

Kusz Veronika

ELSŐ VILÁGHÁBORÚ – ELSŐ ALKOTÓI KRÍZIS?*

Dohnányi 1. hegedűversenye

Dohnányi Ernő szinte pontosan az első világháború kitörésének napjaiban fogott az 1. hegedűverseny (Op. 27) komponálásához, és bő egy év alatt fejezte be művét – egy olyan időszakban, mely számára nem csak az általános politikai helyzet miatt bizonyult feszültnek. 1914-ben berlini évei végén járunk, abban a periódusban, amikor Dohnányi már Európa-szerte ünnepezt muzsikusként és a *Hochschule für Musik* nagy becsben tartott zongoraprofesszora volt, de amikor első házassága tönkrement, kissé kicsúszott lába alól a talaj. Nem sokkal a *Hegedűverseny* befejezése után el is hagyta Berlint – immár első felesége, a zongoraművész Kunwald Elza és két kisgyermek nélkül –, hogy új választottjával, a színész-táncosnő Galafrés Elsával végleg Magyarországon telepedjék le. Vázsonyi Bálint, a zeneszerző első monográfiája az édesapa 1909-es halálával hozta összefüggésbe Dohnányi magánéletének összeomlását (pontosabban: az összeomlás beismerését), s azt is hozzátette óvatosan, hogy az ekkoriban készült kompozíciók némelyikén érezhető is a zaklatottság, sőt bizonyos tekintetben a koncentráció hiánya.¹ Az alábbiakban elsősorban azt vizsgálom, érvényes-e a megállapítás az 1910 körül bekövetkezett alkotói válságról az 1. hegedűversenyre, mely némileg a magánéleti krízis mélypontja után, már az inspiráló Galafrés Elsa mellett keletkezett, s hogy mennyiben lehetett szerepe mindebben az első világháborúnak.

1914. szeptember 28-i keltezéssel Dohnányi a szokottnál jóval terjedelmesebb levelet küldött hűgának, melyben elsősorban a háború kitörésével kapcsolatos gondolatairól, illetve a háború kapcsán őt személyesen érintő problémákról ír – például a következőket:

Concertekről persze szó sincs (kivéve jótékony célra), s összes engagementjeim visszamentek. Anglia évekre, talán örökre el van rontva; a gyűlölet túlságos nagy, mintsem-

* A tanulmány egy korábbi változata előadás formájában elhangzott 2014. november 27-én a „Zene és a nagy háború” című konferencián, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa; jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Dohnányi 1. hegedűversenyének kottapéldáit az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

1 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: ²Nap Kiadó, 2002, 124–140.

hogyan ez belátható időn belül javulhatna. [...] A háború bizony szörnyű dolog, de előbb-utóbb be kellett következnie, s talán jobb, hogy most jött. S jó oldala is van; sokkal egészségesebb viszonyok fognak minden tekintetben jönni. [...] Győznünk muszáj; ez csak idő kérdése lehet. – Nem is mondhatom, hogy mennyire örülök, hogy az osztrák-német barátság következtében érzelmeimmel kolizióba nem jöttem. Szörnyű lehet olyan embereknek, mint pl. Marteau,² aki féllábbal okvetlenül az ellenségéggel érez.³

Amint az idézetből kiderül, Dohnányi a magyar értelmiség jelentős részéhez hasonlóan bizakodással fogadta a háború hírért. A levél lelkesült hangja ugyanakkor nyilvánvalóan zaklatottságot is leplez, és a kötelező katonai sorozások fenyegetése mellett szó esik benne a növekvő nyomorról is, vagy arról például, hogy „számos [művész] egzisztencia teljesen tönkrement”.⁴ Dohnányi egészen odáig megy, hogy zenész-, illetve művésztársai nevében dacosan kijelenti:

Most látszik csak, hogy mennyire luxustárgyak vagyunk. A cipészre nagyobb szükség van az emberiségnek, mint reánk. S ha nem érezném, hogy kompozícióimmal talán mégis valamit adhatok az emberiségnek, a nyomorult zongorázást felcserélném tisztességebb pályával.⁵

Hogy ezt mennyire gondolta komolyan, kérdéses, annál is inkább, mert a továbbiakban a körülmények dacára meglévő kitűnő munkakedvről ír, s futó megjegyzést tesz egy készülő hegedűversenyre, melynek ajánlása „persze Hubermannak” fog majd szólni. Mire azonban a darab, vagyis az 1. hegedűverseny premierjére, illetve publikációjára 1919-ben, majd 1920-ban sor került, „persze” szó sem lehetett már Hubermanról, így a műnek nincs is ajánlása. Közben történt ugyanis egy s más: Dohnányi magánéletének talán legbotrányosabb eseményei.⁶ Bronislaw Huberman, a kiváló lengyel-zsidó hegedűs Galafrés Elsa első férje volt, igaz, rövid házasságuk meglehetősen viharosra sikerült. Dohnányi 1912-ben ismerkedett meg Elsával, 1913 nyarán pedig a Huberman házaspár családi birtokára volt hivatalos, ahol a férjjel gyönyörűen kamarazenélt – a feleséggel pedig komoly viszonyt kezdett. Ősszel mindenesetre Elsa két és fél éves kisfiával, „Hally”-val együtt Berlinbe költözött, és Dohnányi mellett bérelt lakást: ekkor már mindketten válni készültek, egyelőre nem sok eredménnyel. Igyekeztek túrhető kapcsolatot tartani az elhagyott felekkel, s talán a hegedűverseny is valamiféle vigaszdíj lett volna Hubermannak, de a jó viszony fenntartása egyre inkább lehetetlennek bizonyult. Nemcsak

2 Henri Marteau (1874–1934), francia hegedűművész és zeneszerző, Dohnányi berlini kollégája, barátja és kamarapartnere.

3 Dohnányi Ernő levele hűgához, Dohnányi Máriához 1914. szeptember 28. Közli: Kelemen Éva (szerk., összeáll.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 151–152.

4 Uott, 152.

5 Uott, 152.

6 A Dohnányi–Huberman–Galafrés-ügyről lásd Vázsonyi: i. m., 132–140.; továbbá Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 65–68.

a nyilvános skandalum miatt (előfordult, hogy Huberman-rajongók Dohnányi-koncertekre ültek be zavarkeltés céljából), hanem azért is, mert a kis Hallyról édesapja nem akart lemondani, és a tettelegességtől sem riadt vissza, hogy megszerezze őt. Ez végül nem sikerült, Dohnányi a sajátjaként, szeretetben nevelte fel a fiút. Mindezek eredményeképp az 1. hegedűversenyt végül az ekkor már Dániában élő Telmányi Emil, a zeneszerző jó barátja mutatta be Koppenhágában, mintegy négy évvel a mű befejezése után, a karmester Carl Nielsen volt.⁷ Érdemes megemlíteni, hogy az 1923-as amerikai premieren hasonlóképp egy hegedűs barát és egy kiemelkedő muzsikusz-dirigens működött közre: Albert Spalding és Walter Damrosch, ez utóbbi a 20. század egyik legjelentősebb amerikai zenepedagógusa, zenei ismeretterjesztője volt.⁸

Budapestre az ősbemutató után jó fél évvel jutott el a mű,⁹ akkor azonban olyan közönségsikert aratott, hogy két héttel később „közkívánatra” meghirdették az újabb előadást. A sajtó ítélete ugyanakkor nem volt egyértelműen kedvező. A kritikusok nagyjából egyetértettek abban, hogy a Hegedűverseny nem átütő erejű mű. „Néhány semleges, eklektikus gondolat, tetszetős, csillogó köntösben. Egyéniség, vagy pregnáns, éles tematika nincsen benne” – hangzik a *Budapesti Hírlap* kritikusanak ítélete.¹⁰ Egy másik recenzens zenetörténeti fogódzót keresett, hogy leplezze zavarát a mű elhelyezésével kapcsolatban:

Dohnányi valószínűleg minden szándék nélkül követi Vivaldinak, Bachnak és kortársainak szokását, amely szerint a zenekar rondószerűen folyton ismételi egy gondolatot, míg a magánhangszer csak teljesen független improvizációkat játszik közben.¹¹

A formával kapcsolatos bizonytalanság jogos, a ritornellstruktúra felemlegetése azonban tévútra visz. Igaz, a nyitótételt valóban kissé szokatlan dramaturgia jellemzi: leghangsúlyosabb témája, az 1. téma – de ez esetben joggal használhatjuk a „főtéma” kifejezést – ugyanis kizárólag a zenekarban jelenik meg. Ráadásul hangvétele olyan mértékben elűt a mű általános, a kortárs kritikákban is nagyra értékelt líraiságától, hogy óhatatlanul a legemlékezetesebbé válik. Ez a főtéma ugyanis súlyos, komor, wagneri (ami a rézfúvósok dominanciájának és a jellegzetes harmóniafordulatoknak egyaránt betudható), s d-moll hangneme révén is inkább egy requiemhez, mintsem egy kecses-virtuóz versenyműhöz illik (*1. kotta a 32. oldalon*). A szonátaforma körvonalai jól kivehetők a műben, hiszen könnyen azonosítható a többi tématerület, a kidolgozás kezdete és a *double return*. Ugyanakkor tény, hogy a határvonalak némiképp elmosódtak: jellemző például, hogy a 2. téma a főtémánál sokkal kevésbé pregnáns anyag, hogy az expozícióban nincs zárótéma (a visz-

7 1919. március 5., Koppenhága.

8 1923. március 11., New York.

9 1919. december 1., Budapest. Szólista: Telmányi Emil, vezényel: Dohnányi Ernő.

10 h. e.: „(Filharmónia.)”, *Budapesti Hírlap* 39/128 (1919. december 2.), 10.

11 [Szerző nélkül]: „A mai előadások. Rendkívüli filharmóniai hangverseny”, *Magyar Színpad* (1919. december 16.).

Molto moderato, maestoso e rubato

The musical score is for the first staff of a symphony, featuring woodwinds and strings. The tempo is *Molto moderato, maestoso e rubato*. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The instruments and their parts are as follows:

- Ob. (Oboe):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- Cl. B. (Bass Clarinet):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G3, moving up to A3, B3, and C4, with dynamics *p* and *f*.
- Fg. (Fagot):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G2, moving up to A2, B2, and C3, with dynamics *f* and *p*.
- C.fg. (Cellofagot):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G2, moving up to A2, B2, and C3, with dynamics *f* and *p*.
- Corni F. (French Horns):**
 - Top staff: Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with dynamics *pp*, *f*, and *p*.
 - Bottom staff: Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G3, moving up to A3, B3, and C4, with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- Tr. D. (Trumpet D):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G3, moving up to A3, B3, and C4, with dynamics *pp*, *p*, and *mf*.
- VI. I. (Violin I):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G4, with dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- VI. II. (Violin II):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G3, with dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- Vla. (Viola):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G3, with dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- Vlc. (Violoncello):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G2, with dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- Cb. (Contrabasso):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G1, with dynamics *p*, *mf*, and *p*.

szatérésben egy kidolgozásbeli, egyébiránt nem túl emlékezetes anyag visszatérése kap ilyen funkciót), s hogy a rekapituláció pillanata belesimul a zene folyamatába. Mindemellett a főtéma a szokottnál többször bukkan fel (az expozíció közepén és végén, a kidolgozásban, valamint a tétel befejezésekor) – alighanem erre gondolhatott a recenzens, amikor rondó- avagy ritornellszerűséget vélt felfedezni a műben.

Nagyon is a szimfóniatradícióhoz igazodik ugyanakkor a darab négytétéles szerkezete: az előbb leírt *Molto moderato* alaptempójú szonáta-nyitótételt kétrészes *Andante*, majd egy triós scherzo (*Molto vivace*) követi, s a ciklust egy, a nyitótétel tempójában induló változatos variációsorozat zárja. Ez a szimfóniaszerű struktúra a hegedűkoncertek történetében, ha nem is előkép nélküli – gondoljunk csak Vieuxtemps Beethoven által inspirált 4. versenyművére –, de mindenesetre nem gyakori. Más kérdés, hogy Dohnányi másik két vonós koncertje szintén négytétéles: a jó három évtizeddel később keletkezett 2. hegedűversennyel (Op. 43) való egyetlen különbséget a belső tételek sorrendje jelenti, mivel az utóbbiban Dohnányi III. tételként hozza a lassút.¹² A *Konzertstück*nek (Op. 12) nevezett gordonkaverseny pedig ugyan lényegében egyetlen tételből áll, valójában egy egybekomponált négytétéles ciklusként értelmezhető. Az 1. hegedűverseny szimfonikus tendenciájára visszatérve: lényeges, hogy az I. tétel egyetlen igazán markáns témája zenekaron jelenik meg, a szólóhangszer nem vesz részt a megszólaltatásában. A mű mindemellett több olyan utalást is tartalmaz, mely a szimfóniahagyományhoz köti: a IV. tétel variációs témája például szinte nyíltan utal Brahmsra. A dallam hangkészlete, körforgása, sajátosan visszafogott derűje erősen emlékeztet ugyanis a német szerző 1. szimfóniájának fináléjára, mely persze maga is beethoveni inspiráció nyomán született. Ez a többrétegű zenetörténeti utalásokat tartalmazó téma bontakozik ki tehát egy tágas variációsorban, hogy végül az I. tétel főtémájának transzformált visszatéréséhez vezessen.

De mondhatjuk-e, hogy Dohnányi 1. hegedűkoncertje a „szimfonikus versenymű” hagyományába illeszkedik? Tekintettel a műfaj összetettségére és a repertoár gazdagságára, nem meglepő, hogy a különféle műfajtörténeti összefoglalók sok tekintetben eltérnek, sőt akár ellent is mondanak egymásnak.¹³ A leírások egybevégnak ugyanakkor a (hosszú) 19. századi versenyműtípusok definiálásában, azaz a

12 A tételtípus szempontjából egyébként éppen a 2. hegedűverseny II. tétele a legérdekesebb, melyet Dohnányi – mintha leplezni igyekezett volna a „rendes” háromtétélességbe beékelte tétel önállóságát – „Intermezzo” felirattal látott el, azonban egyáltalán nem hasonlít a szerző többi intermezzójára: sokkal drámaibb és súlyosabb náluk.

13 A versenyművek, ill. hegedűversenyek tipológiájáról lásd elsősorban: Arthur Hutchings et al.: „Concerto”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (><http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&start=1#firstthit><; utolsó elérés: 2017. február 14.); Michael Thomas Roeder: *Das Konzert*. Laaber: Laaber Verlag, 2000 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 4.); Robin Stowell (ed.): *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Simon F. Keefe (ed.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; Paul Henry Lang (ed.): *The Concerto 1800–1900*. New York: Norton, 1969.

„virtuóz” és a „szimfonikus” jellegű versenymű megkülönböztetésében.¹⁴ Az előbbi típus, mely az 1820-as évektől kezdve virágzott, a szólista kiváló technikai képességeire épített, melynek prezentálásához a zenekar a szó szoros értelmében csak kísérőként funkcionált. A szólista ráadásul többnyire nemcsak előadóművészként volt főszereplője az ilyen daraboknak, hanem zeneszerzőként is, hiszen e két funkció általában egybeesik egy 19. századi virtuóz koncert esetében. Ezzel szemben a „szimfonikus” koncertet (a terminológiában a szakirodalom nem egységes) elmélyültebb kompozíciós logika, nagyobb formai lépték és a zenekar egyenrangúsága jellemzi. A virtuóz és a „másik” koncert közti különbség a 20. századra természetesen egyre inkább elmosódott, ráadásul a versenymű – különösen abban a tradicionális megközelítésben, amely Dohnányit általában jellemezte – jelentősen veszített is népszerűségéből. Ennek oka egyrészt az, hogy a 19. századi komponistavirtuózok ideje lejárt akkor, amikor a zeneszerző és előadóművész tevékenysége egyszer s mindenkorra különvált, de az elmélyültebb típusú versenyművel szemben is fenntartásokat fogalmaztak meg a modern, 20. századi zeneszerzői körök. Jellemző például Stravinsky esete, aki elfogadta ugyan a hozzá érkező felkérést egy hegedűverseny komponálására, s erre készülve nagy alaposággal tanulmányozta a műfaj előtörténetét, ám D-dúr hegedűversenye mind formakészletében, mind barokkos motorikájában mintha csak a „nagy” D-dúr hegedűversenyek (Beethoven, Brahms, Csajkovszkij) „ellenében”, s nem pedig mintájuk nyomán íródott volna. A század közepétől általánosan jellemzővé vált, hogy a versenyművek teljesen elveszítették a tradicionális formai kereteket, szakítottak a dialektikus szonáta hagyománnyal, s olykor még címükben is kerültek a műfaji megjelölést (lásd például Gubajdulina: *Offertorium*).

Amint azt az eddigiekből lesűrűhettük, Dohnányi 1. hegedűversenye formai tekintetben aligha lehetne szimfonikusabb igényű. Ugyanakkor tény, hogy meglepően nagy szerepet kap benne a virtuóz, díszített játékmód, a *cadenzák* és *cadenzaszerű* anyagok – vagyis azok az elemek, melyeknek jelenlétét inkább a virtuóz koncertnek tulajdonítanánk. S bár a szimfonikus és a virtuóz koncertet nem vegytiszta típusként kell elképzelni, ez esetben a mixtúra összhatása kissé zavarba ejtő: az ambíciózusan induló hegedűverseny ugyanis mintha végül nem tudná kitölteni elég tartalommal a nagyszabású négytétéles szerkezet kereteit. „A borongós, wagneri akkordokra épített első tételnek még hibájául róhatjuk fel – írta egy recenzió –, hogy a magánhegedű éppen csak *passage*-okkal csipkézi körül a zenekar mondanivalóját”.¹⁵ Valóban: a 2. téma megszólalásáig – sőt talán még tovább is – a szólóhegedű mintha nem találná a bekapcsolódás lehetőségét, s határozott megszólalás helyett bőven díszített figurákat, illetve *cadenzaszerű* anyagokat hoz. Az előbb idézett kritikus szerint ezért válik a szerkezet túl lazává: a zenekar pregnáns megszólalásait és a szólóhegedű elkalandozásait mintha nem fűzné össze tényle-

14 Az újabb műfaj történeti összefoglalók a két főtípushoz egyébként rendszerint a nemzeti karakterű és a narratív típusú műveket teszik hozzá – az utóbbi típus karakterisztikus jegyei egyébként Dohnányi 2. hegedűversenyében is azonosíthatók.

15 W.: „Filharmónia”, *Az újság* 17/169. (1919. december 2.), 8.

ges kapcsolatot. S ha az alaposabb elemzés ki is mutathatja a tradicionális formák megvalósulását és bizonyos formai fegyelmet, a mű valóban kissé laza, improvizációszerű hatást kelt, ami általában nem jellemző Dohnányi zenekari (és kamarazenei) stílusára.

Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy a 19. század második felétől kezdve a *cadenza* szerepét illetőleg kissé paradox változások történtek a versenyműben. A tényleges, azaz a mű reprimé végén következő *cadenza* súlya csökkent, ugyanakkor a szabad, *cadenzaszerű* szakaszok a forma más részeiben is helyet követeltek maguknak. S persze Dohnányi nem volna Dohnányi, ha a *cadenzaszerű* anyagok valóban csakis a szolista virtuozitásának fitogtatását szolgálnák, és semmiféle motivikus szerepük nem volna – ez teljesen távol állna a rá jellemző, Beethoventől, illetve Brahmstól örökölt motivikus-variációs gondolkodásmódtól.

A két szélső tételt például az I. tétel egyik *cadenzaszerű* anyaga kapcsolja össze, mégpedig egy igen választékos ötlettel.¹⁶ A nyitótételben a komor zenekari főtéma után lírai *rubato* anyaggal szólal meg először a hegedű. Először egy-egy akkorddal kíséri a zenekar, majd teljesen magára marad, s egy virtuóz *cadenzát* játszik. Ha egyetlen, emlékezetes motívumot kellene kiemelni anyagából, a g hangról induló, kupolás szerkezetű, harmincketted-szeptolával induló, majd egyre gyorsuló (a negyed 8-, 9-, 10-, 11-, majd 13-szoros osztása) figurát kellene említeni (2. kotta a 36. oldalon). Ez a motívum a nyitótételben még kétszer jelenik meg: először a kidolgozási rész kezdetén, majd az utolsó ütemekben. Van azonban egy harmadik felbukkanása is, mely még váratlanabb: a finálé utolsó (4.) variációjában kerül rá sor, s akkor is egy kevésbé exponált helyen. A 4. változat egy, a brahmsos variációs témát szinte változatlanul hagyó, azt új hangszerelésben ismétlő (1.), egy ritmikai transzformációt tartalmazó (2.) és egy szabadabb (3.) variáció után következik. A téma a szólóhegedűn csendül fel, s elsősorban a ritmikája módosul (3. kotta a 36. oldalon). A téma változó metrumának *rubatóvá* oldása révén egy különleges: lassú, magyaros kesergő stílusú hangvétel születik meg. A sok díszítéssel dúszított hegedűszólóban egy ponton felbukkan az említett kupolás motívum – s mintha most végre megtalálná a helyét. Ezzel megnyílik egy kapu: a reminiscencia maga után hívja az I. tétel, majd a mű több más témájának rekapitulációját, hogy mintegy összegezzék az elhangzottakat.¹⁷ Hozzá kell tenni, hogy a nyitótétel fő témája nem ekkor tér vissza először, hiszen a 4. variáció „kesergőjét” hasonló anyag kíséri – ezzel a mozzanattal Dohnányi mintegy összekapcsolja az I. és a IV. tétel anyagát.

16 Ugyan a Hegedűverseny tételei között vannak más összefüggések is – például a lassú tétel szenvedélyesebb epizódjának alapülkötését valószínűleg a wagneri főtéma kis pontozott ritmusára vezethetjük vissza –, a legszorosabb kapcsolatot kétségkívül az I. tételben többször visszatérő, *cadenzaszerű* szólóhegedű-„téma” és a IV. tétel 4. variációja jelenti.

17 Kovács Ilona doktori értekezésében „Dohnányi-névjegynek” nevezi ezt az eljárást, és elemzésében a szerző gyakorlatilag minden művében kimutatja. Lásd: „Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata”, PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009, 81–136.

Solo VI.

Vln. II

Vla.

2. kotta. A szólóhegedű témája az 1. hegedűverseny I. tételében

Adagio ma non troppo, rubato

Cl. in A

Fg.

Solo VI.

VI.

Vla.

Vlc.

3. kotta. A 4. variáció kezdete az 1. hegedűverseny IV. tételében

Mindent egybevetve az 1. hegedűverseny néhány ehhez hasonló, szép megoldása nem változtat azon, hogy a mű – ahogy kortárs kritikusan is pedzették – bizonyos tekintetben némi hiányérzetet hagy maga után. Nemcsak a *cadenzaszerű* anyagok túlsúlya, sőt általában ebből következően a darab kissé indokolatlan bőbeszédűsége, illetve a szimfonikus ambíciókról tanúskodó, szimfóniának azonban mégsem elég feszes dramaturgia miatt, hanem a hegedű és a zenekar majdnem laza, majdnem független kapcsolódása okán. Annak ellenére ugyanis, hogy a zenekar és a szólóhangszer úgyszólván ellenpólusként áll szemben, nincs a „szereplők” közt konfliktus, a szólista és a zenekar mintha elbeszélne egymás mellett. Különös, hogy az imént felsorolt dilemmák a szerző 2. hegedűversenyével kapcsolatban is felmerülnek, ott azonban inkább a mű egyediségét adó vonásoknak, s nem pedig problémának tűnnek. (S ha már az összecsengésekről van szó: míg az 1. hegedűverseny az első világháború alatt született, a 2. koncert – némi nagyvonalúsággal szólva – a második világháború termése, hiszen az azt követő, otthontalan évek alatt keletkezett, részben Argentínában, részben közvetlenül az amerikai letelepedés után.) Ami a hegedű és a zenekar viszonyát illeti: a 2. versenyben igazán nincs leplezve a szólóhangszer elkülönülése, hiszen rajta kívül a komponista egyáltalán nem használ hegedűket – a vonóskar brácsákból, csellókból és nagybőgőkből áll. Olyan, szólista és zenekar közti elidegenedés azonban, amilyen például az 1. hegedűverseny I. tételében zavarhatja a hallgatót, itt egyáltalán nem jellemző. Sőt, a két fél állandó, drámai párbeszédet, vitát folytat egymással – sokszor valóban szinte színpadra kívánczó beszédszerűséggel.¹⁸ A „párbeszéd” rögtön a mű legelső taktusaiban elindul: a két fél hol egymásnak adogatja a motívumokat, hol a másiktól átvett anyagot fejleszti, a tömbszerű zenekari megszólalásra pedig hegedűcadenza ad szenvedélyes választ. Még szemléletesebb a kidolgozás kezdete, ahol mintegy 20 ütemen keresztül folytat dialógust a hegedű és a zenekar, s nem túlzás azt állítani, hogy egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki. Lényege, hogy az újra és újra elkalandozó-elábrándozó hegedűszólamot a zenekar többszöri, dühös közbeszólása képes csak rávenni arra, hogy végül megadja magát, és bekapcsolódik a zene folytatásába. Nem kell nagy képzelőerő ahhoz, hogy a szólóhangszer és a zenekar közti ilyen dramaturgiai helyzetet úgy értelmezzük: a hegedű által képviselt individuum nem akar tudomást venni a külvilág eseményeiről, kívül akar maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé – elsodorják. Ha pedig ezt a feltételezett narratívát a hasonló zenei eszközöket alkalmazó 1. hegedűversenyre alkalmazzuk, azt látjuk: ott az egyén még független tudott maradni, igaz, csak a teljes elszigetelődés árán.

Az említett dialógusokat tehát a 2. hegedűverseny is *cadenza-*, illetve *recitativo-* szerű témák révén jeleníti meg,¹⁹ melyek voltaképp itt sincsenek szoros kapcsolat-

18 A 2. hegedűverseny részletes elemzését lásd *Dohnányi amerikai évei* című monográfiámban: Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2015, 269–317.

19 Érdeemes megjegyezni, hogy Dohnányi a hegedűversenyekhez kissé hasonlóan egy recitativo- (vagy *cadenza-*) szerű témával teremtette meg a harmadik vonós versenymű, a *Koncertstück* feszültségét is. Ez a több helyütt felbukkanó, *rubato* feliratú csellótéma a teljes forma katalizátorául szolgál: megjelenési időről időre továbblendítik a zene folyamatát.

ban például a szonátaformájú I. tétel fő- és melléktémáival. Az összhatás mégis teljesen más. Ezek az anyagok biztosan nem „passage-szerű díszítések”, hanem a dramaturgia, ha úgy tetszik: a történet pillérei. Ráadásul nemcsak az I. tételt tartják, hanem a teljes ciklust: a hegedű–zenekar konfliktus ugyanis a III. tétel végén itt is visszatér, s ezúttal valóban nyugvópontra jut.

A másik két tétel közül a rendkívül frappáns II., „Intermezzo” a hangsúlyosabb, mely háromtagú szerkezete és anyaga miatt inkább scherzóhoz hasonlít.²⁰ Ugyanakkor feltűnő, hogy a tétel humora komorabbnak tűnik Dohnányi jellegzetesen könnyed scherzo hangvételénél. A *maggiore* középrész érzelgős táncparódiájában például szinte mahleri irónia elevenedik meg. A főrész visszatérése – a 2. hegedűverseny talán legkiemelkedőbb részlete – ugyancsak messze túlmutat a játékos Dohnányi-scherzók dimenzióján: a komponista csaknem a fele terjedelmére tömörítette a visszatérést, és a groteszkig túlozta annak humorát. A tömörített és parodisztikusan transzformált visszatérés koncepcióját talán nem túlzás Bartók megoldásaival rokonítani. Bár az 1. hegedűverseny III. tétele sokkal tradicionálisabb, sokkal kevésbé ötletgazdag, néhány ponton feltűnően összecseng a később keletkezett művel. Úgy is mondhatnánk: előképe annak, s amit csírájában Dohnányi az első versenyben megvalósított, a másodikra érlelte meg igazán. A korábban keletkezett műben hagyományosabb a forma is: itt egyszerű háromrészes (triós) szerkezetről van ugyanis szó, melyben a visszatérés ugyan nem mechanikus ismétlése az első szakasznak, de azért nem is él olyan rafinált megoldással, mint a 2. hegedűverseny bartókos repríze. Maga a főtéma disszonáns hatású – bár például az első, felfelé tartó ív alig tartalmaz kromatikát –, s ha már Bartókot emlegetjük, a „Kicsit ázottan”-féle burleszkkarakterhez hasonlíthatnánk. Nagyon hasonló ugyanakkor a két műben a kontraszttemák hangvétele (az 1. hegedűverseny 2. témája, illetve a 2. verseny triótémája; *4a–b kotta*). A korábbi műben ez egy szentimentális valcer sok, túlcsondulóan érzelmes szextpárhuzammal a szólóhegedű szólamában (*4a kotta*). A későbbi kompozíció rokon témája is valcerszerű benyomást tesz – dacára annak, hogy 2/4-es ütemű (*4b kotta*). Leginkább „botladozó valcernek” mondhatnánk (Dohnányi néhány évvel korábban írt ilyen címmel darabot), vagy akár botladozó, azaz egy negyeddal mindig megrövidülő ütemekből álló polonézhez, a kísérő alapritmus miatt. Itt is érzelmes terc- és szextpárhuzamokat szólaltat meg a hegedű, s összességében ugyanazt a benyomást teszi a részlet: valamiféle szentimentális-banalís hangon szólal meg, mely idegenül hat kissé groteszk környezetében. A 2. hegedűverseny megoldásai mindazonáltal sokkal kiérleltebbek: nemcsak a tömörített visszatérés és a groteszkig-torzig túlzott scherzando miatt, hanem azért is, mert az 1. hegedűverseny scherzo főrészének hatását nagyban csökkenti a triószakasz tényleges banalitása. Ez ugyanis hárfakíséretes, édeskés tónusával mintha azt jelenítené meg – ironikus távolságtartás nélkül –, amit a valceridézet

20 A scherzókhoz fűződő rokonság természetesen a *scherzando* előadói utasításból is adódik, s a tétel anyagában valóban hemzsegnak a különféle, játékos hanghatások (*chiuso* kürt; harsona- és tubaglisando; üveghangok; magas fekvésű, „nyávogó” hegedűhangzás).

VI. *lusingando*

4a kotta. A III. tétel 2. témája az 1. hegedűversenyben

VI. *espr., leggiero*

4b kotta. Az Intermezzo (II.) tétel triója a 2. hegedűversenyben

parodizál. A trió ráadásul meglehetősen terjedelmes is, s ezt követi a főrészt újbóli lejátszása – egyszóval bartóki vagy mahleri inspirációt, és valamiféle mélyebb tartalom jelenlétét ebben a műben túlzás volna azonosítani.

A két hegedűverseny összehasonlításakor különös eredményre jutunk tehát. Láttuk, mindkettőben jelentős szerepet kapnak a szólóhangszer *cadenzaszerű* megnyilvánulásai, mindkettőben érzékelhető egyfajta szembenállás a kísérő együttes és a szólólista anyaga közt, mindkettőben jelen van az ironia – itt óvatosabban, amott már-már fájón. A később született mű összességében mégis jóval feszültebb és feszesebb – s ez nem egyszerűen küzdelmesebb, disszonánsabb karakteréből adódik, hanem szólólista és zenekar komplexebb viszonyából, a hasonló zenei eszközök szervezesebb alkalmazásából. A két hegedűverseny összevetése egyben azt is sugallja tehát, hogy Dohnányi zenei nyelve, melyre rendszerint mint valamiféle stagnáló, egységes (azaz egységesen eklektikus) stílusra tekintünk, nagyon is dinamikus alakult, ha úgy tetszik: érett az évek során. A zeneszerző 1914-ben, 37 évesen már túl volt életműve nagyobbik részén, köztük olyan, a maguk nemében mesterire formált s óriási 19. századi repertoárismeretét összefoglaló alkotásokon, mint például a *Trió-szerenád* (Op. 10), a *zongoraötösök* (Op. 1, 26) vagy az első két vonós-négyes (Op. 7, 15); és túl a fergetes *ars poeticán*, az eklektikát nyíltan vállaló *Gyermekdal-variációkon* (Op. 25). Hogyan tovább tehát? Az az alkotói elbizonytalanodás, amely az 1. hegedűversenyben megoldatlan zenei problémák sorát eredményezte, feltehetőleg több forrásból táplálkozott. Egyfelől az egyéni sorsból következett: nem is elsősorban Dohnányi privát életének válságára, hanem inkább zeneszerzői csúcsra futására és az azt követő, törvényszerű megtorpanásra gondolok. Emellé társult a századelő baljós légköre, s talán maga a háború ténye is. Az alkotói krízisből való továbblépést már egyértelműen a történelem szabta – a szerző hazatérése Magyarországra, zeneakadémiai munkája, illetve a háború. Elég, ha egy

pillantást vetünk a következő opusokra: magyaros művek, pedagógiai művek, s politikai indíttatású kisebb kompozíciók következnek, az utóbbiak már Trianon idejéből.²¹ Ezek nem születhettek volna meg, ha Dohnányi Berlinben vagy esetleg Észak-Európában vészeli át a Nagy Háborút. S persze ott van még a legizgalmasabb kérdés a magyar korszakkal kapcsolatban, azaz hogy milyen hatással lett volna a komponista Dohnányira, ha műveinek bemutatása, kiadatása vezető pozíciója révén nem lett volna magától értetődő? Az 1. hegedűverseny mindenképpen mérföldkő tehát: magánéleti, alkotói és történelmi értelemben is. A válság persze nem oldódik fel igazán meggyőzően, nem mondhatjuk, hogy az 1920-as, de különösen az 1930-as évek termésének minden egyes darabja olyan magával ragadó volna, mint az első, tündöklő időszaké – Dohnányi egyre nyomasztóbb közéleti és vezetői elfoglaltságai közepette jóval kevesebbet is komponál. Hogy az életmű „nagy” művei s egy érettebb, kiforrottabb, tisztább stílus megszülethessen – újabb válságra lesz majd szükség: újabb házassági krízisre, újabb útnak indulásra, újabb háborúra.

21 Lásd például: *Változatok egy magyar népdalra* (Op. 29, 1917), *Hitvallás – Nemzeti Ima* (Op. nélk., 1920), *Magyar jövő* (Op. nélk., 1921), *Ünnepi nyitány* (Op. 30, 1923), *Ruralia hungarica* (Op. 32, 1923–1924).

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

FIRST WORLD WAR – FIRST CREATIVE CRISIS?

Dohnányi's Violin Concerto No. 1

Dohnányi started to compose his Violin Concerto no. 1 (op. 27) almost exactly in the days when World War I broke out. Shortly after finishing the piece, he left his former residence, Berlin (where he lived between 1905 and 1915), and also left his first wife and two children to begin a new life with his future second wife, the actress Elsa Galafrés in Hungary. Bálint Vázsonyi, the chronicler of the composer's life, brought the collapse of Dohnányi's private life into connection with the death of his strict father, Frigyes Dohnányi in 1909. He also added that several compositions of this period show signs of anxiety, fretfulness and even a lack of concentration. This study examines whether Vázsonyi is right when he talks of a creative crisis around 1910, and whether the Violin Concerto no. 1 still belongs to this crisis though it was actually written shortly after the most troubled years. Also, whether World War I was a direct reason for Dohnányi's crisis or not is also a question. The investigation of some selected aspects of the work (such as the role of cadenzas, the cyclic organizing, the relationship of the violin and the orchestra and the irony of the scherzo) has a double aim: first, to try and find the place of the work in the history of the genre, and second, to attempt to analyze the work in parallel with the Violin Concerto no. 2, written about 35 years later, and give an account of the change and development of Dohnányi's compositional style.

Veronika Kusz (b. 1980) is a research fellow of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, and defended her PhD dissertation at the same institute in 2010. She was a Fulbright grantee in 2005–2006 working with Dohnányi's American legacy. Her monograph on Dohnányi's late years was published in 2015 and was awarded the Academic Youth Award by the Hungarian Academy of Sciences in 2016. She has been a János Bolyai Scholar since 2015.