

## A tématranszformáció szerepe Dohnányi Concertinójában\*

### A tématranszformáció Dohnányi műveiben

1906. december 10-én kelt levelében, Dohnányi *Winterreigen* (op. 13, 1905) című zongoraciklusának áttekintését követően Kodály csípősen jegyezte meg Gruber Emmának:

„Kíváncsi voltam a »tolle Ges.[ellschaft]«ra. [a *Winterreigen* 8. darabja]. Bizony elképzelem milyen megdöbbenően tudhatja ezt játszani Ernő. (Milyen kár, hogy eddig is olyan, de olyan sokszor fordította meg a témáit: most itt legalább azt jelenthetné a megfordítása, hogy a »tolle Ges.« egydarabig a feje tetején járja a W.reigent.)”<sup>2</sup>

A levélbe valószínűleg Emma kedvéért beleszótt dicséretet ellenpontozó, zárójelben megfogalmazott kritikának van némi alapja.<sup>3</sup> Bizonyos zenei eszközök mechanikus, szinte formulaként való alkalmazása persze aligha lehet meglepő egy olyan zeneszerzőtől, aki egész életében rendíthetetlenül kitartott egy már pályakezdekésekor is konzervatívnak számító stílus mellett; aki szinte köznyelvként tekintett a hosszú 19. század elsősorban német műzenei hagyományára, s elemeit – legyenek azok műfaji, formai jellemzők, vagy dallamképzési, texturális, harmóniai jegyek – oly

\* A tanulmány *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című doktori disszertációm anyagából épül (témavezető: Vikárius László) és az NKA Alkotói Támogatásával (2009) készült.

<sup>2</sup> Kodály levele Gruber Emmának, 1908. december 10. *Kodály Zoltán levelei*, szerk. Legány Dezső (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 26.

<sup>3</sup> Bartókhhoz és Kodályhoz hasonlóan a fiatal Dohnányi is Gruber Emma baráti köréhez tartozott, sőt Dohnányi 1896-tól 1898-ig zongorára, zeneelméletre és zeneszerzésre tanította a későbbi Kodályt. Barátságuk és közös muzsikálásaik emlékét őrzi a szerző két korai zongoraműve: az Emmának ajánlott négykezes *Walzer* (op. 3) és mindenekelőtt a nagyszabású variációsorozat, a *Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* (op. 4). Dohnányi és Emma megismerkedéséről, illetve az op. 4 keletkezési körülményeiről és kéziratáról lásd többek között: Szepesi Zsuzsanna, „*Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Dohnányi Ernő 4. opuszának kézírata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 37–46.

módon használta, mintha egy véges és kizárólagosan érvényes készletből gazdálkodna. A tükörfordításon alapuló tématranszformáció adott formai pontokon való megjelentetése is példa erre, még ha nem is a legkézenfekvőbb. Dohnányi jellegzetes transzformációs technikái közül mindenképp érdemes kiemelni viszont azt az eljárást, amikor a szerző több tételes ciklusok végén korábbi tételek anyagát, leggyakrabban az I. tétel főtémáját idézi vissza, kissé variált – a műben lezajlott eseményekre valamilyen módon reflektáló – alakban.<sup>4</sup>

Jelentős különbségeket tapasztalunk persze abban a tekintetben, hogy az egyes művekben a szerző milyen mértékben variálja a visszatérő témát. A legegyszerűbb eset nyilvánvalóan az, amikor egy moll hangnemű darabban a vezető téma végül dúr alakban szólal meg, ám még ezen a kézenfekvő finálé-dramaturgián alapuló eljárásan belül is különféle árnyalatok lehetnek. Dohnányi első opuszában, a c-moll zongoraötösben (1895) például már a nyitótétel utolsó szakaszában felbukkan a *maggiore* téma-változat, sőt mintha már a moll téma legelső exponálásában is benne rejlene a dúr ígérete.<sup>5</sup> Bartók abban a levelében, melyben a c-moll kvintett túl „sok támaszkodását” nehezményezte, s melyet Vikárius László a Dohnányival való rivalizálás talán legnyíltabb dokumentumának nevezett,<sup>6</sup> a főtéma 2. frázisát – vagyis azt, amelyik a *maggiore* alakban leginkább megváltozik – igen meggyőzően Brahms H-dúr zongoratriójával (op. 8) kapcsolta össze.<sup>7</sup> Talán nem véletlen, hogy Dohnányi művében is csakhamar megszületik a dúr variáció: mintha a téma igyekezne felfedni valódi karakterét, s ezzel még nyíltabban vállalná valószínűsíthető modelljét. Némileg komplikáltabb a 2., esz-moll zongoraötös (op. 26, 1913–1914) eljárása: itt egy komor, s a tételek során több alkalommal is visszatérő központi téma dúr variációja jelenti a megoldást, de csak az utolsó tétel végén, súlyos küzdelmek után. A kvintett Dohnányi művei közt meglepően borongós hangvételére a komponista második felesége, Galafrés Elza szolgált lehetséges magyarázattal, aki visszaemlékezésében azt állította: a mű kettejük szerelmének születését, egymásért, illetve környezetük elfogadásáért vívott harcát jeleníti meg.<sup>8</sup> A dúr téma győzedel-

<sup>4</sup> A jelenséget Kovács Ilona részletesen tárgyalta *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata* című disszertációjában (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 81–136). Bár a technika általa használt elnevezését („Dohnányi-névjegy”) és értékelését az értekezés bírálói vitatták, maga a megfigyelés mindenképp helyállónak látszik (a témavisszatérések pontos helyét az egyes művekben lásd: i. m., 90–92).

<sup>5</sup> Vázsonyi Bálint, Dohnányi első monográfiusa – meglehetősen patetikusan – így fogalmazott: „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 világról. Amikor a kódában végül C-dúrban jelenik meg az induló, a 9. ütem napsugaras ígérete válik valóra.” Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 91.

<sup>6</sup> Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1970), 70.

<sup>7</sup> Bartók levele Geyer Stefinek, 1907. július 27. [Bartók Béla,] *Béla Bartók: Briefe an Steffi Geyer* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979), 44.

<sup>8</sup> Elza Galafrés, *Lives... Loves... Losses* (Vancouver: Versatile, 1973), 203.

meskedését eszerint tehát valamiféle rejtett narratíva is diktálja. A diadalt persze ugyancsak beárnyékolta, hogy egyúttal mindkettejük korábbi családjának szétszakadását is jelentette,<sup>9</sup> s ez a zenében is tükröződni látszik. Dohnányi ugyanis mintha feláldozná valamelyest a moll témaváltozat magvasságát, súlyát, hogy a kissé túlságosan is édes dúr feloldás megszólalhasson.

Mindkét zongorás kvintettől különbözik a 2. zongoraverseny (op. 42, 1946–1947), nemcsak mert az eddig említett, a transzformáció legelemibb típusát képviselő *maggiore-minore* variációkkal szemben zeneileg bonyolultabb tématranszformációt tartalmaz, hanem mert az I. tétel főtémájának variációja a zárótételben is főtéma-funkcióban jelenik meg. Nincs arra utaló adat, hogy a két variáció különbségét bármiféle rejtett program magyarázná, mindenesetre Tallián Tibor joggal jellemzi őket a következő szavakkal: „az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk”.<sup>10</sup> Tallián Dohnányi versenyműveit vizsgálva szembeállítja ugyanis a kései zongoraverseny e „szinte bartóki aszkézissel” megvalósított ciklusszervezését az ifjúkori művek „sokepizódos előadásmód”-jával.<sup>11</sup> Valószínűleg nem véletlen, hogy a 2. zongoraverseny tématranszformációjához leginkább hasonló zenei megoldással egy másik időskori műben, a Concertino hárfára és kisenekarra című kompozícióban (op. 45, 1952) találkozunk. Az eddig felsorolt példák kapcsán már felmerült, hogy a transzformált téma-alak megjelenése és az átalakítás módja esetleg nem pusztán formai, dramaturgiai megfontolások következménye, hanem valamiféle, nem szoros értelemben vett zenei fogantatású üzenetet sejtet. A továbbiakban elsősorban arra teszek kísérletet, hogy a Concertino transzformációját ebből a szempontból is elemezzem és értelmezzem.

A Concertinóban a tématranszformáció nemcsak az I. és III. tétel főtémáinak kapcsolatát határozza meg: hanem az I. tétel szövésmódjában is kulcsszerepet játszik. Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel Dohnányi hangszeres műveiben a transzformáció egy tételen belüli feldolgozási technikaként sokkal kevésbé jellemző, mint több tételt összekötő, „emlékeztető” szerepben.<sup>12</sup> Dohnányi kompozícióiban ugyanis (bizonyára nem függetlenül legfontosabb zeneszerzői mintáitól, Beethoventól és Brahmtól) a variálódást, zenei kidolgozást elsősorban motivikus

<sup>9</sup> Elza Galafrés [más írásmód szerint: Elsa Galafrés] és Dohnányi 1912-ben, a *Pierrette fátyola* (op. 18) című Dohnányi-pantomim egy előadása során ismerkedett meg. Elza ekkor Bronislaw Huberman hegedűművész felesége volt, Dohnányi pedig első feleségével, Kunwald Elza zongoraművésznővel és két gyermekükkel (Hans, Grete) élt Berlinben. Mindketten megpróbálták felbontani házasságukat, de ez csak évek múlva, 1919-ben – már közös gyermekük, Mátyás megszületése után – sikerült. Erről lásd például: Vázsonyi, i. m., 134–136.

<sup>10</sup> Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> A tématranszformáció emellett természetesen jelen van variációs művekben, azon belül is a dallamközpontú variációkban (például a *Gyermekdal-variációk* különbözőképp alterált témája az 5. és 11. változatokban), illetve kontrapunktikus szakaszokban (tükröfordítások, augmentált, diminuált témaalakok).

fejlesztő technikák vezérlik – vagyis olyan eljárások, amelyek nem a teljes témaalakból indulnak ki (megtartva annak dallami körvonalait), hanem elsősorban kisebb zenei egységek kibontakoztatásán, fejlesztésén alapulnak.<sup>13</sup> A Hárfa-concertino I. és III. tétele közti tématranszformációs kapcsolat vizsgálata előtt mindenképpen érdemes tehát kitérni a nyitótétel szövésmódjának sajátosságaira.

## Forma és szövésmód a Concertino I. tételében

A Concertino nyitótételét uraló, rövid – szinte csupán gesztusnyi – téma (*A* téma) hullámzó hárfakíséret felett, a fúvós szólamokban jelenik meg először (*1.a kottapélda*). Már itt a nyitótétel első szakaszában (*A*, 1–16. ütem) sincs két egyforma alakja, a következő formaegységekben (*B*, 17–23. ütem; *C*, 24–35. ütem) pedig, bár megtartja körvonalait, karaktere is megváltozik. A *2. kottapélda* azt mutatja, hogy a téma első szakaszának milyen transzformációi bukkannak fel a különböző formaszakaszokban. Igen változékonynak mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike-másika, esetleg mindegyike alakul tritonusszá, s később még tágasabb hangközökké.

A tétel egyes formarészeinek azonosításakor az „*A, B, C* szakasz” elnevezést célszerű használni. Annak ellenére ugyanis, hogy hangszeres ciklusaiban Dohnányi csaknem kivétel nélkül jól felismerhető szonátaformában írta a nyitótételt, kiaknázva annak dramaturgiai lehetőségeit, a Concertino esetében mintha más utat járt volna. Így a mű elemzésekor a szonátaforma-terminológia csak korlátozottan alkalmazható. Az *A, B* és *C* szakaszt – mint láttuk – egyetlen téma különféle transzformációi uralják. Az átvezető jellegű *C*-egységet a mű egyetlen, a központi témától független szakasza követi, mégpedig egy nagyobb ívű, az eddigieknél teljesebb melódiával (*D*, 36–59. ütem). Tematikus szempontból idáig teljes joggal értelmezhetnénk a formát szonáta-expozícióként: eszerint az első három szakasz az 1. téma-területnek, a zárt és melodikusabb *D* egység pedig a melléktémának felelne meg. Csakhogy az „expozíciót” nem követi kidolgozási szakasz, majd visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra még egyszer lezajlik, s végül az *A* harmadik, rövidebb variánsa bukkan fel. A tétel szerkezete tehát így összegezhető: *A–B–C–D–A'–B'–C'–D'–A''*.

<sup>13</sup> A motivikus fejlesztés mint zenei gondolkodásmód nemcsak Dohnányi bizonyos variációs műveiben (például a *Diabelli-variációk* hatását mutató *G. E.-variációkban*), hanem általában is felismerhető kompozíciós stílusában: egyaránt jellemző szonátaformákra (például a c-moll zongoraötös nyitótétele), monotematikus scherzókra és rondókra (például a Szerenád Rondója, op. 10, illetve a Hat zongoradarab Scherzinója, op. 41/2), kötetlenebb struktúrákra (f-moll intermezzót, op. 2/3), sőt miniatűr formákra is (például a Canzonetta a Hat zongoradarabból, op. 41/3). Ezek felismeréséhez és elemzéséhez például Walter Frisch *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984) című monográfiája adhat mintát, amely Schönberg analíziseit kibontva a legkülönbözőbb műfajú és apparátusú Brahms-művekben vizsgálja a fejlesztő variációt, különös figyelmet szentelve e sajátos szövésmód és a zenei forma – például a szonátaforma – viszonyának és hierarchiájának.

Cl. (Si)

Arpa

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. Cb.

Cl. (Si)

Arpa

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. Cb.

1.a kottapélda. Dohnányi Concertinójának kezdete

Az azonos rendben visszatérő formaszakaszok variálódnak ugyan, de csakis saját hatáiraikon belül, vagyis egymástól többé-kevésbé mindvégig függetlenek maradnak. Az *A* és *B* szakaszok hangulatbeli különbsége például az ismétlés során is megmarad, de ellentétes viszonyban érvényesül: ezúttal az *A*-téma válik izgatottá – nemcsak az erélyes, *staccato* témaalak miatt, hanem az itt megjelenő imitációs feldolgozásból adódóan is (*1.b kottapélda*) –, s a *pizzicato* *B* téma kap gyengéd karaktert. A kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozat összességében olyan hatást kelt, mintha a forma nyitott volna, s csupán kivágata lenne egy

Più mosso (Allegro ma nono troppo)

Fl.  
Ob.,  
Cl.  
Fg.  
Arpa  
Vla.  
Vlc.  
Cb.  
Fl.  
Ob.,  
Cl.  
Fg.  
Arpa  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

1.b kottapéllda. Az A-téma visszatérése (A', 60. ütem) a Concertino I. tételében

végtelen, kissé merev egységekből épülő zenei folyamatnak. A tematikus munka és a hangsúlyos rekapituláció hiányában voltaképpen az *A–B*, illetve *A'–B'* szakaszok funkciócseréje jelenti az egyetlen drámai mozzanatot, ám ez is inkább csupán játékos variációnak tűnik – *egy* lehetőségnek a sok közül, nem pedig *a* szükségszerű dramaturgiai megoldásnak. A célratörő szonáta-forma helyett tehát egy attól gyökeresen különböző, konfliktusmentes, füzérszerű szerkezet jön létre.

A szonátaformától eltérő dramaturgia a tétel harmóniai változékonyságából, képlekenységéből is következik. Jellemző például, hogy az első ütemek egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet – a tétel kivágatszerűsége részint ebből is

The image displays a musical score analysis of Dohnányi's Concertino I, focusing on thematic transformations. It is organized into several sections:

- Top Left:** A box containing the initial theme, labeled "2. ütem (A) dolce p".
- Top Right:** A box containing four variations of the theme:
  - 17. ütem (B) Arpa, poco f
  - 20. ütem (B) Arpa, poco f
  - 89. ütem (B') Vl. I., mf pizz.
  - 92. ütem (B') Vl. I., p<sub>mf</sub> f
- Middle Left:** A box containing four variations of the theme for different instruments:
  - 6. ütem (A) Ob., espr., p
  - 28. ütem (C) Cl., espr., mp, poco f
  - 61. ütem (A') Cor., espr., mp, cresc.
  - 65. ütem (A') Vln., Vcl., Ch., ff
- Bottom:** A section titled "A III. tétel témája" showing two staves of music with dynamic markings: p, poco f, mp, dim., p, b<sub>2</sub>, mp, poco f, f, dim., dim.

2. kottapélda. Concertino I. tételének tématranszformációi és a III. tétel főtemája (hangzó magasságában)

adódik –, s hogy az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó csak a 24. ütemben jelenik meg, amely tematikus szempontból éppen az átvezető jellegű szakasz (C) kezdete. Itt néhány pillanat erejéig mindenesetre megáll a folyamatos harmóniai hullámvás, a zene F-dúrba érkezik, annak megfelelő előjegyzéssel. Más kérdés, hogy ez az első hangnemi bizonyosságot jelentő F-dúr meglehetősen távol, *tritonus* távolságra van a tétel alaphangnemétől; a teljes darab H-dúrban végződik, a nyitótétel pedig annak *minoréjában*, 2♯-tel van lejegyezve. Persze Dohnányi a h-moll alaphangnemet nemcsak a tétel kezdetén, hanem mindvégig – még az utolsó ütemekben is – kerüli, s egyedül a *D'*, azaz a melléktéma-szerű anyag visszatérése időzik legalább néhány taktuson keresztül „helyes” tonalitásában, H-dúrban.

A Concertino nyitótétele több szempontból is különösnek látszik tehát a Dohnányi-életműben. A tématranszformációs technika eluralkodása, a füzérszerű, a szonáta-dramaturgiától elszakadó forma és a harmóniai képlékenység Debussyre emlékeztet, jöllehet Dohnányi zenéje ritkán franciás, még stílárisan szándékoltan heterogén műveiben, például a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25, 1913–1914) sem. Ugyan a tételeket összekapcsoló tématranszformáció és az *attacca* tételfűzés liszti mintát sugallhat, az állandó variálódást, az előzményekből kibomló folyamatosságot inkább Debussy szövés módjához hasonlíthatjuk. Összességében ugyanerről a rokonságról árulkodik a hangzás is – mely persze részben éppen a szövés-módbeli és formai sajátosságok következménye.

Ugyanakkor a Concertino I. tételének a kimondottan feszes struktúrája mintha ellentmondana a párhuzamnak. Egy konkrét Debussy-mű koncepciójával azonban mindenképpen összevethető, s ez a Vonósnyégyes (1893). A francia szerző első alkotói periódusának végét jelző darabról az elemzők általában úgy vélekednek, mint amely egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományával, amelyet másfelől azonban már az *Egy faun délutánjának* építkezése, az egytémás variálás és a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemez.<sup>14</sup> Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalán főtéma hasonlóképp uralja a különböző tématerületeket, s állandó jelenléte ugyanúgy megakadályozza a szonáta-dramaturgia kibontakozását, sőt a Debussy-kvartetthez hasonlóan ciklusszervező funkciót is kap.

A franciás hatás Dohnányi kései műveiben ugyanakkor egyébként sem példátlan: a szerző egyik utolsó művében, az *Ária* című zongorakíséretes fuvoladarabban (op. 48/1) is megfigyelhető. Itt a dallami körvonalakat megtartó óvatos, improvi-

<sup>14</sup> Lásd például Paul Dukas elemző kritikáját a bemutatóról (*Revue Hebdomadaire*, 1894 Automne), idézi Léon Vallas, *Claude Debussy et son Temps* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1932), 134–135; továbbá Ujfalussy József, „Claude Debussy: Vonósnyégyes”, in *A hét zeneműve 1974/2*, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 101–108. Az arabeszk szövés módjáról és formaalkotásáról a Vonósnyégyessel közel egy időben keletkezett Debussy-művekben lásd például: Fazekas Gergely, „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”, *Magyar Zene* 55/2 (2007), 143–181.

záción szerű variálásmód, a kvartok és lá-szeptimek dominanciája, és a pasztellszínű tónus az, ami Debussyre emlékeztet.<sup>15</sup> A francia zenei asszociációkra alapot adó hangzás persze részint magukból a választott hangszerekből is adódik, melyeket a szerző most először, életműve utolsó darabjaiban állított a középpontba. Az *Aria* esetében a hangszerválasztás nem volt véletlen, hiszen a mű felkérésre, az Ohio University rektora, John Baker egyik lánya, a fuvolaművész-növendék Ellie számára készült.<sup>16</sup> De vajon befolyásolhatta-e hasonló külső tényező a Concertino szólóhangszer-választását is?

## Reprezentatív versenymű helyett bensőséges kamarazene

A Concertinót a műjegyzékek tanúsága szerint Dohnányi nem ajánlotta senkinek, vagyis úgy tűnhet, nem felkérésre készült. Ez igen különösnek látszik, miután a meglehetősen elszigetelt zeneszerzőnek csekély reménye lehetett a bemutatóra, hiszen még megrendelésre készült kompozíciói is ritkán csendülhettek fel a hangversenypódiumon.<sup>17</sup> A Concertino így a szerző egyetlen olyan opusz-számot viselő zenekari darabja lett, amelyet a komponista életében nem mutattak be.<sup>18</sup> Az autográf partitúra tisztázata szerint azonban létezett valamiféle ajánlás, melynek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, ami arra utal, hogy az együttműködés egy ponton megszakadt. Bár a darab keletkezésével kapcsolatban rendkívül kevés dokumentum maradt fenn, ezekből nagyrészt rekonstruálható, hogy mi

<sup>15</sup> Más kérdés, hogy a fuvoladarab ajánlásának birtokosa, Ellie Baker inkább brahmsosnak érezte a kompozíciót: „It was and is a billowing, passionate little piece brimming with romance and longing – a perfect cameo of the qualities which spoke so eloquently in Brahms [...]” Eleanor Lawrence [Ellie Baker], „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 62.

<sup>16</sup> Ellie Baker így emlékezett vissza a fuvolaművek születését inspiráló, döntő pillanatra: „It was after one of these concerts at the university, [...] that I said to Dohnányi, who had just played a Brahms sonata so magnificently, »If only Brahms had written some solo music for the flute!« He replied instantly in his courtly gentle way, »I will write you something instead.« The next spring, he showed up in Athens with the *Aria*, opus 48, no. 1 completed.” Lawrence, i. m., 62. Igaz, Dohnányi az amerikai években egyáltalán nem játszott Brahms-sonátát, s nemcsak ez kérdőjelezi meg Ellie emlékeit, hanem egy levele is, melyben azt írja: „I was particularly thrilled to hear that you had some ideas for a flute work. I have always thought it would be invaluable luck for the flutist if you would write us something, but hesitated to mention it.” Ellie Baker levele Dohnányinak, 1958. május 18. (Florida State University, Dohnányi Collection: „McGlynn Letters [2005/2006]”, 21.)

<sup>17</sup> Saját vezényletével mindössze kétszer hangzott el az *Amerikai rapszódia* (1954. február 21., Athens; 1955. április 16., Grand Forks), egyszer pedig a *Stabat Mater* (1958. április 27., Athens) és a 2. hegedűverseny (privát előadás, 1951. április 26., Tallahassee). Ehhez ráadásul alig járulnak olyan előadások, amikor nem a szerző vezényelt: a *Stabat Mater* (bemutató, 1956. január 16., Wichita Falls) és az *Amerikai rapszódia* (1954. november 9., Athens) esetében tudunk egy-egy ilyen produkcióról.

<sup>18</sup> A mű először 1963-ban, Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművész-tanára előadásában, Karl Ahrendt vezényletével szóltal meg Athensben (Ohio).

történt. 1956-ban, négy évvel azt követően, hogy Dohnányi jelezte impresszáriójának, Andrew Schulhofnak, vállalná egy „hárfakompozíció” megírását,<sup>19</sup> így fogalmazott kiadójának:

„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.”<sup>20</sup>

Igaz, Dohnányinak már az említett, Schulhofnak írt levelében is szerepel egy komoly fenntartásokról árulkodó megjegyzése, miszerint egyes változtatásokba csak úgy megy bele, ha azok szükségességét ő maga is belátja.<sup>21</sup>

A zeneszerző nyilvánvalóan tisztában volt tehát azzal, hogy a Philadelphiában működő neves hárfaművész, Edna Phillips Carlos Salzedo tanítványa volt. Sejtette azt is, hogy Phillips elkötelezett híve a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedo-irányzatnak.<sup>22</sup> Talán nem gondolta azonban, hogy emiatt egyáltalán nem tud majd együttműködni a művészével. Ígéretéhez híven Dohnányi 1952 augusztusában el is készült a kompozícióval, Phillips azonban – egy visszaemlékező szerint – igen csalódott volt, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott, s ezért kereken visszautasította előadását.<sup>23</sup> Dohnányi felesége a zeneszerző iránti elfogultsággal, de a másik féllal szemben ezzel együtt is meglehetősen igazságtalan szavakkal így emlékezett vissza Phillips kifogásaira:

<sup>19</sup> 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, ide: 10.

<sup>20</sup> „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. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 39–40.)

<sup>21</sup> 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, ide: 10.

<sup>22</sup> Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, in *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55. Phillips nyitottságára jellemző, hogy a huszadik századi amerikai hárfairódalom egy sor darabját neki ajánlották, a kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis számos megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására. 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.

<sup>23</sup> Sara Cutler közlése (e-mail, 2008. szeptember 23.). Persze hogy a visszautasítás valójában nem volt ilyen nyílt, azt Phillips egy datálatlan levele bizonyítja, melyben a zeneszerző elnézését kérte, hogy egy éve nem történt előrehaladás a Concertino ügyében. Jelezte továbbá, hogy még tanulja a darabot, s igyekszik megfelelő helyszínt és időpontot találni a bemutatóhoz. lásd: Edna Phillips levele Dohnányinak, évszám nélkül, augusztus 28. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 256.) Dohnányi feleségének egy 1956 őszi keletkezett levelében még az a hiú remény jut kifejezésre, hogy a premierre mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre”. Lásd: Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. október 10. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 582.)

„Modern zenerajongó lévén, minden dallamot, harmoniát gyűlölt. Az volt az óhaja, hogy technikáját fitogtassa – ahol még botocskákkal vonalzóval vagy más tárgyakkal is végigkefélhet a hárfán és oly bizarr módon szólaltathatja azt meg, hogy a közönség fel sem ismeri a hangszeret. Azt is kifogásolta, hogy a mű technikailag tulságosan nehéz, némely taktust képtelenség lejátszani.”<sup>24</sup>

Az iskolateremtő Carlos Salzedo valóban többek közt olyan effektusokat tárgyalt 1921-ben kiadott alapművében, a *Modern Study of the Harp* című munkában, mint a hárfa húrjai közé csúsztatott papírdarabok alkalmazása, a húrok körömmel való megszólaltatása, illetve a húrok különböző pontjain való játék.<sup>25</sup> Nem meglepő, hogy az ütőhangszerszerű játékmódtól saját hangszerén is idegenkedő Dohnányi e technikákat nem tette magáévá. Műveiben a hárfa általában figurált vagy akkordikus harmóniasort játszik, s csak ritkán kap tematikus szerepet, olyankor is többnyire más hangszercsoportokkal együtt.<sup>26</sup> Ezt a 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-variációk*ban például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (lásd például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissandót* az 1. variációban) és speciális zenei karakterábrázolásoknak (lásd például a zenélő óra megidézését az 5. variációban). Hangszerkezelés szempontjából a Concertino alig hoz újdonságot a Dohnányi-életmű többi darabjához képest. A hárfa önálló tematikus szerepet elvéve kap, elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, s még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A Concertino textúrája tehát leginkább abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfa-szín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban valósul meg.

Phillips tehát valószínűleg nemcsak a preparált húrokat hiányolta Dohnányi hárfaszólamából. Legalább annyira zavarhatta a szólóhangszer visszafogott kezelése, s hogy a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. A Concertino ugyanis valójában nem egy reprezentatív, virtuóz versenymű, in-

<sup>24</sup> Zachár Ilona, „Egy hárfaverseny története”, *Szabadság/Liberty* (1966. február 5.), 2.

<sup>25</sup> Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

<sup>26</sup> A sajátos hárfa hangszín megjelenésének ugyanakkor sok esetben formai szerepe van kompozícióiban: olykor új frázis kezdetét jelzi, máskor formaszakaszokat különböztet meg, esetleg tematikus visszatérést hangsúlyoz. E három eljárás mindegyikére taláunk példát a fizs-moll zenekari szvitben: 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 visszaidéződő anyaghoz társul a hárfa. Jellemző továbbá Dohnányira, hogy a hárfa megszólalását gyakran emelkedett, tetőponti pillanatokra tartogatja, mint a *Szimfonikus percek* variációs tételének éteri 3. változatában vagy a fizs-moll szvit nyitótételének méltóságteljes záró variációjában. Érdekes, hogy a Concertinót megelőző zenekari darabban, a 2. hegedűversenyben is nagy hangsúlyt kap a hangszer, ami talán már a zeneszerző újkeletű vonzalmát jelzi.



3. kottapélda. A Concertino III. tételének főtémája

kább kamarazeneszerűen bensőséges kompozíció, ami talán a lassú zárótételből derül ki leginkább. Ez, mint láttuk, szintén az *A* témából építkezik – mintha az I. tétel nyitott formájának megválaszolatlanul maradt kérdései itt újra előtérbe kerülnének. A transzformált téma minden korábitól határozottan különböző arcát mutatja: a kissé körvonalatlan gesztusból magától értődő egyszerűséggel harmonizált, tágas melódia lesz. Egymást követő megszólalásai egyetlen, boltíves dallamot hoznak létre – szemben az I. tétel szinte improvizatív téma-exponálásával.

A teljes melódiát a 2. kottapélda utolsó sora, a dallam első frázisát a harmonizálással együtt a 3. kottapélda mutatja.

Az I. tétel szertelen témájának III. tételbeli tonális és szerkezeti megszelídülése lényeges következményeket von maga után a hangzás tekintetében is. Míg ugyanis az I. tételt légiesség, improvizatív stílus, addig a III.-at súlyosabb, érzelmesebb hangvétel jellemzi. Ezt a hangszerelés is megerősíti: másodjára ugyanis a csellók és a brácsák szólaltatják meg a dallamot, s ez az *espressivo* mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, és saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot. Mintha végleg rátalált volna arra a nyugalomra, ami az I. tételben csupán futólag jelent meg a *D* téma megszólalásakor. A 2. zongoraver-seny „ideális” és „groteszk” témátranszformációi mintha fordított sorrendben jelennének itt meg – bár ez a leírás nem teljesen találó. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakterek tekintetében talán a „nyugtalan” és a „megbékélt” jelzőkkel illehető. E különös természetű kettősség mindenesetre alapvető szerepet kap a mű koncepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségebbé annak mondanivalóját.

Mivel korábban Debussy Vonósnégyese merült fel párhuzamként, érdemes megemlíteni, hogy Dalos Anna szintén a Debussy-kvartett hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok–szövésmódok szembeállításán alapuló narratívát Kodály 1. vonósnégyesében.<sup>27</sup> Kodály esetében persze éppen az ellen-tétes irányba visz az út, vagyis Brahmstól Debussy felé vezet „az önmagára találás

<sup>27</sup> Dalos Anna, „1. 4. Az önmagára találás története”, in uő., *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81–100.

története” – ahogy Dalos Anna fogalmazott.<sup>28</sup> Dohnányi Concertinójával kapcsolatban is Debussy, illetve Brahms neve merült fel, de nála – aligha meglepő módon – Brahms, illetve a Brahms-hoz való ragaszkodás győzedelmeskedik. A fiatal Kodállal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi fél évszázaddal későbbi narratívájában, úgy tűnik, a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

## A tématranszformáció funkciója a Passacagliában

Dohnányi legutolsó darabjában, a szólófuvalára írt Passacagliában (op. 48/2, 1959) a Concertinóéhoz hasonló, sajátos tématranszformáció egy stílusnak, zenei nyelvnek a szerző számára „idegen” voltát érzékelteti. Érdekes röviden kitérni e mű transzformáción alapuló téma-párjára (a téma és annak visszatérése az utolsó variációt követően).<sup>29</sup> A passacaglia-téma sajátossága, hogy első felében egymás után mind a 12 hang megjelenik. A dallam mégsem atonális (tonalitását a nyitó moll hármashangzat-felbontás, dallami szekvenciák és a-moll/e-fríg zárlat biztosítja), s – Vázsonyi Bálint megfogalmazásával szemben – a témát követő, zárt egységeknek sincs köztük dodekafon sorokhoz.<sup>30</sup> Dohnányi a téma hangjaira különböző dallami-ritmikai karakterű változatokat írt, mintegy apróbb ritmusértékekkel töltve ki a lassú mozgású téma „üresjáratait”. A dodekafon téma és a variációkat követő, tonális kódákontrasztját illetően ugyanakkor meggyőzőnek látszik Vázsonyi értelmezése, amely szerint a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.<sup>31</sup> E szempontból elsősorban a téma-visszatérés transzformációjának módja figyelemre méltó, mely bár hangjaiban szinte pontosan megfelel az első elhangzásnak, karaktere megváltozik, elsősorban azért, mert elveszti ritmikai-dallami-dinamikai homogeneitását (4. kottapélda). A finoman groteszk visszatérést követően egy kódá robban ki, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját. Úgy tűnik tehát, mintha Dohnányi parodizálná a műfajnak megfelelő kisimult, komoly témát. Komikusan érzélgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott *tenutos* hangok, a zárlatra vezető kromatikus lépések széttördelése, a hatásszünetek, az elhaló zárás, és a dallamba iktatott *disz* hang –, majd pedig egy felszabadult hangvétellű, tonális kódával jelzi: csak tréfált.

<sup>28</sup> Dalos, i. m., 81.

<sup>29</sup> A témával részletesebben foglalkoztam korábbi tanulmányomban: „»Pure music?« Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuvalára című kompozíciójának értelmezésére”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/2007*, szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 3–22.

<sup>30</sup> Vázsonyi szerint a szerző „szabályos Reihékben” komponálja végig a darabot. Vázsonyi, i. m., 320.

<sup>31</sup> Vázsonyi, i. m., 319–324.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

4. kottapélda. A Fuvola-passacaglia témája és a téma visszatérése

Dohnányi írásai, interjúi valóban nem utalnak arra, hogy kései éveiben, akár a rá nehezedő egzisztenciális nyomás hatására, akár más okból, megértőbben fordult volna a haladó zeneszerzői irányzatok felé. Persze rendszerint igen szűkszavúan vallott erről, nyilvános esztétikai vitába soha nem bocsátkozott. Egy családon belüli vitára sor került azonban unokájával, az amerikai otthonában vendégeskedő Christoph-fal, a későbbi karmesterrel. A konfliktusról egy mulatságos mozzanatot is megőriztek a krónikák: Christoph egy reggel dodekafon hegedű-zongora szonátájának alapsorát megharmonizált változatban találta asztalán nagyapja kézírásával és a következő megjegyzéssel – „Miért olyan csúnyán, mikor szépen is lehet?”<sup>32</sup> Nyilatkozataiban Dohnányi persze nem a „csúnyaság”-ot, inkább az elvont kompozíciós módszereket és az eredetiség mindenképp előtérbe helyezését nehezményezte.<sup>33</sup> Többször megjegyezte továbbá, hogy sok kortársa felkészültségét elégtelennek találja (ennek kapcsán kivételként Bartókot és Stravinskyt szokta megnevezni).<sup>34</sup> Leendő amerikai munkaadójának például így fogalmazott egy levélben:

<sup>32</sup> „Warum so hässlich, wenn es auch schön geht?” Jochen Thies, *Die Dohnanyis. Eine Familienbiografie* (Berlin: Propyläenm 2004), 332–333. Thies forrása a *Die Welt* 1989. augusztus 7-i számában megjelent „Ein Dirigent darf kein kastrierter Tiger sein” című interjú volt.

<sup>33</sup> Lásd például: „[Twelve tone music] is confined within a system, so it is dull. Music must be free, a composer must write from inspiration. I do not listen a great deal to what is called »modern« music. I am not fond of machines, so I do not listen to many recordings. But I do not have to hear so much of it to know that the modern trend is too speculative. You see, if you are just trying to do something because that thing hasn't been done before – if that's the reason for doing it – the result will naturally not live long. I call this method of composition »college style«.” Doris Reno, „Pianist Dohnányi: A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül (újságválogatás, FSU Dohnányi Collection).

<sup>34</sup> Lásd például: „Everything that is grand and great, I admire. [...] But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky.” Betty Patterson, „Master Musician Joins FSU Faculty”, *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.); „Dr. Dohnányi said his favorite composer is Bach, and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky, Prokofieff.” Carlo M. Sardella, „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”, *Evening Union* (1953. április 9.).

„Manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a »modernizmus«, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.”<sup>35</sup>

Dohnányi modern zenével kapcsolatos vélemény-nyilvánításainak hangvételét többnyire valamiféle rezignált beletörődés jellemzi: mintha álláspontja egy kívülállóé volna, akit nem igazán érint, hogy zeneszerző kollégái évtizedek óta gyökeresen más utat járnak. Csak néhány olyan dokumentum maradt ránk, amely más érzelmekről árulkodik. Némi ingerültségre utal például egy, a Vázsonyi-hagyatékban található dokumentum-csoport, melyben egy lemezének 1958-as recenziójával szállt vitába – persze csak önmagának széljegyzetelve a szöveget.<sup>36</sup> Felkiáltójelekkel látta el a kritikus azon megjegyzését például, miszerint ő soha nem tanúsított érdeklődést a kortárs zenei irányzatok iránt.<sup>37</sup> Még az sem kizárt, hogy az 1959-ben keletkezett Fuvola-passacaglia erre az 1958-as recenzióra is válasz. Amerikai művei mindenestre nem árulkodnak arról, hogy valóban felszámolni igyekezett volna azt az egyre növekvő szakadékot, amely saját zenei stílusát és a mindenkori haladó zenei irányzatokat elválasztotta. Valamiféle kísérletező kedv, más hangzások, kompozíciós eszközök kipróbálása ugyanakkor nem egy kései művében tetten érhető: többek között ezzel hozható összefüggésbe a Passacaglia utalása a dodekafóniára, illetve az Ária és a Concertino debussys hangütése. A Passacagliát és a Concertinót még az is összefűzi, hogy bennük a szerző valamilyen módon jelzi a felidézett hangzás „idegenszerűségét”, ráadásul mindkét esetben részben a tématranszformáció eszközével.

<sup>35</sup> „There are nowadays very-very few composers in the whole world who should be allowed to compose. [...] Now I don't mind »modernity« if the composer knows his »business«, but generally he knows nothing, generally he hardly can harmonize decently a simple melody not to speak of his inability to solve the easiest task of counterpoint. Here most probably I shall want an assistant teacher; at least my demand will be, that the student is well acquainted with the rules of harmony and the elements of counterpoint.” Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn–Kusz Letters”, 689.) E meggyőződésén a floridai zeneszerző növendékekkel való tízéves együttműködés nemigen változtatott. 1959-ben, visszaemlékezésében ugyanis úgy fogalmazott: „[A floridai zeneszerző tanítványok számára] ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekeztem, törekvésem. Ők nem értékelhették, mert nem is érthettek engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem. És talán igazuk is volt. Mert hol van mérték vagy szabály arra, hogy az ember egy »modern« művet megítéljen?” Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 23–24.

<sup>36</sup> Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a–b, H 33–025.

<sup>37</sup> „Dohnányi is of course a composer who has never shown the slightest interest in the musical idioms of our day. He belongs to the last century, and there is hardly a piece on these records that might not have been composed a hundred years ago.” Idézet Dohnányi kiemelésével a következő recenzióból: Malcolm Rayment, „Music on Microgroove” [Columbia 33CX1595, csellóművek, op. 8, op. 12, Starker], *Record Review* (1958. november). Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a. Dohnányit egyébként Amerikában kevés kritikus nevezte nyíltan idejétmúltnak, mivel a nagy zenei központokból kiszorulva, tevékenysége színterét elsősorban kisebb, kulturális szempontból kevésbé jelentékeny városok jelentették, ahol a bírálók nem nehezményezték kortársaiénál megközelíthetőbb stílusát.

## Variáció és vallomás

Tématranszformáción alapuló, zenébe rejtett vallomása a régi példaképhez való ragaszkodásról a Concertinót már önmagában is az életmű egyik legbensősége-sebb darabjává teszi. E bensőségességhez járul még a III. tétel legszebb, legtelje-sebb dallamalakja (a 24. ütemtől), amelyet a csellók és a brácsák szólaltatnak meg. A gordonka különös jelentőséggel bírt Dohnányi számára: édesapja, a sok-oldalú műveltséggel rendelkező, matematika-fizika szakos gimnáziumi tanár, Dohnányi Frigyes ugyanis kiváló amatőr csellista is volt. A komponista gyermek-kori művei közt ennek megfelelően egy sor cselló-zongora darab szerepel, első több tételes ciklusa pedig egy ugyancsak gordonkára és zongorára írt – s édes-apjának dedikált – szonáta volt (1888, G-dúr). Az érettkori művek közül egy gordonka-zongora szonátát (op. 8, 1899) követően csak a *Konzertstück* (op. 12, 1903–1904) állítja a csellót a középpontba, melynek Vázsonyi éppen azért tulaj-donított különös szerepet, mert feltételezte, hogy benne a zeneszerző édesapjá-tól búcsúzik – a mű ugyanis Dohnányi Frigyes hosszan tartó, súlyos betegsége idején keletkezett.<sup>38</sup> Talán nem véletlenszerű tehát a cselló szerepeltetése és – mintegy végső megoldásként – a középpontba léptetése a Concertino bensőséges intonációjában sem.

Emellett egy másik személyes kötődés is felmerülhet. 1950. novemberi leve-lében Dohnányi Magyarországon élő húga – az évtizednyi levélanyagban kivételes módon – kottás feljegyzést küldött az Amerikában nemrég letelepedett 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 meggy simán Nálátok. Vajjon azért van-e, hogy aztán min-dent annál jobban szeresetek élvezetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiámra – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, füttyüljétek el. [Kotta.] Ezt most ki kéne dolgoz-nom, 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, érdeemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.”<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Vázsonyi, i. m., 104–106.

<sup>39</sup> Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 123.)

A Dohnányi Mária által lejegyzett, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: főtémája ugyanúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertinóé, 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 témával? Foglalkozhatott-e Dohnányi a dallammal a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézze? A szerző korábban is merített néhány alkalommal zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, például a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatban (op. 4, 1897) és a „Bókay bácsi témájára” írt változatokban (1927). Hasonló kapcsolatot jeleznek a schumanni hangokkal-kezdőbetűkkel való játékok is (*H–E–D–A variációk*, 1891; *An Ada*, op. 13/5, 1905; Három zongoradarab, op. 23, 1912). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mária dallamával, bár a rendelkezésünkre álló források tanúsága szerint Dohnányi nem tett utalást erre az összefüggésre, és húga szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit.<sup>40</sup>

Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt az utolsó ütemek is indokolják. Ebben a *Poco adagio* már csak a korábban elhangzott témák töredékei idéződnek fel, s a hárfa-*glissandók* és a *pizzicato* vonósok mellett az üstdob halk, el-elakadó *H*-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani (*5. kottapélda*). Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb és legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet.<sup>41</sup>



<sup>40</sup> Talán a megrendelés kudarca az oka annak, hogy Máriát, aki gyermekkorra óta aktívan követte bátyja zenei működését, s Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről, láthatóan alig tájékoztatták a Concertinóról. Nem kizárt, hogy Dohnányi kímélni akarta aggodalmaskodó húgát, s ezért nem osztotta meg vele a művel kapcsolatos híreket. Meglepő tájékozatlanságot sejtetnek Mária alábbi, 1957-ben írott sorai is: „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. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 208.) Nincs egyébként tudomásunk arról, hogy Dohnányi megkereste volna ez ügyben Rékai Miklós hárfaművészt, a Filharmóniai Társaság Zenekarának egykori tagját és titkárát. Tekintetbe véve azonban a zeneszerző 1950-es évekbeli lesújtó magyarországi megítélését, illetve hogy más esetekben egyáltalán nem keresett kapcsolatot Magyarországon maradt kollégáival, ez nem látszik valószínűnek.

<sup>41</sup> Felmerülhet, hogy Dohnányi esetleg a kompozíciós munka során tervezett egy negyedik, gyors tételt, de nincs semmiféle erre vonatkozó bizonyítékunk. Valószínűnek látszik tehát, hogy az életműben kivételes lassú zárás valóban speciális lélektani helyzetre utal. A szerző az amerikai évek során egyetlen esetben panaszkodott arról, hogy a külső körülmények – nevezetesen a politikai vádak – akadályozták a komponálást: a Hárfa-concertino keletkezésének idején. Lásd: Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters [2005/2006]”, 687.)

The musical score consists of ten staves, each representing a different instrument or section. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sb.), Clarinet in A (Cl. Sa.), Cor Anglais (Coe (Ob.)), Bassoon (Fg.), Trombone (Timp.), Trumpet (Aps.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola/Vicelin/Cello (Via. Vcl. Cs.). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *ppp* (pianississimo) for the first five staves, *pp* (pianissimo) for the sixth staff, and *pp* and *ppp* for the remaining staves. There are various musical notations including slurs, ties, and articulation marks. The word "pizzicato" is written above the strings, and "dim." is written above the trumpet part.

5. kottapélda. A Concertino utolsó ütemei

Összefoglalóan a Concertinót tehát valamiféle óvatos útkeresésként értelmezhetjük, amely nemcsak a hangszínrre, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a nagyformára is kiterjed. A III. tételbeli megnyugvás, a valószínűleg személyes ihletésű téma- és hangszerválasztás, valamint az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi már érvényesülését kockáztatva sem tudott elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást legfeljebb az elmúlástól várt. Tulajdonképpen nem is meglepő, hogy egy ilyen bensőséges hangú kompozíció nem aratott sikert egy voltaképpen idegen előadónál, ugyanakkor az sem, hogy a szerző nem bocsátkozott vitába a lehetséges változtatásokról. Inkább belenyugodott a mű előadatlanságába, mintha nem feltétlenül a nyilvánosságnak szánta volna.<sup>42</sup> A kudarcba fulladt megrendelés ténye így is lényeges, hiszen a hárfa valószínűleg ezáltal került figyelmé középpontjába, és részben talán maga a hangszer inspirálta a stíluskísérletet is, mely aztán egy következő műben, az Áriában is folytatásra talált.

<sup>42</sup> Igaz, Zachár Ilona visszaemlékezése szerint Dohnányi az Egyesült Államok koncerttermeit járva rendszeresen érdeklődött arról hárfaművészeknél, hogy a darab bizonyos taktusai valóban nehezen játszhatók-e, de az érdeklődés ellenére sem dolgozta át művét. Zachár ezt elsősorban azzal magyarázza – valószínűleg helyesen –, hogy a zeneszerző tartott az esetleges újabb kudarctól. Zachár, i. m., 2.

## VERONIKA KUSZ

The function of thematic transformation  
in Dohnányi's *Concertino*

As with his principal compositional models, Beethoven and Brahms, the musical development in Dohnányi's compositions is conducted primarily through the techniques of motivic development – procedures that are based on developing small melodic cells instead of entire musical themes. At the same time, thematic transformation also plays an important role in some of his works, for example when a musical theme of an earlier movement is recalled in a slightly varied form at the end of a multi-movement cyclic work. In one of the composer's late works, the *Concertino for Harp and Small Orchestra*, the thematic transformation that connects the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> movements is especially remarkable: the ephemeral, almost gestural main theme of the 1<sup>st</sup> movement becomes a romantic melody that is much more defined in terms of form and harmony in the 3<sup>rd</sup> movement. More importantly, the tonal and structural restraint of the exorbitant opening theme has essential consequences for the overall sound. While the 1<sup>st</sup> movement is characterized by an airy, improvisatory style and Debussyan thematic transformation in its texture, the 3<sup>rd</sup> movement sounds weightier and much more emotional, as if Dohnányi had turned from Debussy to Brahms and embedded the unfamiliar, slightly stubborn material into his own musical style. By examining the context of the *Concertino's* thematic transformation (e. g. the work's origins, the unique form and texture of its opening movement, the possible ramifications of different thematic transformations in Dohnányi's earlier works and in the late flute passacaglia, and the composer's rare statements about his conservative musical style and modern music), this study attempts to establish that the *Concertino's* 1<sup>st</sup> movement can be interpreted as a cautious experiment that extends to not only the timbre, but also the thematic shaping, the strategies for variations, and the form. In the 3<sup>rd</sup> movement, these all "fall into place": the calming down, the personal choice of instruments, and the fading ending also offer a wider interpretation, namely that Dohnányi, who found himself in an entirely new environment at the end of his life, could not break away from his own traditions and expected some sort of resolution only from his death. Along with some of his other late compositions, the *Concertino* suggests that in the final years of his life Dohnányi was genuinely concerned about the posthumous reception of his outmoded compositions – even if the insistence on his own mode of expression ultimately proved to be stronger than his skepticism.