

KUSZ VERONIKA

„Fac ut ardeat cor meum” – Dohnányi *Stabat Mater*-olvasata*

Dohnányi Ernő utolsó, amerikai periódusa az életmű egyik legproblematisabb időszakának tekinthető. Bár az 1949 novembere és 1960 februárja közt eltelt évtized némi nyugalmat hozott a zeneszerző számára az emigrációt követő, egzisztenciális nehézségekkel terhes esztendőök után, a vidéki amerikai lét teljesen új díszletek közé helyezte a tartós elszigeteltséggel azelőtt sosem szembesülő Dohnányi működését. Dohnányi a Florida State University (Tallahassee) professzoraként a helyi elit megbecsült tagja lett, ám minden erőfeszítése ellenére sem tudott változtatni politikai és zenei okokkal magyarázható kirekesztettségén az észak-atlanti nagyvárosokból – az amerikai zenei élet valódi színteréről. Tanítási kötelezettségei, illetve a megélhetési kényszerből vállalt, főleg vidéki kisvárosokban tartott hangversenyei miatt kevés időt tudott a komponálásra fordítani. Ennek ellenére az amerikai korszak zeneszerzői termése jelentős, ráadásul a művek több szempontból is különlegesnek látszanak az *œuvre*-ben.¹ Az *Amerikai rapszódia*ban (op. 47) például az új hazának szóló tiszteletadás gesztusa mutatkozik meg, míg a Hárfa-concertinóban (op. 45) vagy a Szólófuvola-passacagliában (op. 48/2) Dohnányi soha addig nem használt apparátussal, sőt utóbbiban dodekafon szerkesztésmóddal kísérletezett.

E tanulmány az egyik legihletettebb amerikai kompozíció, az életműben vallásos szövege miatt kivételes *Stabat Mater* (op. 46) bemutatására vállalkozik, s a darab

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült. A források felhasználása és közlése Dr. Seán Ernst McGlynn, a Florida State University (FSU), a University of North Texas (UNT) és a Fort Worth-i George Bragg's Estate engedélyével történt. Külön köszönetet mondok Mark Froelich (FSU), Carrie McLain (UNT), Larry Ford (Denton Civic Boy Choir), Kenneth Polito (George Bragg's Estate) és Douglas Neslund készséges közreműködéséért. A tanulmány készülő doktori disszertációm egy fejezetére épül, ezért témavezetőm, Vikárius László segítségéért is köszönettel tartozom.

¹ Dohnányi 1949–1960 közt keletkezett, befejezett művei: 2. hegedűverseny (op. 43), *Három különös zongoradarab* (op. 44), Hárfa-concertino (op. 45), *Stabat Mater* (op. 46), *Amerikai rapszódia* (op. 47), Ária fuvolára és zongorára (op. 48/1), Passacaglia szólófuvolára (op. 48/2), továbbá a 2. szimfónia két átdolgozása (op. 40).

keletkezési körülményeit, inspirációit és zenei stílusát vizsgálja. Emellett az adott időszak olyan alapvető kérdéseire keressük a választ, mint hogy mennyiben befolyásolták Dohnányi alkotóművészetét a közelmúlt tragédiái és a jelen nyomasztó életkörülményei,² miként illeszkednek korábbi stílusába az amerikai művek, s mennyiben irányíthatták a zeneszerző elképzeléseit a megrendelő elvárásai.

A *Stabat Mater* keletkezése

George Bragg, a texasi Denton Civic Boy Choir (Denton Városi Fiúkórus) vezető karnagya³ 1952-ben adott megbízást Dohnányinak egy nagyszabású kórusmű komponálására.⁴ A napjainkban is működő együttest Bragg még elsőéves egyetemistaként alapította 1946-ban, a fiúkarok egyesült államokbeli reneszánszának idején.⁵ A Denton Civic Boy Choir a hatvanas években nemzetközi hírnévre tett szert, de a fiatal karnagy ambícióihoz már Dohnányi felkérése idején sem fért kétség: ahogy egy 1952-es újságcikk hírül adja, a floridai mester megbízása csak a kezdet, s Bragg a jövőben más komponisták közreműködésére is számít.⁶ A terveknek megfelelően az évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a dentoni énekesek repertoárját. A felkért alkotók rangja mindazonáltal vitatható: Dohnányin kívül csupán az orgona- és egyházzenei művek szerzőjeként ismert Jean Langlais (1907–1991) volt nevesebb.⁷ A sors különös szeszélyének látszik tehát, hogy Braggnek még kezdő együttesével sikerült megnyernie a kórus történetének

² Túl az anyagi és általános érvényesülési problémákon Dohnányi utolsó éveit elsősorban a politikai támadások nehezítették. Ugyan 1950 után már nem jelentek meg a zeneszerzőt háborús bűnösséggel vádló újságcikkek, hatásuk Dohnányi haláláig érezhető volt. A zeneszerző ráadásul mindkét fiát elvesztette a háborúban: Hansot mint a német ellenállás egyik vezető személyiségét végezték ki, Mátyás pedig egy szovjet fogolytáborban halt meg.

³ George Bragg (1926–2007) az amerikai fiúkórus-mozgalom kiemelkedő személyisége volt: nemzetközi híru énekkarát 1975-ig vezette, majd részt vett az amerikai fiúkórus-karnagy képzés szervezésében. Zenepedagógiai tapasztalatait írásokban foglalta össze. Lásd például: „The Texas Boys’ Choir’s Story”, *Etude* (1953. április), 7–9; *The Choir Parents’ Handbook* (Fort Worth: Texas Boys’ Choir, 1963); „The Pied Pipers – Boy Choirs in America”, *The Choral Journal* (1972. március), 9–11. George Braggról és kórusáról lásd: *Boy Choirs Magazine* „Special George Bragg Issue” (2007. április–június); valamint ><http://boychoirs.org/texas/denton000.html>< (2008. augusztus 27.).

⁴ A megbízásról és a bemutató előkészületeiről lásd: N. n., „Denton Choir Commission to Dohnányi” (1952. szeptember 25.) (Bragg naplójába ragasztott újságvágat forrás nélkül, George Bragg’s Estate, Fort Worth, Texas [a továbbiakban Bragg’s Estate]); N. n., „Will Compose for Boy Choir” (1952. november) (Bragg naplójába ragasztott újságvágat forrás nélkül, Bragg’s Estate); N. n., „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16”, *Wichita Falls Times* (1956. január 8., szerző nélkül); N. n., „Symphony, Chorus Monday Give Mozart, Dohnányi and Sibelius”, *Wichita Falls Times* (1956. január 15.).

⁵ Az együttes 1956-tól Texas Boys Choir néven, 1957-től fort worth-i székhellyel működik, a hozzá kapcsolódó iskola 1955-től létezik.

⁶ N. n., „Denton Choir Commission to Dohnányi”.

⁷ Bragg életrajza még Noel Goemanne-t és Gregg Smith-t emeli ki mint leghíresebb szerzőket. Lásd: ><http://www.boychoirs.org/choirmasters/-current/dir002.html> (2008. augusztus 27.).

legnagyobb kvalitású komponistáját, ráadásul legelső alkalommal egy olyan szerző mellett döntött, akinek életművéből csaknem teljesen hiányoztak a kórusművek és a fiúkarok legtermészetesebb repertoárját jelentő egyházi darabok.⁸ Egy visszaemlékezésében Bragg annak részletezése során, hogy a modern amerikai fiúkórus-repertoár elégtelensége miképp adta a megbízássorozat ötletét, a következő zenei szempontokkal indokolta választását:

„A fiúkórus sok jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlított. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik egy ilyen összeállításhoz, mint hangversenyterembe, hanem mert hangképzése is hasonló. Keresni kezdtük tehát a megfelelő zeneszerzőt az első munkára. Természetesen tisztában voltunk azzal, hogy egy kiváló kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnányit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University „composer-in-residence”-ét⁹ választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékeli a világ legkiválóbb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamközpontú gondolkodású szerző csöppnyi modern leleményességgel.”¹⁰

Bár a megrendeléshez kapcsolódó dokumentumok nem említik, hozzá kell tennünk, hogy Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedése előtt – megfordult egyszer Észak-Texasban. Hangversenyei és mesterkurzusai igen kedvező fogadtatásra találtak, ami már csak azért is bizonyos, mert a Fort Worth-i Texas Christian University igazgatója állandó egyetemi státuszt ajánlott neki.¹¹ Bragg választását tehát valószínűleg

⁸ Braggnek egyébiránt jelentős magyar kapcsolatai voltak, de ezekre nem Dohnányi megbízása előtt, hanem éppen annak eredményeképp tett szert, tehát választását nem befolyásolhatták. A *Stabat Mater* bemutatóját vezénylő Dániel Ernő révén kapcsolatba került Szelényi Istvánnal, aki megismertette a kodályi pedagógia alapelveivel. Ennek hatására Bragg később a Kodály-tanítvány Halász Kálmánt nyerte meg, hogy segédkarnagyként a Texas Boys Choirhoz csatlakozzon. Lásd: Bragg, „Education of the Singer”, ><http://www.boychoirs.org/library/bragg/gb109.html>< (2008. augusztus 27.).

⁹ Eltérő információink vannak arra vonatkozólag, hogy Dohnányi zeneszerzői tevékenysége mennyiben tartozott hivatalos egyetemi kötelezettségeinek sorába. A tallahassee-i évek krónikása, Marion Ursula Rueth mindenestre arra figyelmeztet, hogy bár az *Encyclopedia Britannica* 1959-es kiadásának Dohnányi-szócikkében – melyet maga a zeneszerző állított össze – valóban megjelenik a „composer-in-residence” kifejezés, az állásért folytatott tárgyalások során kizárólag a „professor of piano and composition” státus szerepel. („The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”, MA thesis, FSU, 1962, 36.)

¹⁰ „The medium of boy choir has in it many of the qualities of a chamber group. Not only does it produce sounds more suitable to such a group than to the concert hall, but its voicings are very similar to those of a chamber group. We then began to look for the most likely composer for this initial work. We knew, of course, that we were looking for a master of chamber music. Ernest von Dohnanyi, the noted pianist and composer, and composer-in-residence at Florida State University, was selected since his concerted chamber works have long been highly valued by the world’s greatest artists, and since his compositions have always had a freshness and youthful enthusiasm about them. He is a composer of melody with a touch of modern inventiveness.” Bragg, *The Choir Parents’ Handbook*, *ibid.*, 27–28.

¹¹ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life* (James A. Grymes [ed.]; Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 183–184. A rendelkezésünkre álló dokumentumok tanúsága szerint a Texas Christian Universityvel való tárgyalások nem jutottak olyan előrehaladott stádiumba, mint például az athensi Ohio Universityvel.

az is befolyásolta, hogy szűkebb környezete személyesen ismerte a zeneszerzőt. (Arra vonatkozóan nincs adatunk, hogy maga Bragg találkozott-e vele 1949-ben.)

A megbízást követően Dohnányi viszonylag gyorsan elkészült kettős fiúkart, három énekes szólistát és zenekart foglalkoztató művével, a *Stabat Mater*rel: a zongorakivonatban 1953. február 5., a partitúrában¹² pedig március 6. szerepel a befejezés dátumaként.¹³ Bár a felkérésről szóló híradások 1953 tavaszára helyezték kilátásba a bemutatót, arra valamivel később, 1956. január 16-án került sor Wichita Fallsban. Mivel a premieren Dohnányi egy másik koncertmeghívás miatt nem tudott részt venni,¹⁴ helyettesítésére egy másik magyar emigráns karmestert, a Texasban működő Dániel Ernőt kérték fel, aki ettől fogva több szállal kötődött a kórushoz. A mű igen kedvező fogadtatásban részesült, bár a texasi kisváros kulturális adottságainak megfelelően a sajtórepció anyaga meglehetősen szűkös.¹⁵ Dániel a kompozíció angliai előadását is szervezni kezdte,¹⁶ de a szerző részvételével csupán egyszer sikerült műsorra tűzni a művet: 1958. április 17-én, az ohioi Athensben. A zongorakivonatot még a bemutató évében megjelentette az Associated Music Publishers,¹⁷ a kottába Bragg kérésére került be az ajánlás: „to George Bragg and his Boy Choir”.¹⁸

¹² Zongorakivonat: BL Add. MS. 50, 803, partitúra: FSU Kilényi–Dohnányi Collection (corrected copy). (Mindkettő megtalálható másolatban a Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában.) További vázlatok és partitúra: The Music Library at the University of North Texas.

¹³ Bragg szerint ő 1953. március 31-én kapott levelet Dohnányitól – „szombati”, azaz vélhetőleg március 26-i feladással –, melyben a szerző a munka befejezéséről számol be. (Bragg naplóbejegyzése, Bragg’s Estate). Magát a zongorakivonatot június 3-i keltezésű levelével együtt juttatta el a zeneszerző, a késést pedig azzal indokolta, hogy a metronómjelpek beiktatása nehézséget okozott számára (Dohnányi levele Braggnek, 1953. június 3.; UNT Music Library). Dohnányinak valóban nehezére esett metronómjelzéseket iktatni kompozícióihoz, ahogy arról a Fuvola-passacaglia kapcsán Ellie Bakernek is panaszkodott (levélvázlat dátum nélkül, FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Letters 1958–1960”, 64.).

¹⁴ Némileg vitatható Vázsonyi ezzel kapcsolatos állítása, miszerint Dohnányi „*Stabat Mater*ének bemutatóján nem vehet részt, mert egy birminghami hangversenyen kell a hirtelen megbetegedett szólista helyét betöltenie” (Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; ²Budapest: Nap Kiadó, 2002, 300.). Egyrészt azért, mert a kérdéses hangverseny műsorán többek közt Dohnányi *Gyermekdal-variációi és Szimfonikus percek* szerepelnek, s ez eleve kétséges teszi, hogy eredetileg a szerző közreműködése nélkül került volna sor a hangversenyre, másrészt a birminghami sajtóanyag sem említi semmiféle „beugrást”. Talán a koncert előkészületei alakultak olyan kedvezőtlenül, hogy Dohnányi szükségesnek érezte a hosszabb próbafolyamatot, s emiatt nem utazott el Wichita Fallsba. Bárhogy is volt, különösnek látszik Dohnányi távolléte a *Stabat Mater* bemutatójáról.

¹⁵ W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.); N. n., „’Overwhelming’ is Word on New Dohnányi’s Stabat Mater”, *The Dallas Morning News* (1956. január 17.); N. n., „Many Dentonites to Follow Choirs To Wichita Falls” (1956. január; újságkivágat-gyűjteményből forrás nélkül, FSU Dohnányi Collection: „Scrapbooks”).

¹⁶ Lásd Dániel Ernő leveleit Dohnányinak, 1956. június 3. és 5. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 600–601.)

¹⁷ AMP-95411-50. Dohnányi és a kiadó levelezését (1955. október – 1956. június) lásd FSU Dohnányi Collection: „McGlynn-levelek”, 39–56; 81–82.

¹⁸ „Spoke at length with Dohnanyi about placing on publication of »Stabat Mater«” – Commissioned for boy choir by George Bragg. He agreed.” (Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9., Bragg’s Estate.)

„A profound religious experience”?

Kérdéses, hogy Dohnányi elsősorban egzisztenciális okokból fogadta-e el a texasi fiúkórus felkérését,¹⁹ vagy inkább az apparátus különlegessége, esetleg más zenei szempontok izgatták. Mindenképpen érdekes azonban, hogy vallásos szöveget választott megzenésítésre, jóllehet a fennmaradt dokumentumok szerint Bragg nem határozta meg a kompozíció jellegét, műfaját.²⁰ Valószínű, hogy Dohnányi elsősorban a fiúkórus jellemző közegéhez igyekezett igazodni – bár maga a dentoni együttes nem kötődött semmilyen egyházhoz, s nem látott el templomi szolgálatot. Vajon miért e gyászos, vallásos szöveg mellett döntött Dohnányi? Szerepet játszhatott-e ebben az emigrációját követő évtizedben elszenvedett súlyos nehézségek sora? E kérdések megválaszolásához érdemes röviden áttekintenünk a szerző valláshoz való viszonyát.

Dohnányi a kor szokásának megfelelően vallásos nevelést kapott. A pozsonyi Katolikus Főgimnázium diákjaként évekig orgonált az iskolai miséken, s ez idő tájt egyházzenei érdeklődése is megélénkült.²¹ Felnőtt *œuvre*-jében azonban csupán egyetlen vallásos kompozíció előzi meg a *Stabat Mater*t: a szegedi fogadalmi dóm felszentelésére kiírt pályázatra – tehát úgyszintén külső inspirációra – készült *Szegedi mise* (op. 35, 1930).²² Az egyházi műfajokkal szembeni tar-

¹⁹ A megbízás díja 500 dollár volt (forrás: Dohnányi levele Braggnek, 1953. április 24., UNT Music Library). Dohnányi amerikai éveiben anyagi és érvényesülési nehézségekkel is küzdött, így egy hasonló felkérés több szempontból is igen hasznos lehetett számára. A *Stabat Mater*ért kapott összeg ugyanakkor nem mondható túlságosan magasnak – kevesebb volt, mint egyhavi bére. Ez idő tájt (az 1954/55-ös tanévben) ugyanis éves fizetése – ami valószínűleg a nyári tanítással együtt, tehát 12 hónapra értendő – 8400 dollár volt (forrás: Dohnányi egyetemi szerződése, FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 265.). Összehasonlításképpen: a 2. hegedűversenyért 2500, az *Amerikai rapszódia*ért 1000 dollárt – és egy díszdoktori címet – kapott.

²⁰ Az amerikai fiúkórusok repertoárja jelenleg döntően két területre oszlik: egyházi művek és világi, de elsősorban könnyűzenei darabok. Ez feltehetőleg az ötvenes években is hasonlóan alakult, bár Bragg írásából kiderül, hogy az ő kórusa például Kodályt is énekelt. Bragg, *The Choir Parents' Handbook*, 27.

²¹ Az egyházi vokális művek iránti érdeklődésének kezdete egybeesik első vokális műveinek keletkezésével is, hiszen fiatalkori dalai néhány kivétellel éppen 1892–1893-ban készültek. Legkiemelkedőbb egyházi kötődésű, fiatalkori műve a C-dúr Missa solemnis, melyet 1892. júniusában édesapja vezényletével mutattak be a gimnázium templomában. A Mise mellett – időrendben – egy férfiszólistát, szólóhegedűt és vonóskart foglalkoztató *Ave Maria*, egy vegyeskari *Pater noster*, három férfikari mű (*O salutaris hostia*, *Ave verum corpus*, *Veni sancte spiritus*), és egy altszólóra, kórusra és zenekarra komponált Kyrie született a fiatal szerző műhelyében. Már a végleges opuszszámot kapott művekkel együtt, de még Dohnányi fiatal éveiben íródott (és számot nem kapott) egy Offertórium (kézirata elveszett) és egy zoltárfeldolgozás (*Der 6. Psalm*). Adataikat lásd Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar zeneszerzők* 17., 26–27.

²² Eredeti címe: *Missa in dedicatione Ecclesiae*. Emellett van néhány olyan darabja, amely a világi és a vallásos műfajok határvonalán helyezkedik el, ám ezek jelentősége elhanyagolható (alkalmi, opuszszámot sem kapott kompozíciók). Például: *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920), *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), *Magyar karácsonyi énekek* (1931). Adataikat lásd Kiszely-Papp, *ibid.*, 26–27.

tózkodás nyilván nem véletlen: Dohnányi nem volt buzgó templombjáró, s általában személyes életvitelét tekintve sem volt meghatározó számára a vallásosság. Hogy a 2. világháborút követő megpróbáltatások sem változtattak lényegesen életfilozófiáján, arról a zeneszerző visszaemlékezéseit tartalmazó könyvecskében, az 1959-es *Búcsú és üzenet*ben leírtak tanúskodnak.²³ A szövegben ugyan fel-felbukkannak vallásosságra utaló motívumok – elsősorban a politikai vádak²⁴ kapcsán –, de összességében az derül ki belőle, hogy Dohnányi valamiféle egyéni, alapvetően nem istenközpontú életszemléletnek megfelelően irányította életét. Ezzel összhangban különböző visszaemlékezések²⁵ és amerikai leírások-interjúk²⁶ is azt sugallják, hogy az átélt tragédiák inkább megerősítették a zeneszerzőt jellegzetes, derűs életfelfogásában. Saját műveire vonatkozó értékrendje is tanúsítja ezt:

„Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a CANTUS VITAE-re [...] és a II. Szimfóniámra, mit tíz évi pihenés után itt Floridában teljesen átírtam [...] Nemcsak azért ragaszkodom ezen műveimhez, mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat. [...] Mindég azt hirdetem, az élet küzdelem. Nyugalom csak a sírban van. Nem szabad, hogy a félelem valakit is visszaretentsen a tettől, ha tudja: igazat cselekszik. Aki fél, máris elvesztette a csatát. Erre a hitre és a szerelem diadalára épült fel II. Szimfóniám, melyet szüleim emlékének szenteltem.”²⁷

²³ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962). Habár a szöveg sok helyütt inkább Dohnányi feleségének gondolkodásmódját tükrözi, s ez különösen jellemző az Istennel, hittel és Dohnányi világgképével kapcsolatos szakaszokra, a leírtak valószínűleg összhangban állnak a zeneszerző elképzeléseivel.

²⁴ Lásd például: „[...] úgy érzem, nagyon belefáradtam az életbe és már nagyon közel állok Istenhez és a végső leszámoláshoz. Mert hiszek abban, hogy ez mindenki életében eljön. Én nyugodt lelkiismerettel megyek az Úr ítélőszéke elé. Ám reszkessenek azok, akik annyi keserűséget okoztak gonosz és igazságtalan üldözéseikkel. A legszomorúbbnak érzem, hogy elhallgatással megfosztották a közönséget attól, hogy hallhasson, s engem attól, hogy megosztassam velük azokat a kincseket, melyeket én kaptam valamikor az Úristentől.” Dohnányi, *ibid.*, 20.

²⁵ Lásd például: „Családja tanúsága szerint a Magyarországról való elköltözést követő időszak megpróbáltatásai közepette – márpedig volt ilyenből elég – Dohnányi száját egyetlen panaszszó sem hagyta el. A kellemetlenségeket pedig, amíg csak lehetett titokban tartotta előttünk, igyekezve mindig megőrizni vidámságát. [...] Egy ízben megosztotta velem életének egyik fontos vezető elvét: »Ha olyasmit látok, amit meg kell változtatni, mindent megteszek a változásért; ha azonban nem járok sikerrel, igyekszem a legnagyobb méltósággal elfogadni a kudarcot.«” William Lee Pryor (ford. Fejérvári Boldizsár), „Dohnányi Ernő Tallahasseeben. Személyes visszaemlékezés”, in Sz. Farkas Márta, Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 15–32, 24.

²⁶ Lásd például: „The silver-haired maestro’s secret is that he never worries. [...] »I face my difficulties and don’t think about them. I act. At my age, you know, one is a little calmer. I spare my fantasy for my work and in life my thinking is pretty real.«” Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

²⁷ Dohnányi, *ibid.*, 28–29 és 33.

1957-ben a 2. szimfónia fináléját, Bach *Komm, süßer Tod* című koráljára írt variációit így jellemezte:

„De a tételnek semmi köze a valóságos halálhoz. A korál szavai csak a megfáradt ember halálvágyát fejezik ki. A variációk ezen érzés és az életvágy közt váltakoznak, mely utóbbi végül győzedelmeskedik a fúga – hármásfúga – végén és a kóda kezdetén. A kóda visszatér az eredeti hangnembe, E-dúrba, s diadalmas befejezést hoz. Az élet győzelem a halál felett!”²⁸

A *Stabat Mater* műfaj- és szövegválasztása némileg ellentmondani látszik a fentieknek.²⁹ A bemutató recenzensei ráadásul kifejezetten a mű mély, a szövegtől függetlenül is sugárzó vallásosságát méltatták:

„[Dohnányi] olyan zenébe foglalta a megindító költői portrét Jézus édesanyjáról, amely az egész közönség számára mély vallásos élményt jelentett [„a profound religious experience”]. Mint azt egy muzsikusz megfigyelte, ha a 60 énekszólam egyetlen szót sem ejtett volna ki, csupán vokalizálta volna a hatszólamú partitúrát, a mű akkor is rendkívüli hatást tett volna a vallásosság kifejezésében.”³⁰

Az alábbi elemzés elsősorban azt a látszólagos ellentmondást kívánja feloldani, amely Dohnányi más műveinek és a *Stabat Mater*nek inspirációja között feszül, illetve a vallás felé fordulás lehetséges, személyes okait és a kései nyilatkozatok optimizmusát állítja szembe. Mindenekelőtt arra keressük tehát a választ, hogy Dohnányi kompozíciója milyen értelemben „vallásos” mű; hogy jut kifejezésre benne a szöveg tartalma; s mindezzel együtt hogyan illeszkedik az életműbe.

Nagyforma és kompozíciós stratégia

Azokat a *Stabat Mater*-letéteket, amelyekhez Dohnányi művét keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898), vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemzi: vagy

²⁸ „But the movement has nothing to do with actual death. The words of the choral tell only of the longing for death of the tired man. The variations alternate between this feeling and the desire to live which finally wins out at the end of the Fugue (– a triple fugue –) and the beginning of the Coda, which brings the work back to the original key (E major) and to a triumphant end. Life’s victory over Death!” Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 319–323.)

²⁹ Gyászos szövegű, vallásos kompozícióként nem is teljesen egyedülálló ráadásul a kései években, hiszen a tallahassee-i hagyatékban egy Requiem vázlatai is fennmaradtak: *Dies irae, Libera me* – vázlatok. (FSU Kilényi–Dohnányi Collection.)

³⁰ „[Dohnányi] took the moving poetic portrayal of Jesus’ Mother at the Cross and mounted it in a score which was, for the entire audience this night, a profound religious experience. If, as one musician observed, the 60 voices merely had vocalized this six-part score, with no words at all, it would have had quite as great impact as a religious expression.” W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.)

a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy – amennyiben végigkomponáltak – a szöveg képei diktálják zenei szerkezetüket.³¹ Dohnányi műve azonban más elvet követ és eltér némileg a vers sugallta struktúrától.

A folyamatfogalmazványhoz tartozó gépiraton Dohnányi e képlettel összegezte a *Stabat Mater* formáját: $A-B-A-B-C-A-B$.³² Ahogy ez sejtetni engedi, a világos tagolása ellenére is folyamatos szövésű kompozíció különféle klasszikus, hangszeres formákkal mutat rokonságot (1. ábra). A legkézenfekvőbb kiírt ismétléssel és kódával rendelkező triós formaként értelmeznünk, melyben a középrésznek a *Sancta Mater* szövegkezdetű szakasz felel meg (az f -moll alaphangnemmél kontrasztáló Gesz-dúrban). A főrészt hangnemi-tematikus összetettsége miatt azonban joggal kereshetjük benne a szonátaforma jegyeit is. Ez esetben expozíciónak az 1. ábra szerinti $A+B$ szakasz felel meg (kiírt ismétlésének az $A'+B'$), melyben A az 1. téma-terület, B pedig a 2. tématerület volna. Utóbbiban jól elkülönül két zenei anyag ($b1$ és $b2$), amelyeket mellék-, illetve zárótémaként azonosíthatunk. A *Sancta Mater*-rész értelemszerűen a kidolgozási résszel azonos, bár kétségtávol inkább viseli magán a hangnemében és zenei anyagában kontrasztáló trió jegyeit, mint a motivikus feldolgozás sajátosságait.³³ A szonátaformaként való értelmezés másik problematikus pontja, hogy a 2. tématerületnek tekintett szakaszok nem valódi megfelelői egymásnak: tonálisan, terjedelmükben és részben tematikusan is eltérnek egymástól. A $B-B'-B''$ szakaszok változékonysága az $A-A'-A''$ részek állandóságával szemben a rondóforma értelmezését kínálja,³⁴ de a mű bizonyos értelemben kettős variációnak is tekinthető.

A forma tehát komplex és egyedi, ugyanakkor Dohnányi korábbi darabjai, elsősorban kamaraművei közt számos hasonló struktúrára bukkanhatunk. Az A -dúr vonósnégyes (op. 7) II. tétele például formájában (kettős variáció trióval) és háromféle anyagának megkülönböztetésében mutat vele hasonlóságot.³⁵ A *Stabat Mater* variált ismétlődésen alapuló nagyformája emellett a Cselló-zongora szonáta

³¹ John Caldwell–Malcolm Boyd, „Stabat Mater”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online* ><http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26489>< (2008. augusztus 27.) A *Stabat Mater*-megzenésítésekről részletesen lásd még: Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen* (München–Salzburg: Katzbichler, 1992) = *Musikwissenschaftlichen Schriften*.

³² A folyamatfogalmazványhoz tartozó betétlap, BL Add. MS. 50, 803.

³³ Ezen értelmezés mellett szól az expozíció és a visszatérés tonális terve is. Ugyan a 2. tématerületként azonosított szakaszok meglehetősen instabilak harmóniai értelemben, tonális útvonaluk eltér: a főtéma első két, hasonló tonalitású elhangzásával szemben (f -asz–Esz–Asz– f) a rekapituláció újat hoz (f -asz–Esz–Gesz–esz), s ez a különbségtétel nagyon is szonátaformaszerű.

³⁴ Bragg feljegyzése szerint egyébként a szerző maga is egyfajta rondónak tekintette művét: „Spoke at length with Dohnányi. [...] He said the S.M. was in a sort of Rondo form.” (Bragg naplóbefeljegyzése, 1953. április 9., Bragg's Estate.)

³⁵ Formái képlete: $A-B-A'-B'-A''-B''-C-A'''-B'''-A''''-B''''$. Anyagai közül – csakúgy mint a *Stabat Mater*-ben – A markánsabban variálódik, mint B ; C pedig a *Sancta Mater*-hez hasonlóan stagnáló, deklamáló jellegű. A tételről lásd: Ilona Kovács, „A Hybrid Form: The Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (Op. 7)”, *Studia Musicologica* 50/1–2 (March 2009), 75–86.

ütem	1-37.	38-62.	63-75.	76-90.	91-137.	138-158.	159-192.	193-204.	205-242.	243-342.
szöveg	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	<i>Stabat Mater</i>	<i>O quam tristis</i>	<i>Quis est homo</i>	<i>Pro peccatis</i>	<i>Eia Mater</i>	<i>Sancta Mater</i>	<i>Fac me vere</i>	<i>Virgo virginum</i>	<i>Fac me plagis</i>	<i>Fac me cruce</i>
líros forma	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A	A	B	A'	A'	B'	C	C'	A''	B''	Kóda
	a1	a2	b11	b12	b2	a'1	a'2	a''1	a''2	b''1
Főrész	Trió									
A főrész 1. elhangzása	A főrész (variált) ismétlése									
A	B	A'	B'	C	C'	A''	B''	Kóda		
Expozíció	Kidolgozás									
Expozíció	Az expozíció ismétlése									
1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	Kóda
	mellékt.	mellékt.	zárót.	mellékt.	zt.			ml.	zt.	
Rondótéma	1. epizód	Rondótéma	2. epizód	3. epizód	Rondótéma	Rondótéma	4. epizód	Rondótéma	4. epizód	Kóda
Rondó főrész	Trió									
1. téma	2. téma	1. téma 1. variációja	2. téma 1. var.	1. téma 1. variációja	2. téma 1. var.	trió [3. téma]	trió [3. téma 1. var.]	1. téma 3. var.	2. téma 3. var.	Kóda
f-asz	-Esz	f-asz	-a	f-asz	-a	Gesz	gesz	f-asz	-Esz	Kóda
-Asz	f	f	asz-	-Desz	-a	Desz	-Esz	-Esz	-Cesz	-h/H
f	f	f	f	-Asz	-Cesz	f V	-C	-Esz	-es	C
				f	-Cesz		f V	-es	-gisz?	(=FV)
					-C?					F

1. ábra. Dohnányi *Stabat Mater*ének lehetséges formai értelmezései

(op. 8) nyitótételére is emlékeztet, amelyben a három részes szonátastruktúra mellett egy párhuzamos forma is kibontakozik.³⁶

A variációs elv alapvető jelentőségű a *Stabat Mater*ben: az ismétlődő szakaszok variálódásán túl általában is valamiféle szervesség, az előzményekből kibomló folyamatosság jellemzi a kompozíció szövémódját. A motívumrokonságok eredője a látszólag jelentéktelen, tömör zenekari bevezető-átvezető, amely két elemből építkezik: az egyik a moll hármast körüljáró, s onnan fájdalmasan felugró motívum (például 1–2. ü., brácsa szólam); a másik a hatodik fokról a leszállított (nápolyi) második fokot érintve *calando* lehanyatló skálamozgás (7–11. ü., vonósok, 1. kotta). A bevezető szoros, mégsem nyilvánvaló kapcsolatban van az *a1* (*Stabat Mater*) témával: utóbbi ugyanis „ráénekelhető” az előbbire, vagyis a zenekari motívum a főtéma ellenpontja – jóllehet ténylegesen sosem szólalnak meg együtt. A kóda is a bevezetővel rokon: nyitómotívuma a szemünk láttára alakul át a *maggiore* zárószakasz derűs, ártatlan melódiájának témafejévé. Ehhez hasonlóan a bevezetés lehajló skálájával hozható összefüggésbe a *b1*-szakaszoknak a moll VI. fokról a dominánsra történő ereszkedő mozgása, az *a2*-motívumot pedig a zenekari bevezető homogén vonótexturájából lágyan kiemelkedő kürtmotívum előlegezi. Mindemellett a trió Gesz-dúrja is a bevezetésben hangsúlyozott nápolyi viszony kibontásaként értelmezhető. Dohnányi életművében nem ritka az a jelenség, hogy egy mű úgyszólván teljes motívumanyaga egyetlen „őssejtből” bomlik ki: például a Szerenádban (op. 10), az esz-moll zongoraötösben (op. 26) és a *Szimfonikus percekben* (op. 36) is egy-egy ilyen tematikus magból eredeztethetők a tételek főbb témái, aminek esetükben ciklusszervező szerepe is van.³⁷

Felmerül a kérdés, hogy magának az „őssejtnek” van-e esetleg további, Dohnányi művén túlmutató jelentése. Az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi hang-

³⁶ A Cselló–zongora szonáta I. tételének szonátaformájában a következő sajátosságokat tapasztalhatjuk: az expozícióban a megszokottnál nagyobb szerepet kapnak a különböző átvezető- és epizód-szerű szakaszok, a kidolgozás ellenben szó szerint ismétli az expozíció kezdetét. A reprízből hiányzik a *double return*, helyette a főtéma a kidolgozásban elmaradt tematikus feldolgozásnak alávetve jelenik meg. A melléktéma-szakasz ugyanakkor kétszer akkora terjedelmet kap, ráadásul a hozzá szervesen tartozó kidolgozás-jellegű szakasz is ismétlődik. Mindezt tekintetbe véve a tételt nem (csak) szonátaformaként értelmezhetjük. Úgy tűnik, hogy a kidolgozás és a repríz valamiképpen kiegészítője egymásnak: előbbiből a melléktéma anyaga hiányzik, utóbbiból a főtéma és az átvezetés közti lírai téma, s a főtémát funkciójukkal ellentétesen kezelik. Így alakul ki a párhuzamos forma: egyrészt az egymást kiegészítő kidolgozást és a reprízt együtt tekinthetjük egy formaegységnek (amely végigjártassa még egyszer az expozíció cselekményét variálva), másrészt egy-egy tématerületet kihagyva a kidolgozás, majd a repríz is végigvezet az expozíció anyagain, tehát összesen háromszor játszódik le ugyanaz a folyamat. Utóbbi különösen erősen emlékeztet a *Stabat Mater* háromszor megszólaló, s másodszer-harmadszor a melléktéma-területen bizonyos „tematikus hiányokat” mutató főrészére.

³⁷ A *Szimfonikus percekben* például a nyitó *Capriccio* fürge főtémájának (1–3. ütem) egy augmentált, *espressivo* tématranszformációja (31–39. ütem) lép elő az öt tétel zenei ciklusszervező elemévé. A monotematikus II. tétel, a Rapszódia teljes terjedelmében erre a dallamra épül, a Scherzo (III. tétel) témájában a tiszta kvart–bő kvart struktúra elevenedik meg, a variációs IV. tétel pedig – mely ugyan kölcsönzött témája révén elkerülni látszik a rokonságot – a tetőponton „szabad” változatként vezeti be a dallamot (42–48. ütem).

A *Stabat Mater*-téma és a zenekari bevezetés rejtett kapcsolata

a1 téma

zenekari bev.

A főtéma jellegzetes motívuma

A mellék téma ereszkedése

A zenekari bevezető

Adagio, piuttosto andante, mesto

Cor. I-2 (F3)

Cor. III-4 (F3)

Fg. 2-2

VI. I.

VI. II.

Vcl. I.

Vcl. II.

Cb.

VII.

VIII.

Vla.

Vcl. Cx. Org.

A kóda témafeje

Pergolesi: *Stabat Mater* kezdete

1. kotta. A zenekari bevezető motívikus kapcsolatai

verseny-adatbázisa és az amerikai koncertprogramok³⁸ tanúsága szerint Dohnányi soha nem vezényelt *Stabat Mater*t. Kottatárának jegyzékében³⁹ egyetlen *Stabat Mater*-feldolgozás szerepel: Pergolesi kompozíciója. Az amerikai gyűjteményben fennmaradt példánynak, egy Schirmer-kiadású kispartitúrának állapota arról tanúskodik, hogy a zeneszerző gyakran forgatta a művet.⁴⁰ Részben ezért, s részben mert a 18. századi mester műve már keletkezésétől fogva az egyik legnépszerűbb, tehát úgyszólván megkerülhetetlen *Stabat Mater*-letét volt, nem tűnik alaptalannak a feltételezés, hogy Dohnányi „összejt”-témáját összefüggésbe hozzuk vele. Nemcsak f-moll hangnemük azonos, hanem a Pergolesi-darab continuo-dallama és a melodikus szolamok késleltetési főtémája is visszhangzik Dohnányi zenekari bevezetőjében (1. kotta). E gesztussal a zeneszerző egyszerre adott művének valamiféle általános és egyedi többlettérmet: egyrészt a Pergolesire való utalással szimbolikusan hozzákapcsolta művét a zenetörténeti előzményekhez, másrészt pedig a megrendelő felé is gesztust gyakorolt, hiszen Pergolesi kompozíciója ez idő tájt a dentoni fiúkoros repertoárjának talán legfontosabb tétele volt.⁴¹

A szeretet és a pokol lángjai – Dohnányi szöveginterpretációjáról

Dohnányi *Stabat Mater*ének összetett formája és szervesen szótt textúrája arra utal, hogy a kompozíciót nem elsősorban a szöveg értelmi-érzelmi felépítése határozza meg. Az expozíció (A+B) jól példázza a szövegértelmezés és a formai elvek érvényre juttatásának kettős motivációját. A fia szenvedésével szembesülő anya fájdalmát ábrázolja a főtéma (A) hangnemi és tematikusan is zárt egysége (*Állt az anya keservében*).⁴² A második strófa szenvedélyesebb felkiáltása (*Óh mily búsan, sujtva állt ott*) viszont egészen más zenei anyagot kap – ez a 2. tématerület (B) kezdete. A nyugodt, melodikus és dinamikailag visszafogott *Stabat Mater*-versszakra erős kontrasztként következik

³⁸ FSU Dohnányi Collection: „Scrapbooks. Box 5. Concert programs”, FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Concert Programs”.

³⁹ Dohnányi magyarországi könyv- és kottatáráról a világháború és Dohnányi személyes sorsa (különélés, válás, emigráció és a családtagok emigrációja) miatt nem készülhetett megbízható katalógus. Dohnányi húga küldött ugyan listákat Tallahassee-be a Széher úti és a Városmajor utcai gyűjteményekről (FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16–17.), de kérdéses, hogy ezek mennyire tartalmazták az egész, valaha összegyűjt anyagot, hiszen az ehhez kapcsolódó levelezésben a maguk a Dohnányi-testvérek is utalnak „elveszett” tételekre. Az amerikai évtizedben összegyűjt tételeket Dohnányi halála után listázták (FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 4.), s a kották egy része az egyetem Dohnányi-gyűjteményébe került.

⁴⁰ FSU Dohnányi Collection: „Dohnányi’s Collection of Music by Other Composers”.

⁴¹ Pergolesi művének részletei a Denton Civic Boy Choir előadásában meghallgathatók a <<http://www.boychoirmagazine.com>> honlapon (2008. július 31.). Mivel ezek a felvételek 1954-ben készültek, arról is képet adnak, hogy a Dohnányi-bemutató idején milyen hangzása és felkészültsége volt az együttesnek.

⁴² Az idézeteket Babits Mihály műfordításában közöljük.

2. kotta. A főtéma és a mellék téma kezdete

a disszonáns, tömörszerű, *forte* akkorddal nyitó, kromatikus mozgás által dominált, *agitato* szakasz (2. kotta). Az 1–2. strófa⁴³ e markáns szembeállítás azonban a versre nem jellemző: a felkiáltás itt inkább felsóhajtás, s nem több, mint az első sorokra reagáló gyöngéd együttérzés megfogalmazása – ahogy például Verdi és Poulenc zenéjében is megjelenik. Nem indokolatlan ugyan, hogy Dohnányi megkülönbözteti a strófákat, mégis figyelemre méltó, hogy a kompozíció első, dramaturgiai szempontból kulcsfontosságú kontrasztját inkább a zenei struktúra, s nem a szöveg követeli meg.

Feltűnő továbbá, hogy Dohnányi zenei formálása nem követi a vers legkézenfekvőbb értelmi tagolását: nem emeli ki azt a pontot, ahol az 5. strófa kezdetén a cselek-

⁴³ Habár a szekvencia-forma alapegységei háromsoros strófák, a továbbiakban a hatsoros egységek sorszámaira utalunk, mivel Dohnányi a már említett betétlap tanúsága szerint így dolgozott a szöveggel és a nyomtatott zongorakivonatban is ilyen osztásban szerepel a vers.

S. I-II. I - sa Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re
 A. I-II. Ma - ter, fons - mu - ris, mo sen - ti - re vim do - lo - ris
 T. I-II. E - sa Ma - ter, fons a - mo - ris, mo sen - ti - re vim

(pp) *adlocutum*
 S. E - - - ja ma - ter, fons a - mo - ris! Me sen - ti - re
 A. E - - - ja ma - ter, fons a - mo - ris! Me sen - ti - re
 T. E - - - ja ma - ter, fons a - mo - ris! Me sen - ti - re
 B. E - - - ja ma - ter, fons a - mo - ris! Me sen - ti - re

S.A.T. O Ma - ter, fons a - mo - ris, e - sa Ma - ter, fons a - mo - ris
 B. O Ma - ter, fons a - mo - ris, e - sa Ma - ter, fons a - mo - ris

Lento, dolcissimo
 Cllla. O E - sa Ma - ter, fons a - mo - ris me sen - ti - re
 Alto O Ma - ter, fons a - mo - ris, e - sa Ma - ter, fons a - mo - ris

3. kotta. Az Eia Mater szövegrész megzenésítése Dohnányi, Verdi, Dvořák és Szymanowski letétjében

ményben addig részt nem vállaló elbeszélő érzelmei a középpontba kerülnek (*Kútja égi szeretetnek / engedd éreznem sebednek / mérgét: hadd sírjak veled*). A kulcs-strófa Dohnányinál a zenei folyamatba illeszkedve az ismételt expozíció melléktémájaként (*b'1*)

Pro pe-ca-tis su-se-gen-tis vi-di Je-sum in tor-men-tis et fla-gel-lis sub-di-tum

Fl. Ob.
Cl. (So)

Cor. (Do)
Tr. (Do)

Tib.

Timp.

S. A.
T.

B.

Vi. Vla.
Vcl. Cb.
Cb.

4. kotta. Az *et flagellis* szövegrész megzenesítése Dohnányi és Verdi letétjében

jelenik meg, azaz egyáltalán nem exponált helyen. Ráadásul Mária gyöngéd megszólítására ugyanaz a zenei anyag jut, mint az *O quam tristis*-felkiáltásra. Más letétek szerzői e helyütt többnyire határozottan kiemelik a szöveg intimitását, a leíró tárgyalás-módból előlépő lírai én megjelenését. Ezt a képet Verdinél a *cappella, dolcissimo*, H-dúr részlet, míg Dvořáknál lágyan ringó, bensőséges kórusmegszólalás jeleníti meg. Szymanowski alt szólóra osztotta a szöveget egyetlen klarinét *dolcissimo* kíséretével (3. kotta). Persze Dohnányi értelmezése sem megalapozatlan: ő ugyanis nem a sorok első részének gyengédségét állítja a középpontba, hanem a *vim doloris* (*sebednek mérgét*) szavakat hangsúlyozza. Ez arra mutat rá, hogy a szuggesztív érzelmi képekkel telített szöveg – paradox módon – jól alakítható a szövegtől független logikájú zenei formához. A zeneszerző számára lehetőséget nyújt ugyanis arra, hogy több motívum közül válasszon: melyiket tekinti az adott részlet domináns mozzanatának.

Dohnányi ezzel együtt is igen visszafogottan él a szövegfelfejtés, szövegfestés eszközeivel, kivált más *Stabat Mater*-feldolgozásokkal összevetve. Finom madrigalizmusait jól példázza az *et flagellis subditum* szavak megzenesítése, amelyet más szerzők előszeretettel emeltek ki: Verdi művében például nemcsak az egyik legnagyobb érzelmi tetőpontot jelenti, hanem formai határként is szolgál. Dohnányi a korábbiaknál vert Krisztus felzaklató képét mindössze úgy jelzi, hogy az e szavakon megszólaló fő témát (a'2) néhány hanggal kibővíti, s egy váratlan ugrással megtöri a kis hangközlépésekben mozgó sima dallamvonalat (4. kotta).

Dohnányinál a szöveg tartalmát képszerűen megjelenítő szakaszok közül kizárólag az apokalipszist festő 9. strófa letétje terjedelmesebb (a repríz melléktémája, B", 5. kotta). A tömörszerűen kezelt kórusokhoz itt féktelen zenekari kíséret társul,

Allegro $\text{♩} = 60$

accelerando poco a poco

Ob. 1-2.

Clar. (Sii)

Cor. 1-4. (Fa)

Fg. 1-2.

C. I.

C. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. & Cb.

ma tus, in-flam-ma-tus et ac-cen-sus

in-flam-ma-tus, in-flam-ma-tus et ac-cen-sus

5. kotta. Az *Inflammatus*-szakasz részlete

melyet előbb a pokol tüzeit megjelenítő, vibráló tizenhatod-figuráció, utóbb mélyvonós-triola dominál. A szakasz az *in die iudicii* (az ítélet napján) szavakban kulminál: a kórusok *fortissimo*, gisz-moll akkordját a basszus-tremoló disszonáns *f*-je teszi háttorzongatóvá.⁴⁴ E szakasz azonban nemcsak erőteljes szövegábrázolása miatt vonja magára a figyelmet, hanem formai szempontból is. Meglehetősen elszakad ugyanis előzményeitől: a melléktema-terület kétrészsége megszűnik, s az apokaliptiszis-képhez új tematika társul, amely csak a tombolás lecsendesedtével, a zárótéma megjelenésekor kapcsolódik vissza a zenei folyamatba. A függetlenedés a szöveg felhasználásának módjában is tükröződik: a másutt tapasztalható arányokhoz képest ez a félstrófa terjedelmesebb megzenésítést kap.

⁴⁴ A zárótémában is folytatódó *f*-orgonapontot egyébként az előző szakasz tonikájáról, az undecimalával magasabb *b*-ről történő, folyamatos kromatikus csúszással éri el, ami egyfelől a pokolba süllyedés útját szimbolizálja, másfelől pedig a kórus egyre nagyobb magasságokba törő vonalát ellensúlyozza: a szólamok ollószerű szétnyílása transzcendens dimenziót ad a részletnek.

6. kotta. A *Fac ut ardeat*-szakasz részlete

A visszatérés melléktéma-szakaszának e hangulati és terjedelmi kibontakozása bizonyos tekintetben persze előkészítettnek mondható. Éppen a 2. témaerület ezen szakasza (b1.2) mutatkozik ugyanis leginkább változékonyan visszatérései során. Már az expozíció ismétlésének e pontja, a *Fac ut ardeat* kezdetű szakasz is megtöri a zenei forma által diktált tematikus rendet: új zenei anyagot hoz, terjedelme megnő (2 szövegsorra 17 ütem jut), s lendületében is különbözik a többi, jellemzően egy csúcspontra felfutó formaszakasztól (6. kotta).

Mindez részben a kórusok kezelésmódjából, részben pedig a hangszeres kíséret jellegéből adódik.⁴⁵ A zenekar a *Fac ut ardeat* megszólalása előtt nem kapott ha-

⁴⁵ Dohnányi egy Vázsonyi által idézett (utóbb elveszett) levelében írja, hogy „a 6 szólam két 3 szólamú kar [...], mely egymással szemben van állítva, de sokszor összeforr.” (Dohnányi levele Dohnányi Máriának, idézi: Vázsonyi, *ibid.*, 297.) A szólamok összeszövése azonban csak kevés esetben valósul meg igazán: leginkább a *Fac ut ardeat* (b1.2) szakasz kezdetén (illetve a *Tui nati* [c2] és *Juxta crucem* [c'2] részekben). Ugyanakkor a kétszer hármas egység igen változatos kombi-

The image shows a musical score for the Sancta Mater section. It consists of three staves for vocal parts: S.I.S.II (Soprano I and Soprano II), A.I.A.II (Alto I and Alto II), and MS. I & II (Mezzo-soprano I and Mezzo-soprano II). Below these is a grand staff for piano accompaniment. The score includes the text '„C-dúr V”', 'Desz I^b = Gesz V', and 'Gesz I'.

7. kotta. A *Sancta Mater*-szakasz felvezetése

sonlóan kifejező és önálló anyagot, itt azonban motivikáját kifejezetten a szöveggel hozhatjuk összefüggésbe. Nem kétséges, hogy a burjánzó tizenhatod-figuráció a szeretet lángolását fejezi ki: *Engedd hogy a szívem égjen / Krisztus isten szerelmében* – mondja a költő. E három sor a záró félstrófát leszámítva a mű egyetlen, pozitív hangulatú részlete, amit a zenei letét nagyban hangsúlyoz.

A *Fac ut ardeat*-szakaszt tehát több szempontból is az *Inflammatum* előzményének tekinthetjük. Azonos formai helyzetük (melléktéma), közös gesztusuk (függetlenedés, szenvedélyesség), hasonló szövegkezelésük (madrigalizmusok, az átlagosnál terjedelmesebb letét) összecsengése mellett fel kell figyelniük szövegük közös elemére is: a tűzre. Habár ellentétes kontextusban jelenik meg – a szeretet, illetve a pokol lángjaként –, a Dohnányi által konstruált zenei szerkezet megerősíti a képi párhuzamot.

A *Sancta Mater*-trió szerepe

Dohnányi *Stabat Mater*-értelmezésének sajátosságairól a *Sancta Mater*-trió (kidolgozási szakasz) kiemelése is árulkodik. A 6–7. strófát megzenésítő szakasz számtalan zenei jellemzőjében elkülönül a mű többi részétől, felvezetése a mű leghatározottabb formahatárát jelenti (7. kotta). Az expozíció-ismétlés zárótémája előzi meg, amelynek végén a szólamok várakozással elidőznek egy *G*-re épülő domináns szeptimakkordon (*h* helyett *cesszel* lejegyezve) – amely azonban nem oldódik a várt *C*-dúrba. Helyette egy szinte valóságosan tonális csúsztatás révén *Desz*-re épített domináns szeptimakkord szólal meg, amely a zenekari átvezetés után *Gesz*-dúrbeli

nációkban jelenik meg a darab során: *unisono* melódia-exponálás (*Quis est homo, a'1*); a dallam megosztása hosszabb vagy rövidebb frázisonként (*Stabat Mater* [a1] és *Cujus animam* [a2]); a két kórus felelgetése (*in planctu* [c'2 vége] és *Inflammatum* [b'1]); egyenrangú felelgetés az első kórus dominanciájával (*Virgo virginum* [a'1]); homofón tömbök vezető dallammal vagy anélkül (*Sancta Mater* [c1], illetve *O quam tristis* [b1.1]); variált homofónia (*Fac me vere* [c'1]); ál-imitáció (*ut sibi complaceam* [b'2]); imitáció (*me sentire* [b'1.1 vége]); kánon (*Quando corpus* [kóda]).

V⁷ akkordként kap értelmet. Ez a borzongatóan távoli és váratlan tonális változás (a C–Gesz viszonylatban a poláris hangnembe) rendkívül éles hangulatváltást eredményez, megszólalása szinte egy másik dimenzióba vezeti a hallgatót. Az álomszerű, „másik” világ, hangneme mellett homofón kóruskezelésében és stagnáló melodikájában is kontrasztál az előzményekkel.

A *Sancta Mater*-trió azonban nem egyszerűen intermezzószerű, kontraszt-funkciójú közjáték, hanem bizonyos szempontból a darab középpontja, kulminációja is. Habár másutt a folyamat fenntartása, a hangszereszerű forma érvényre juttatása még a szöveg kifejezésénél is fontosabb volt Dohnányi számára, itt határozottan megakasztotta a zene előre haladását. Hogy miért, arra ez esetben mégis a versben keresendő a válasz. A *Sancta Mater*-strófa bizonyos szempontból ugyanis fontos, új motívumot vezet be. Itt a lírai én már nem csupán Mária gyászatát kívánja átvállalni, hanem magát Krisztus szenvedéseit is: *Óh szentséges anya, tedd meg, / a Keresztrefeszítettnek / nyomd szívembe sebeit! / Oszd meg, kérem, kínját vélem [...]* Nemcsak az azonosulás célja változik meg ezen a ponton, hanem mértéke is: bár az elbeszélő az első öt versszakban is a legmélyebb együttérzés hangján szólt, az átélés fájdalma leginkább itt, a 6. strófában jelenik meg. Úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi a *Stabat Mater*-szöveg kulcsmozzanatának a teljes azonosulásban feloldódó szeretet kifejezését tekintette.

„He lives his religion”

Az eddigieket összegezve megállapíthatjuk tehát, hogy a *Stabat Mater* összetett formája és szerves motivikus szövémódja elsősorban Dohnányi hangszeres kamaraműveivel mutat rokonságot, ami megfelel a megrendelő várakozásainak. Az organikus szerkesztés következtében úgyszólván minden anyag összefüggésben áll egymással, sőt a fontosabb témák mind levezethetők a zenekari előjátékból. Láttuk továbbá, hogy Dohnányi szövegkezelése alapvetően eltér más szerzőkétől: néhány, számára jelentős gesztus (*Fac ut ardeat, Inflammatus, Sancta Mater, Quando corpus*) kiemelését leszámítva inkább a zenei elvek vezérlik a folyamatot. Nem kizárt tehát, hogy Dohnányi részben azért választotta a szuggesztív képekben gazdag *Stabat Mater*-szöveget, mert zenei elképzeléseit szabadabban megvalósíthatónak vélte benne, mint egy heterogénebb, a zenei formát jobban meghatározó textus esetében.

Itt kell kitérnünk egy eddig nem említett szempontra, az apparátus kérdésére is. Dohnányi ugyan fiúkórusra írta a művét, de már az ősbemutató is női kar⁴⁶ köz-

⁴⁶ Egy recensens beszámolója szerint (W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”) oly módon, hogy az első – kissé magasabb fekvésű – kart énekelték Braggék, a második kórust pedig a Modern Choir of Texas State College for Women (előbbi létszáma 38, utóbbi 22 volt). A mű további előadásaira is általában női- vagy gyermekkar részvételével került sor – lásd például az Angelica Leánykar előadásait és felvételeit (vez. Gráf Zsuzsanna, Angelika alapítvány, 1999), a Magyar Rádió Gyerekkórusa felvételét (vez. Reményi János, Magyar Rádió, 1985) vagy az Europa Cantat Junior egyesített kórusainak előadásait (vez. Tardy László, 1996, 1998).



Bragg és Dohnányi a *Stabat Mater* autográfjával (George Bragg's Estate, Fort Worth, Texas)

reműködésével zajlott le. A szerző a nyomtatott kottában szintén „hatszólamú fiú-, vagy nőikar”-ként határozta meg az apparátust. Ennek részben nyilvánvalóan technikai okai voltak, ám lehetséges, hogy más szempontok is indokolták a fiúkórus által megvalósítható tónusnál gazdagabb hangzást. Erre utal a három szólóhang

bevonása⁴⁷ és kezelésmódja is: ezek motivikus szerepe nem jelentős, elsősorban a hangszín dúsítását szolgálják.⁴⁸ Bár a szólistákat Dohnányi az apparátus megjelölésében nem tüntette fel külön (tehát a kórusban éneklő fiúk legjobbjaira bízta volna), a kérdéses szövegeket általában felnőtt művészek éneklék, ami valószínűleg nem is mond ellent a szerzői szándéknak. A felnőtt szólisták beállításában és az apparátus bővítésében is megnyilvánuló jogos hangzásigény alapja, hogy a *Stabat Mater* textúrája, dallam- és harmóniavilága valóban mintha intenzívebb, dúsabb, expresszívabb tónust igényelne, mint az egyenes fiúkórus-hangzás.

A gyászos szöveg ellenére ugyanis Dohnányi letétjéből félreérthetetlen érzelmesség, fűtöttség árad – s ennek kapcsán kell visszatérnünk a négy kiemelt szakaszra és kapcsolódási pontjaikra. A szigorú formából elsőként „kiszabaduló” téma (*Fac ut ardeat*) megszólalásakor jelentős, addig rejtve maradó érzelmi energia tör ki, ami nemcsak a szakasz függetlenedésében, a két kórus gördülékeny egymásba fonásában és a burjánzó zenekari motívumban érhető tetten, hanem a hangszerelésben is: a szakaszt széles, szárnyaló vonóhangzás uralja. Ez a szín Dohnányinál a vallásos együttérzésnél, gyengédségnél jóval elemibb érzést jelenít meg: szeretetet, szerelmet, érzékiséget – lásd például a 2. szimfónia nyitótételének melléktrémáját. Az érzelmesség valóban az *in amando Christum Deum* szavakban ér tetőfokára, s a Krisztus iránti szeretetet hivatott kifejezni. Ezt az értelmezést követve a *Sancta Mater*-szövegrész zenei kiemelése is világosabb. Az emelkedett pillanatnak, amikor a hívő szavakba önti, hogy nemcsak a gyász fájdalját, hanem a primer szenvedéseket is átvállalni kívánja, szinte szerelmes érzelmességet ad a kórusok gyengéd deklamációja fölött felcsendülő oboa-klarinét duó (8. kotta). A lelki egyesülés iránti vágyódást szemlélteti a trió utolsó szakasza is: az *in planctu desidero* (társad lenni ugy sovárg) megzenésítésében a két kórus a *cappella* felelget egymásnak. A disszonáns, lefelé csúszó harmóniak mintha az egyedüllét bizonytalanságát fejeznék ki, hogy aztán a *desidero* szóra megérkező C-dúr *tutti* feloldja ezt. Az itt leírtakkal az *Inflammatum* tónusa sem ellentétes: a *Fac ut ardeat*hoz hasonló zenei letétjében ugyanúgy benne rejlik valamiféle világias szenvedélyesség, érintettség – közös képi elemük, a tűz két ellentétes asszociációjának megfelelően.

Dohnányi törekvését, hogy a szeretettel, szenvedéllyel, vágyódással kapcsolatos szövegszakaszokat emeli ki, végül a terjedelmes kóda is jelzi, melyet ugyanakkor nem jellemez az előzményekhez hasonló fűtöttség – szinte naivan érintetlen. Egyszerűsége ellenére szerves folytatását jelenti a korábbiaknak, hiszen ez is a zenekari

⁴⁷ A szerző a kompozíciós folyamat előrehaladott stádiumában érdeklődött levélben Braggnál, hogy bővítheti-e szólistákkal a partitúrát. (Forrás: Dohnányi levele Braggnek, 1952. december 31., Bragg naplójába ragasztott levél, Bragg's Estate.)

⁴⁸ Mindkét esetben a kórus különösen karcos letétjeit kísérik. Először – a *Quis est homo* részben – a fiúkórus *unisono* intonált melódiáját írják körül díszes dallamívekkel, anélkül, hogy valójában központi, tematikus szerepet kapnának (a zenekari vezető anyagát idézik fel, amely kíséretként társul a melódiaként kibontakozó főtémához). Másodjára – a kódában – a kétszólamú, s több szólamra csak az utolsó ütemekre bomló kóruskánon kadenciáit erősítik meg szárnyaló magasságaikkal.

Molto tranquillo

pp

pp

pp

pp

Sa - cta Ma - ter in - stit u - ta, con - ce - pit in vi - ri - ti cae - pla - ce

Sa - cta Ma - ter in - stit u - ta, con - ce - pit in vi - ri - ti cae - pla - ce

8. kotta. A *Sancta Mater*-szakasz kezdete

bevezetőből bomlik ki. Emellett akkor is visszautal az előzményekre, amikor az F-dúr záróakkord felcsendülése előtt hirtelen Desz-dúrba tér ki a *Sancta Mater*-szakasz valószínűleg modulációjára utalva. A kóda más hangvétele nem valódi kontraszt tehát, hanem a korábbi zenei anyagok és dramaturgia egy lehetséges következménye – ily módon a tragédiának, pokolnak, vagy éppen a szenvedélyes szeretetvágynak nem ellentéte, csupán másik nézőpontja.

Habár a *Stabat Mater*ben elsősorban a közelmúlt nehézségeiben megfáradt, idős szerző vallás felé fordulását, a keserves anyáról szóló szöveg választásában saját tragédiáinak felidézését sejthetnénk, az elemzésből úgy tűnik, hogy a mű inkább a 2. szimfóniához és a *Cantus vitae*-hez hasonló élet- és szerelemközpontú *ars poetica* szellemében fogant.⁴⁹ Kamarazenei szövésmódja, a zenei forma szigorúsága részben éppen ezt, a szöveg interpretációjának bensőségességét hivatott – tudatosan vagy nem tudatosan – leplezni. Szoros kötődése a Dohnányi-életmű korábbi darabjaihoz egyben azt is jelzi, hogy vallásos szövege ellenére a *Stabat Mater* az oeuvre szerves része, így gondolatvilágában aligha képviselhet határozottan új elemeket. S bár a nyolcvan felé közelítő Dohnányi megingathatatlanul derűs létezésfilozófiájának kortárs leírásai a legtöbb esetben kissé túlzónak hatnak számunkra, azzal a kritikussal egyetérthetünk, aki a *Stabat Mater* ősbemutatója kapcsán Dohnányi vallásosságáról értekezve így összegezte a zeneszerző attitűdjét: „he lives his religion” – ő éli a hitét.⁵⁰

⁴⁹ Ettől természetesen nem zárhatjuk ki, hogy Dohnányi személyes tragédiái is befolyásolták a szövegválasztást – ahogy az például Dvořák és Szymanowski esetében is feltételezhető.

⁵⁰ Lily May Caldwell, „'Never hate': Composer Dohnányi's love shows in music”, *The Birmingham News* (1956. január 17.).

VERONIKA KUSZ

“Fac ut ardeat cor meum” –
Dohnányi’s *Stabat Mater* Interpretation

Each composition of Ernő Dohnányi’s last, American period (1949–1960) seems exceptional in his œuvre from certain points of view. For instance, the *Stabat Mater* (op. 46), written to boys’ choir and orchestra, is uncommon because of its choice of text. Except for some juvenile trials and the *Missa* (op. 35), composed for a competition, Dohnányi did not show interest in religious genres before. Since the *Stabat Mater* was written in 1952–53, right after the composer’s hardest life period full of tragedies, one actually can not be surprised by his turn to religion. Nevertheless, the analysis of the work indicates that the choice of text was mostly motivated by other reasons and Dohnányi’s interpretation emphasizes not the sorrowfulness, but rather the emotionalism and gentleness of the *Stabat Mater* verse. This study undertakes to introduce the composition, maybe the most inspired one of the American period but neglected by Dohnányi-scholarship, by investigating its origins, inspirations and musical style. Besides, it would like to illustrate how the knowledge of compositions can help answer basic questions of the period such as how biographical factors influenced Dohnányi’s creative work; how American works fit into his earlier musical style; or how a commission may have inspired the composer’s ideas.

