusztrálja a finálé egy mozzanata: a 3. téma transzformációjának megjelenése. Itt nemcsak hogy hűvös ironiába fordul az érzelmesség, mint az 1. téma esetében, s nem egyszerűen a szomorúság kegyetlenül elegáns kifigurázására kerül sor, mint a 2.-nál, hanem sokkal durvább változásra. A hallatlanul érzékeny 3. témáját, amely mixtúráival mintha csak az ismerőstől való lelki és fizikai távolságot, a talajvesztettséget szimbolizálná, s gyöngéd, kérdő dallama a túlélés esélyeiben kételkedne, szinte meggyalazza a III. tétel (*4a–b kottapélda*). A szinte nem evilági motívum transzformációjából

³⁴ Bár 1945 decemberében felmentő iratot bocsát ki a Minisztérium (másolatát lásd: ZTI Dohnányi, Vázsonyi-hagyaték, L 11–002/b. c), 1947-ben több napilap szerint elfogatóparancsot adnak ki ellene (lásd például in sz. n.: „Elfogatóparancs Habsburg József Ferenc, Dohnányi, Páger, Muráti, Vaszary és mások ellen”, *Kis Ujság* 58/95 [1947. október 17.], 5.). Dohnányi háborús ügyének feldolgozása folyamatban van, az ezzel kapcsolatos átfogó publikációk várható megjelenése 2019–2020.

³⁵ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, 1946. február 20. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, vál., kiad., jegyz. KELEMEN Éva (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 173.

³⁶ A mű készülésétől először Dohnányi Máriának szóló, 1947. március 22-i levelében ad hírt: „Készül egy zongoraverseny.” Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 189.

³⁷ Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 161.

persze akár valamiféle vidor, ruszti hangvételt is kihallhatunk, de az egész mű dinamikáját tekintve mégis helyesebbnek tűnik az az értelmezés, hogy itt távolról sem derűről, hanem kegyetlen gúnyról van szó. Ebben az értelemben Dohnányi zenéje talán sehol másutt nem cseng ilyen reménytelenül.

Dohnányi 70 éves, otthona nincs. Bartók jut eszébe, aki ugyanúgy halott, ahogy más szerettei, és akinek a zenéje jobban ki tudja fejezni a törést, amelyben él, mint saját eszközei. Zongoraversenyt komponál, hogy játszhasson – s persze a műfaj maga is összeköti Bartókkal –, de lehetőséget alig kap, és a következő két évben annyi embert próbáló változás áll előtte, amennyiben az elmúlt 30 évben összesen nem volt része. A zongoraverseny kínzó kérdésére pedig majd az öt évvel később születő Hárfa-concertinóban (op. 45, 1952) ad egy másik lehetséges választ, amely ugyanazt a típusú lebegő témát, amely itt vaskos tréfává aljasult, dacosan romantikus, a körülményekkel mit sem törődő témává transzformálja – még ha csak egy töredékes és szomorú lassú zárás erejéig is.



2. kép. Dohnányi az 1940-es évek végén
(BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum)

VERONIKA KUSZ**Piano, World War, Bartók
On Dohnányi's Piano Concerto No. 2**

Tibor Tallián wrote in his 1998 study concerned with the Hungarian concerto repertoire in the first half of the 20th century:

The variation-based cyclic form is accomplished with an almost Bartókian asceticism by Dohnányi in his *Piano Concerto No. 2*. Both the main theme sections of the first and third movements are built on different character variations of the same musical idea: one of them is the ideal, and the other is – maybe not the distorted, but the ‘grotesque’.

Tallián touched upon raw issues: the most significant and stimulating questions at the forefront of Dohnányi analysis. Subsequently, several studies have highlighted variation techniques in Dohnányi's compositional processes, alongside thematic relationships exemplified by variation-based cyclic structures between outer movements in nearly all his sonatas (amongst other works). Employing cyclic thematic relationships, especially in the form of minor-major variations, is established as a characteristic of Dohnányi's compositional personality. No such fingerprint is identified in the second piano concerto written during, and in the immediate wake of, the Second World War. This rarely performed piece is usually conveyed in a manner of heightened emotional tension and intellectual integrity by comparison with earlier works. Can the listener's impression be qualified by critically situating compositional technique amongst biographical factors? What insights can be gleaned from considering Dohnányi's return to his own instrument in the broader contexts of personal and political crises? How may ‘Bartókian asceticism’ be reconciled with a patently conservative compositional form? The present study explores these questions through musical analysis in relation to circumstantial factors.