

KUSZ VERONIKA

## Lisztől Debussyig? Egytétéles versenyművek Dohnányinál\*

Vázsonyi Bálint, a Dohnányi-életmű első kutatója a következő szavakkal jellemezte a szerző formaművészetét:

Dohnányi formái állandóan változnak és mindig a szonáta, a rondó, a fuga, a variáció s a háromrésztes triós forma különböző, differenciált és harmonikus egybeépüléséből adódnak. [...] művei formai területen is inkább összegző, mint teremtő jellegűek...<sup>1</sup>

Dohnányi valóban főként klasszikus zenei struktúrákban gondolkodott, s viszonylag nagy szabadsággal ötvözte azokat – mintha egy tetszőlegesen felhasználható elemeket tartalmazó készletből gazdálkodott volna. Formakoncepciója összhangban áll általános zeneszerzői attitűdjével, melyet úgy összegezhethetünk: bizonyos alkati, lélektani és életrajzi okok miatt nem érezte szükségét annak, hogy a 19. századi, elsősorban német zenei hagyományoktól elrugaszkodjon, és egész életében magától értődjően érvényes „zenei köznyelvként”<sup>2</sup> használta ezt a stílust. Hasonlóan fogalmaz a *The New Oxford History of Music* – azon kevés újabb zenetörténeti összefoglalások egyike, mely egyáltalán megemlíti Dohnányi nevét<sup>3</sup> –, amikor „A romantika tetőpontja és hanyatlása, 1890–1914” című fejezetében a Dohnányihoz hasonló szerzők esetében *lingua francának* nevezi a késő 19. századi stílust.<sup>4</sup> Maga a szerző egy levelében a 2. *szimfónia* (op. 40) kapcsán

\* A tanulmány az NKA Zenei Alkotói Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 338.

<sup>2</sup> Szabolcsi Bence kifejezése: „A zenei köznyelv problémái”, *Magyar Zene* 7/5 (1966. november), 451–468.

<sup>3</sup> Nem említi Dohnányit például Hermann Danuser: „Die Musik des 20. Jahrhundert”. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 7*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984; vagy Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music. Vol. 5–6*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005.

<sup>4</sup> „The young Hungarian Brahmsian Ernő Dohnányi (1877–1960) and Dvořák’s two most talented pupils, Vítězslav Novák (1870–1949) and Josef Suk (1874–1935) all developed into complete eclectics, sensitive to Strauss or Tchaikovsky, following the will-o’-the-wisps of impressionism or nationalism, and thus freely and often eloquently employing the *lingua franca* of late romanticism without extending it.” Gerald Abraham: „The Apogee and Decline

a programzene és az abszolút zene különbségét így ragadta meg: előbbi „több, mint egyszerű játék a formával”.<sup>5</sup> Ha túlzás is volna ebből arra a következtetésre jutni, hogy legtöbb műve eszerint viszont „egyszerű játék a – tradicionális – formákkal”, akkor is kitűnik: ezek a szempontok jó kiindulópontot jelenthetnek Dohnányi eklektikus, sok forrásból táplálkozó stílusának részletes leírásakor, ami máig adóssága a kutatásnak.

Az összegző típusú, különféle meglévő szerkezetek kombinációján alapuló szerkezeteken belül külön figyelmet érdemelnek a nagyobb szabású egytétéles kompozíciók, hiszen ezek értelemszerűen eleve kevert formaként, sokszor valamiféle „egy tételbe foglalt többtétélesség”-ként írhatók le. Nem számítva a különféle sorozatokhoz tartozó, kis zongoradarabokat (mint például a *Winterreigen*, op. 10, a *Négy rapszódia*, op. 11, a *Hat zongoradarab*, op. 41 darabjai), Dohnányi felnőttkori egytétéles műveit a következő három típusba sorolhatjuk: (I.) szonáta-allegro formájú vagy azzal rokon egytétéles formák, (II.) variációsorozatok, (III.) egy tételbe foglalt többtétéles darabok. Az I. típusba tartozik például a szonáta-szerű indulással, hosszás kidolgozási szakasszal rendelkező *Ünnepi nyitány* (op. 31), melynek legfontosabb része a *Himnusz*, a *Szózat* és Dohnányi *Magyar hiszekegyének* dallamait összefűző, bombasztikus kóda; valamint a *Stabat Mater* (op. 46), amelynek kompakt formáját a szonáta, a rondó és a variáció elvei egyaránt alakították. A variációsorozatok (II. típus) szintén nem igényelnek különösebb magyarázatot, bár Dohnányi némelyikben az egytétélességbe foglalt többtétélességgel kacérkodott: a monumentális *Zongorapassacagliában* (op. 6) például szonátaciklusra emlékeztető tömbökbe tagolta a variációkat, a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25) pedig egy komplett passacagliát iktatott a variációk sorába (variációs forma a variációs formában). Az egy tételbe foglalt többtétélesség (III. típus) sajátos példája a variációsorozat – triós forma – rondó formalán-colatot alkotó *Amerikai rapszódia* (op. 47),<sup>6</sup> illetve az a két versenymű, mely ta-

---

of Romanticism, 1890–1914”. In: *The New Oxford History of Music*. Vol. 10. *The Modern Age 1890–1960*. Ed. Martin Cooper. London – New York – Toronto: Oxford University Press, 1974 (The New Oxford History of Music. Ed. J. A. Westrup et al.), 9.

<sup>5</sup> Az idézet pontos szövegkörnyezete: „But I am a little worried that the work – especially because of the 4th movement, Variations on Bach’s Choral »Komm’ susser Tod« – might be interpreted as »Programm music«, which it is *not*, at least not more than – for instance – Beethoven’s Fifth or his last sonatas or any music which goes beyond a mere play with forms.” Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (Florida State University, Tallahassee, Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 319–323.)

<sup>6</sup> A *Stabat Mater*, illetve az *Amerikai rapszódia* formáját részletesebben tárgyaltam PhD-disszertációmban. Tanulmány formájában lásd: „»Fac ut ardeat cor meum« – Dohnányi *Stabat Mater*-olvasata”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2008*. Budapest: MTA Ze-

nulmányom tulajdonképpen tárgya: a felnőtt életmű első negyedébe tartozó *Konzertstück csellóra és zenekarra* (op. 12) és a jó fél évszázaddal később keletkezett *Concertino hárfára is kisenekarra* (op. 45). Az alábbiakban ezeket veszem szemügyre alaposabban, azzal a céllal, hogy feltárjam formai koncepciójukat s a két darabot alakító zenetörténeti és lélektani hatásokat.

\* \* \*

Dohnányi egytétéles versenyműveit tárgyalva említeni szükséges még egy művet, az *I. zongoraverseny* (op. 5, 1897–1898) egytétéles verzióját (op. 5b).<sup>7</sup> A kompozíció sajátos körülmények között keletkezett: Dohnányi még nem zárta le új, háromtétéles zongorakonzertjének hangszerelési munkálatait, amikor a Bösendorfer-cég pályázatot hirdetett zongoraversenyek számára. Mivel az ifjú komponista nem tudott volna elkészülni a hátramaradó feladatokkal a határidőre, a már kész első tétel átdolgozása és benyújtása mellett döntött. Tekintve, hogy az eredeti darab a tételeken is átívelő, bonyolult motivikus-tematikus összefüggéseket tartalmaz – ezekre maga a szerző is felhívta a figyelmet –,<sup>8</sup> izgalmas lehetne nyomon követni az egyetlen tétellel rövidítés-kivonatolás módját. Csalódnunk kell azonban, ha arra számítunk, hogy az op. 5 átdolgozása rávilágít Dohnányi egy tételbe foglalt többlettételeiségeinek koncepciójára, hiszen valódi „átdolgozásról” aligha beszélhetünk: a fiatal szerző egyszerűen új befejezést írt darabjához (egy nagy zongora-cadenzát és egy, az eredetinel mutatósabb záró szakaszt). A verzió alkalmi jellegét bizonyítja, hogy Dohnányi egyetlenegyszer játszotta életében (a versenyen magán) – persze hozzátartozik az igazsághoz, hogy megnyerte vele a Bösendorfer-díjat, tehát a közönségnek, mely a zsűrizés feladatát ellátta, nyilvánvalóan nem volt hiányérzete a kompozícióval kapcsolatban.

Az op. 5b mindenesetre nem segít Dohnányi egytétélesség-koncepciójának feltárásában. Van azonban egy másik szempont, amely indokolttá teszi említését: feltételezett kompozíciós modellje. Bár az egytétéles verzió voltaképpen egyszerű szonáta-allegro formában íródott, a részben így is fennálló tematikus összefüggések, illetve a témamegszólalások közé beékelte improvizatív szólószakaszok miatt nyilvánvalóan magán viseli Liszt hatását. A Bösendorfer-verseny kritikussai ugyan nem hivatkoztak Lisztre, az eredeti, háromtétéles alak (op. 5) korabe-

---

netudományi Intézet, 2008, 179–201.; illetve „A Wayfaring Stranger» – Dohnányi *Amerikai rapszódia*”. *Magyar Zene* 48/2 (2010. május), 161–186.

<sup>7</sup> A művel részletesen foglalkozott Kiszely-Papp Deborah. DMA-disszertációját, mely egyben a kompozíció kritikai közreadása is, lásd Kiszely-Papp Deborah: *Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, Op. 5*. DMA diss. New York: City University of New York, 1996.

<sup>8</sup> Dohnányi levele Eusebius Mandyczewskinek, 1905. november 15. Idézi Kiszely-Papp: i. m. 226–227.

li kritikáiban gyakran felbukkan a neve, elsősorban a zongorakezelés kapcsán. A rokonság persze magától értődik: „hogyan másképp lehetne egy 22 éves zongorapárducnál” – jegyzi meg egy recenzens.<sup>9</sup>

Köztudott, hogy a Thomán-tanítvány Dohnányi számára alapvető kiindulópontot jelentett a liszti repertoár, sőt zongoraművészként fontos szerepet játszott a századforduló idején még kevésbé elismert Liszt-művek, mindenekelőtt a *h-moll szonáta* népszerűsítésében. Már a nemzetközi bemutatkozásnak szánt, két berlini hangversenye egyikén (1897. október 7.) eljátszotta a *Szonátát*, s később időről időre műsorra tűzte a világ koncerttermeiben.<sup>10</sup> Ez meglehetősen bátorságot követelt az ifjú előadóművésztől, hiszen ekkortájt egyáltalán nem volt ritka a *The Times* kritikusaéhoz hasonló vélemény:

Sajnálatos persze, hogy Liszt iránti lelkesedése arra vezeti [Dohnányit], hogy olyan művet állítson a középpontba, mint a *h-moll szonáta*, amelyben még az ő gyönyörű frazeálása és technikai képességei sem képesek elfeledtetni a közönséggel, hogy milyen csúf a zene, vagy elleplezni az unalmat, amelyet a hallgatóban kelt.<sup>11</sup>

Közvetve, Bartóktól értesülünk arról, hogy Dohnányi maga sem birkózott meg könnyen a művel:

Még tanuló koromban először került kezembe a Liszt-szonáta. Megpróbálkoztam vele, de megbarátkozásra akkor nem került sor. Az expozíció első felét ridegnek találtam, üresnek éreztem, a fugato iróniáját észre sem vettem. Persze ez akkor volt, amikor Beethoven utolsó szonátáit sem értettem meg. Nemsokára azután hallottam a szoná-

<sup>9</sup> Szövegkörnyezetben: „Bei Dohnányi tritt allerdings – wie auch anders möglich bei einem 22jährigen Klavierleoparden? – das Vorbild Liszt’s hinzu.” Közli Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek”. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006–2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 113.

<sup>10</sup> Az eddigi kutatások adatai szerint legkevesebb 33-szor műsorra tűzte (többek közt Bécsben, Budapesten, Bukarestben, Koppenhágában, Londonban, New Yorkban, Pozsonyban, Stockholmban, Triesztben, Zágrábban). Forrás: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája”. I. rész: 1897–1921, és II. rész: 1921–1944. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*, ill. *2006/7*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150., ill. 2007, 303–360. (Az amerikai években már nem játszotta.)

<sup>11</sup> „It is a pity, of course, that his enthusiasm for Liszt should lead him to lay such stress upon a work like the sonata in B minor, and even his beautiful phrasing and command of technical resource could not quite make his hearers forget the ugliness of the music, or wholly beguile the tedium which it creates.” A *The Times* (London) kritikája név nélkül, 1900. május 29. Közli Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója”. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 268.

tát Dohnányitól, befejezett tökéletességű előadásban. Dacára ennek a megértéstől távol maradtam. Néhány év múlva újból elővettem a művet – zongoratechnikájának és nehézségeinek nehézsége érdekelt. És tanulás közben lassan-lassan megszerettem, ha nem is föltétlenül. Később beszélgettem egyszer Dohnányival erről a szonátáról, és akkor legnagyobb csodálkozásomra kiderült, hogy ő is ugyanígy járt vele.<sup>12</sup>

S bár Dohnányi zongoraművei, köztük a Bösendorfer-versenydíjas, egytétéles zongoraverseny, formájukat tekintve végső soron nem mutatják Liszt egy tételbe foglalt többtétéles formáinak hatását,<sup>13</sup> akad egy olyan kompozíció életművében, melyben megjelenik a *h-moll szonátával* való „küzdelem” nyoma, mégpedig a *Konzertstück csellóra és zenekarra*.

\* \* \*

A *Konzertstück* 1903–1904-ben keletkezett; bemutatójára a dedikáció címzettje, Hugo Becker közreműködésével, 1906. március 7-én került sor Budapesten. Egyetlen, közel félórás tétel világosan érzékelhető szakaszokra bomlik. Az első előadások recenzenseinek egyike úgy fogalmazott, az egyetlen tétel „háromtétéles mű változatosságát teremti meg” (ugyanő egyébként erősen variált visszatérést észlelt),<sup>14</sup> egy másik pedig ezzel a furcsa magyarázattal állt elő a formát illetően: „...a hangszer sajátosságainak megfelelően csak egy tételből áll, mely formáját tekintve széles kidolgozott szonáta.”<sup>15</sup>

Ha a cselló „sajátosságai” és az egyetlen tétel logikai kapcsolata vitatható is, a „széles kidolgozott szonáta” terminus valamivel pontosabb a másik idézett leírásnál, hiszen az ott említett, egyetlen tétellel megidézett „háromtétéles mű” sokkal inkább négytétéles ciklushoz hasonlítható, melyben a visszatérés éppen hogy alig változik az expozícióhoz képest (ellentétben például a *h-moll szonáta* fugatós reprízével).

A mű felépítését ezekkel az értelmezésekkel szemben a következőképp összegezhethetjük (1. ábra). Négy szakasza egy ciklikus szonáta négy tételének feleltethető meg. Az I. tételt egy teljes szonáta-expozíció képviseli terjedelmes, sok ki-

<sup>12</sup> Bartók Béla: „Liszt zenéje és a mai közönség”. In: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla válogatott írásai*. Budapest: Művelt Nép, 1956, 218–219.

<sup>13</sup> Igaz, a fentebb említett *Passacaglia* négytétéles körvonalai is összefüggésbe hozhatók ezzel a mintával – annál is inkább, mivel e mű keletkezése időben közelebb esett a *h-moll szonátával* való ismerkedéshez.

<sup>14</sup> „It is technically in one movement, but a slow section of considerable dimensions gives a variety of a work in three movements, the material of the first section being so much change on repetition in the last section as to count a separate creation.” A *The Times* (London) kritikája név nélkül, 1907. február 4. Közli Gombos: i. m. 2007, 190–191.

<sup>15</sup> A *Budapesti Napló* kritikája név nélkül (r. r.), 1906. március 8. Közli: Gombos: i. m. 2007, 134–135.

dolgozásszerű elemet tartalmazó 1. tématerülettel (főtéma, *recitativo*, a főtéma kidolgozása) és szüksézből 2. tématerülettel (melléktéma, zárótéma). A nyitó-tétel hangvétele egységes: romantikus érzelmesség, melegség, ugyanakkor némi melankólia jellemzi. Ebből eseménydús átvezető szakasz visz a II. tételnek megfelelő Adagio részbe, amely a D-dúr alaphangnimmel tercrokon F-dúrban szólal meg, s kétszer két témából áll (kidolgozás nélküli szonátaforma). A III. tétel („scherzo”) a legkevésbé zárt egység (ennyiben tehát jogos a fentebb idézett londoni kritikus megállapítása). Részben átvezető jellegű (lassanként visszatér benne az Adagio szakaszban időközben párosra váltott 3/4-es alapülkötés, majd a 2# előjegyzés), zaklatott hangvételében ugyanakkor határozottan elkülönül a környező anyagoktól. A IV. tételnek megfelelő szakasz tulajdonképpen a szonátaforma rekapitulációja, melyben szinte pontosan visszatér az I. tétel – azzal a különbséggel, hogy a főtématerület kevésbé kidolgozásszerű, ellenben a zárótémát igen terjedelmes *cadenza* és kóda követi.

EXPOZÍCIÓ – I. TÉTEL							
Főtéma-szakasz				Melléktéma-szakasz			
1. téma (főtéma)		[Beékelt kidolgozás]		2. téma (melléktéma)		3. t. (záró)	Átvezetés
1. ütem	84.	Rec.	107.	153.	213.	242.	
D-dúr				A-dúr			

KIDOLGOZÁS/1. – II. (LASSÚ) TÉTEL			
I. rész		II. rész	
1. téma-terület	2. téma-terület	1. téma-terület	2. tt.
307.	345.	366.	386.
F-dúr			

KIDOLGOZÁS/2. – III. (SCHERZO) TÉTEL			
Bevezetés	Scherzo (új anyag)		Átvezetés
400.	Rec.	453.	506.
[c-moll felé]	c-moll g-moll a-moll		[D-dúr felé]

VISSZATÉRÉS – IV. TÉTEL						
Főtéma-szakasz		Melléktéma-szakasz			Cadenza	Kóda
1. téma	2. téma	3. téma	Átvezetés	Rec.	751.	840.
561.	624.	680.	710.	Rec.	751.	840.
D-dúr					D-dúr F-dúr D-dúr	

Liszt *h-moll szonátája* mellett természetesen számos más minta is felmerülhet Dohnányi egy tételbe foglalt többletével kapcsolatban. Egyetlen, összetett tételben íródott például Schumann csellókoncertje is, márpedig zenei modelljei

közül Dohnányi bizonyos tekintetben ehhez a szerzőhöz kötődött legszorosabban. A *Konzertstück* dallamvilága, hangvétele valóban a Schumann-műhöz áll a legközelebb a csellóverseny-irodalom híresebb darabjai közül – különösen ami a lassú tételnek megfelelő szakaszok szemlélődő jellegét illeti –, bár konkrétabb kapcsolat nem fedezhető fel köztük. A *Konzertstück*höz időben a legközelebb álló Dvořák-verseny formátuma, drámaisága össze sem vethető Dohnányi művével – legföljebb annyiban, hogy Dvořáknál is megjelenik egy *recitativószerű* „Quasi improvisando” és „risoluto” szakasz (ahogy egyébként Brahms kettősversenyében is felbukkan egy hasonló, „in modo d’un recitativo” téma). A csellóversenyekkel kapcsolatban ráadásul problémát jelent az is, hogy nem bizonyítható, ismerte-e őket Dohnányi. Más a helyzet például az egytétéles Liszt-zongoraversenyekkel. Az Esz-dúr koncertet és a *Concert pathétique*-et gyakran játszotta (igaz, ez utóbbi csak 1918 után), ám formai koncepciójukat tekintve ezek sem hasonlítanak a *Konzertstück*kre. Az A-dúr Liszt-koncertet soha nem tűzte műsorára – s persze a csellóverseny formája ehhez a rondószerű megoldáshoz hasonlít a legkevésbé –, ugyanakkor a kezdő harmóniafordulat, a bő kvintszept-akkord megjelentetése kissé emlékeztet rá (Dohnányinál az I – bő IV<sup>65</sup> fordulat előtt egy I – szűk IV<sup>65</sup> áll) (1. kotta). Dohnányi zongoraművészi repertoárját, illetve a csellóirodalom főbb műveit (mindkét esetben versenyműveket és egyéb kompozíciókat is) figyelembe véve összességében mégiscsak a *h-moll szonáta* tűnik tehát a *Konzertstück* legközvetlenebb mintájának, s a továbbiakban érdemes a mű ehhez viszonyítva egyedi vonásaira koncentrálni.

\* \* \*

Különös, hogy a korabeli kritikák egyáltalán nem ejtenek szót a cselló több helyütt megjelenő, *rubato* feliratú, *recitativószerű* témájáról, amely pedig a darab talán legfontosabb mozzanata. Persze maga a *recitativo* sokfelől átöröklődhetett a *Konzertstück*be – a már említett csellóversenyeken kívül Beethoven különböző műveitől kezdve Schumannon át ismét csak a *h-moll szonáta*ig. (A *recitativo* kezdő lépései – D–E–G – szintén kapcsolatban állhatnak a Liszt-szonátával: a melléktéma kezdőmotívumát, a „keresztmotívumot” hozzák ugyanis.) Ezúttal azonban biztos, hogy nem csupán utalásról, felszíni hasonlóságról van szó, hiszen a Dohnányi-*recitativo* valós és jelentős funkcióval bír: a teljes forma katalizátorául szolgál. Megjelenései időről időre továbblendítik a zene folyamatát, sőt mondhatjuk, hogy a *recitativo* „kényszeríti ki” a mű komplex formáját, az egy tételbe foglalt többtétéleltséget.

A *recitativo* első megjelenése megtöri a főtéma kettős (a szólóhangszeren, majd a zenekaron történő) bemutatását. A szonátaforma-expozíciót ez persze lényegében érintetlenül hagyja: a *recitativót* követő, kidolgozásszerű szakasz rövidesen

1. kotta

Allegro non troppo

Ob., Cl.,  
Fg., Hn.

Vlc. solo

VI.11

VI.12

VI.II.1

VI.II.2

Vla.

Vcl., Cb.

*p*

*mf* *espress*

*pp*

*pp*

– mintha csak újra felvonná elvesztett fonalát – a melléktémába torkollik. A *recitativo* második megjelenésének az exozíció (I. tétel) végén már komolyabb formai következménye van, hiszen hatására a gyors kidolgozási szakasz helyett egy lassú epizód kezdődik. Mindebből már sejthető, hogy a lassú tétel végét is a *recitativo* felbukkanása jelenti. E harmadik megjelenése hamarosan scherzószerű anyaggá alakul (III. tétel), amely egyetlen, folyamatos hangulati ívként vezet a visszatérés diadalmas pillanatához. A repríz áradását már nem szakítja meg



2. kotta

The image shows two systems of a musical score. The first system includes parts for Corni F, Timp., Vlc. solo, VI. I-II, Vla., and Vlc. Cb. The second system includes parts for Corni F, Timp., Vlc. solo, VI. I-II, Vla., and Vlc. Cb. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ma marc.*, *rubato*, *p*, and *ff*.

*recitativo*: utolsó alkalommal – mintegy megtalálva igazi helyét – a zárótéma után szólal meg, *cadenzaként*.

A *recitativo*nak azért lehet ennyire meghatározó szerepe, mert valódi feszültséget, nyugtalanságot hordoz, ami általában nem jellemző a darabra. A főtémát – egy Dohnányi stílusában tipikusnak mondható melódiát – például tágasság, fűtöttség, ugyanakkor kiegyensúlyozottság jellemzi. Hasonló fogantatású a mellék- és a zárótéma, bár ezek kevésbé impozáns anyagok (a zárótéma például lényegében mindössze egy 8 ütemes, kromatikus ereszkedő kvart). Bár mindhárom alaptéma bőven tartalmaz alterált hangokat, ezek inkább csak színeként vannak jelen, a kromatika határozott tonális keretek közé szorul. Ez a kissé leplezett feszültség tör ki a *recitativo* megjelenésével. Mondandójának jelentőségét a hozzá kapcsolódó, felvezető szakasz is érzékelteti: sejtelmesen ereszkedő vonósakkordok,

baljós üstdobütések, a mollbeli IV. fokozatú megálló – mintha felgördülne a függöny, vagy változna a szín, és megpillantanánk egy addig rejtett világot. Ilyen kontextusban szólal meg a kíséret nélküli cselló *rubato* éneke (2. kotta).

A feszültség tehát nem a tonalitás fellazulásában mutatkozik meg (ahogy az expozíció témáit itt-ott árnyaló kromatikából sejtethetnénk), hanem más módon tör utat magának: mégpedig azért, hogy szót kér és kap a szólóhangszer. A gordonka másutt nem igazán emelkedik ki a textúrából, ami egyébként nagymértékben foglalkoztatta a mű kortársi kritikussait. Bárdos Artúr, az ősbemutató egy bírálója például így fogalmazott:

Mindenekelőtt határozzuk meg a műfajt. Semmiképpen sem szólóverseny, aminek címe jelzi. Inkább valamely nagyobb szimfonikus alkotás egyik tételének látszik. A gordonkaszólam csak egy-egy ponton vergődik vezető szerepre, különben majdnem alárendelt hangszere a zenekarnak.<sup>16</sup>

A legtöbb recenzens egyetértett vele a zenekar és a szólóhangszer hierarchiájának kérdésében, s szinte minden kritikában olvasható valamiféle pontosítási javaslat a műfaji besorolást illetően. „Szimfónia obligát gordonka társaságában”,<sup>17</sup> „zenekari szvit csellóval”,<sup>18</sup> „szimfonikus zenekari költemény, amelyben a csellónak vezető, mindenestre a legegységibben hangsúlyozott szólama van”<sup>19</sup> – írják a bemutató kritikussai. Egybehangzó véleményük két okból is meglepő. Egyrészt azért, mert más tekintetben (ennél lényegesebb kérdésekben) nagyon is különböző állásponton vannak. Másrészt azért, mert kifogásuk nem teljesen jogos: a partitúrát követve jól látszik, hogy a cselló abszolút főszereplője a műnek. Kifejezetten feltűnő például, hogy az expozícióban („I. tétel”) és a visszatérésben („IV. tétel/finálé”) minden témát a szólóhangszer vezet fel, ezt követi – mindig csakis másodikként – a zenekari megszólalás. Ugyanez igaz a lassú epizódra („II. tétel”), s akkor még nem említettük a négy *recitativó*t és persze a hatalmas *cadenzát*. Egy esetben adhatunk igazat a recenzenseknek: a lassú epizód és a rekapituláció közti szakasszal kapcsolatban („III. tétel”). Ennek első felében ugyanis tényleg

<sup>16</sup> Dr. Bárdos Artúr kritikája az *Egyetértés*ben, 1906. március 8. Közli Gombos: i. m. 2007, 136–137.

<sup>17</sup> A *Budapesti Napló* kritikája név nélkül (*r. r.*), 1906. március 8. Közli Gombos: i. m. 2007, 134–135.

<sup>18</sup> „Wesen käme die Bezeichnung einer Orchestersuite mit Cellosolo näher...” A *Budapester Tagblatt* kritikája név nélkül, 1906. március 8. Közli Gombos: i. m. 2007, 135–136.

<sup>19</sup> „...eine symphonische Orchestraldichtung, in welcher das Cello nur die führende, allerdings die am individuellsten betonte Stimme innehat.” A *Neues Pester Journal* kritikája név nélkül, 1906. március 8. Közli Gombos: i. m. 2007, 137–138.

elhallgat a szólócselló, s valóban egy tisztán zenekari közjátékot hallunk, amely ráadásul önálló formai funkcióval bír, saját zenei tematikával. Paradox módon, a scherzo éppen ezért ígérkezik kulcsfontosságúnak a darab értelmezésében.

A „scherzo” formailag nyitott, majdnem improvizatívnak hat (3a kotta). Ennek oka, hogy határozott haladási iránya van: a lassú tételt záró *recitativo* felől indul, a visszatérést készíti elő – s mindeközben három különböző részre bomlik. Először a zenekar elragadja a cselló *recitativójának* kezdőmotívumát (3a kotta, 1. *szisztéma*), s egy tetőpont felé vezet, melyben már a *recitativo* utolsó, kérdő motívuma játssza a főszerepet (3a kotta, 2. *szisztéma*). Nem szoros, de jól hallható rokonságban van e motívumokkal az a dallamtöredék, ami hamarosan a scherzo tulajdonképpeni témájává válik (3a kotta, 3. *szisztéma*). Amikor szimfonikus zenét emlegettek a kritikusok, minden bizonnyal az itt következő 50 ütem is a fejükben járhatott: ebben a viharos epizódban ugyanis a zenekar mintha valóban elfeledkezne a mű hősről, a gordonkáról. A szólóhangszernek szabályosan úgy kell „visszakéredzkednie” a textúrába: csak a vihar lecsillapodásával merészkedik újra be, de eleinte mintha nem találná a főtéma eredeti alakját (3b kotta). Végül mégis megszületik a dallam – ez a visszatérés pillanata, melynek diadalmasságát a hatalmas, csillogó *tutti* megszólalás is biztosítja.

A főtéma harmóniáját alig érzékelhetően beárnyékoló félelem, mely először a *recitativo*ban kerül a felszínre, a scherzóban tehát ijesztő valósággá válik – a cselló „magánügye” a zenekar „nyilvánossága” elé kerül. A kortársi kritikusok közül többen említettek Wagner-hatást a darabban kapcsolatban. Egy, a művet az eredetiség hiánya miatt élesen bíráló kritikus – nevezetesen A csárdáskirályné későbbi szerzője – egyenesen úgy vélte:

Részben az erdőszongás, részben a mesterdalnokok hangulata nehézkedett Dohnányi fantáziájára. [...] Szinte érthetetlen, hogy Dohnányi Ernő leírta ezeket a penetráns reminiscenciákat. Vagy nem jár operába, vagy nagyon sokat jár operába.<sup>20</sup>

Ha valahol, akkor itt valóban rendkívül operaszerűvé válik a zene: mintha veszedelmes démonok elevenednének meg ezekben az ütemekben (hasonlíthatjuk a szakaszt Alberich megjelenéséhez a *Rajna kincsében*, esetleg ahhoz a baljóslatú pillanathoz, amikor Wotan és Loge Nibelheimbe indul – s ez a kapcsolat megerősíti a fenti értelmezést).

A scherzo „démoni” közjátékát követően a cselló igyekszik újra megtalálni a harmóniát – ezt fejezi ki a főtéma keresgélése –, s érthető tehát, hogy a D-dúr hangnem és az eredeti témaalak megtalálása milyen jelentős, katartikus tető-

<sup>20</sup> Kálmán Imre kritikája a *Pesti Napló*ban, 1906. március 8. Közli Gombos: i. m. 2007, 138–139.

3a kotta

400. ütem

400. ütem  
Timp. Fag.  
pp marc.  
Vla. p  
Vlc. solo / tutti ppp Tutti p  
Cb. p

434. ütem

434. ütem  
Cl. ff f  
Ob. ff f  
Fg. ff f  
Corni Tr. ff f  
Vl. f ff  
Vlc. Cb. cresc. f

453. ütem

453. ütem  
Fl., Ob., Cl. ff  
Corni, Tr. ff  
Vl. I ff  
Vl. II ff  
Fag., Vlc., Cb. ff

3b kotta

Vlc. solo  
p dolce  
mf

4. kotta

The image shows a musical score for the 4th system. It includes a solo violin part and four violin parts (I, II, III, IV). The solo violin part is marked 'solo' and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The violin parts (I-IV) are marked with dynamics like 'ff' and 'pp' and feature sustained notes and some rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and includes various dynamic markings such as 'ff', 'p', and 'pp'.

pontként jelenik meg a műben. Itt végre újra helyreáll a világ rendje, aminek egyik nyilvánvaló jele, hogy kiegyenlítődik a viszony a szóló és a zenekar között, sem egyik, sem másik nem lép előre – s más versenyművekhez képest a cselló valóban belesimul a kíséző textúrába.

\* \* \*

Dohnányi 12. opusának persze már a címe is árulkodik arról, hogy bizonyos tekintetben rendhagyó versenyművel állunk szemben. Arthur Hutchings a *Grove*-lexikonban felhívja a figyelmet arra, hogy a német(es) zenében a *Konzertstück* és a *concertino* elnevezések voltaképpen felcserélhetőek voltak.<sup>21</sup> Ez azért érdemes a figyelmünkre, mert Dohnányinak az op. 12-vel leginkább összevethető műve a *Concertino hárfára és kisenekarra* (op. 45, 1952) címet viseli.<sup>22</sup> A művek hasonlóságát elsősorban két tényező adja: a szólóhangszer kevéssé szólisztikus alkalmazása, illetve az egy tételbe foglalt többletételes forma.<sup>23</sup> Ami az előbbit illeti, a *Concertino* zenekarba olvadó hárfaszólama valószínűleg elsődleges oka volt annak, hogy a kompozíció a szerző életében előadatlan maradt. A darab egy amerikai hárfajátékos, Edna Philips feltételezhető megrendelése nyomán született, aki azonban végül elzárkózott előadásától. Az elutasításnak több indoka lehetett, s túl azon, hogy a modern zeneszerzési irányzatok elkötelezettjeként a

<sup>21</sup> Arthur Hutchings: „Concertino”. In: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44251> (utolsó megtekintés: 2011. június 10.).

<sup>22</sup> Az alábbi, kivonatos elemzés-értékelés alapja doktori disszertációm; a *Hárfa-concertinóval* foglalkozó fejezeteken alapuló tanulmányt lásd: „A tématranszformáció szerepe Dohnányi *Concertinójában*”. *Zenetudományi dolgozatok 2010*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 223–242.

<sup>23</sup> Kevésbé mély rokonság, mégis talán szembeötlőbb ezeknél a kezdés módja: mindkét kompozícióban egy-egy akkordnyi zenekari felvezetés után szólal meg a szólóhangszer – mintha ezzel is a versenymű színpadias kellékeit igyekeznék kerülni a zeneszerző.

művésznő túlságosan konzervatívnak tartotta a darabot, valószínűleg a nem eléggé reprezentatív, azaz nem eléggé (kevésbé?) szólóhangsúlyos textúra sem nyerte el tetszését.

Ami a mű egy tételbe foglalt többlettételeit illeti, az jóval egyszerűbben valószínűleg, mint a csellódarabban: voltaképpen három, *attacca* kapcsolt tételt jelent. Mégis érdemes egyetlen folyamatnak tekinteni a mérsékelt tempójú I. tétel, a scherzoszerű II. és az *Adagio* zárótétel láncolatát, mivel a szerző nagyon szervesen kapcsolta össze a tételeket (mindkétszer az elkalandozó befejezésből formálódik ki a következő tétel főtémája), s mert az egyes tételek formája sem zárt: a visszatérés-alapú formakoncepciótól gyökeresen eltérően a szerző valamiféle lineáris, azaz újra és újra ismétlődő szakaszokon alapuló szerkezetet hoz létre. A két szélső „tételt” ráadásul szoros témakönség köti össze: a szinte impresszionista zenét idéző nyitótétel töredékes központi témája az *Adagio*-ban széles, romantikus dallammá alakul. A tématranszformáció jellege rejti a darab feltételezhető narratíváját: az I. tételbeli, leginkább talán Debussyéhoz hasonlítható formálás- és dallamképzési mód a III. tételben átadja helyét a Dohnányira sokkal jellemzőbb brahmsi stílusnak. Dohnányi több kései művét jellemzi hasonló koncepció, azaz hogy a szerző valamiféle új kifejezésmóddal kísérletezik, de végül mégis visszatér a megszokotthoz, mintha számára már nem lenne más útja a komponálásnak. A *Concertino* III. tételének „hazatérés”-gestusát erősítik a váratlanul jelentős szerephez jutó mélyvonások is – s e ponton ismét csak összekapcsolódik Dohnányi két egytételű versenye. A cselló kiemelése ugyanis valószínűleg itt sem véletlen, hiszen Dohnányi számára személyes jelentőséggel bírt a hangszer.

Bár a *Konzertstück* dedikációja egy koncertező előadóművész kollégának szól, majdnem biztosan volt egy másik „címzettje” is a darabnak, mégpedig a zeneszerző édesapja, a kiváló amatőr gordonkás, Dohnányi Frigyes. A rendkívül sokoldalú érdeklődésű gimnáziumi tanár az orvostudomány új eredményeit is nyomon követte, s a röntgensugarak felfedezése után nem sokkal megalapította az ország első röntgenlaboratóriumát saját, iskolai fizikaszertárában. Mivel ekkor még nem volt ismert a röntgensugarak elleni védekezés módja, megbetegedett, s hosszú szenvedés után 1909-ben meghalt. Vázsonyi feltételezte, hogy a súlyos és fájdalmas betegség kezdete idején keletkezett *Konzertstück*-ben a zeneszerző édesapjától búcsúzik<sup>24</sup> (Dohnányi Frigyes a mű keletkezésének évében írta: „Napjaim, érzem, meg vannak számlálva...”<sup>25</sup>). Emiatt nem lehet véletlenszerű tehát a cselló megjelölése és – mintegy végső megoldásként – a középpontba

<sup>24</sup> Vázsonyi: i. m. 104–106.

<sup>25</sup> Dohnányi Frigyes levele Dohnányi Ernőnek, 1903. július 20. Közli Kelemen Éva: *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat – MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 273–274.

léptetése az időkori *Concertino* számvetés jellegű, bensőséges intonációjában sem. S talán ugyancsak ez a meghitt kapcsolat magyarázza a Dohnányi-csellókoncert egy, a kritikusok által dicsért sajátosságát, miszerint:

Dohnányi úr nem fickándo­zó hangszerként használja a csellót, hanem megköveteli tőle a bravúrpassázsokat, miközben megőrzi a hangzás melegségét és méltóságát. A komponista úgy látszik tiszteli a hangszert és annak modern szemléletére jobban vigyáz annál, mintsem hogy lealacsonyítsa.<sup>26</sup>

\* \* \*

Vázsonyi megállapítását, azaz hogy a *Konzertstück* Dohnányi édesapjához kötődik, a fentiek alapján bővíthetjük és árnyalhatjuk. Tény, hogy a fiatal zeneszerző életében talán az apa figurája volt a legfontosabb: Dohnányi Frigyes szilárd támaszként áll fia háta mögött. Figyelme és gondoskodása azonban szigorral társult. Jellemző, hogy Vázsonyi az ő halálához kapcsolja Dohnányi életének talán legmélyebb személyes válságát: első házassága kudarcát és az azt megelőző, kicsapongó éveket. A pozsonyi matematikatanár mintha valamiféle erkölcsi keretet adott volna a világhírű berlini zongoraprofesszor életének, amely egyszerre volt megtartó és mégis nyomasztó. Kapcsolatuk természete kissé talán Mozart és apja viszonyához hasonlítható. Olykor megdöbbenően hasonló­nak tűnik levelezésük hangja is – álljon itt példaképp egy idézet Dohnányi Frigyes egyik leveléből, melyben fia első budapesti sikeréhez gratulál, ugyanakkor korbol­ja és tanácsokkal látja el őt:

Gondolom, nem tévedek, ha azt tételezem fel, hogy te a nevezetes, életedre minden esetre befolyásos concert után talán többet mulattál és több pénzt költöttél, mint kellett volna és hihető – részemről arról meg vagyok győződve – hogy cassád nagyban lelapult és magad pénzsűkölködésben szenvedsz. Azért is mellékeltem erre a hónapra – mert oly annyira kitűntél – 5 frtot. De azért ne gondold, hogy teljesen meg vagyok elégedve viseleteddel. Ugyan a művészi tanulmányaidban rendkívüli örömet okoztál mi nekünk; de a practicus életrealitásod úgy látszik nem eléggé erélyes, nem mozogsz elegendően. Igen örülnék, ha ebben tévednék. Leveleimet nem szoktad kellően átolvas[n]i, illetőleg nem szoktál kéréseimre felelni és kívánságaimat teljesíteni.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> „Mr. Dohnányi would have none of the 'cello as a capering instrument, pretending to trip through passages of bravura and keeps its warmth and dignity of tone. The composer seemed to respect the instrument and to heed the modern view of it too much to abase it.” *A Boston Evening Transcript* kritikája név nélkül, 1908. március 2. Közli Gombos: i. m. 2007, 239–241.

<sup>27</sup> Dohnányi Frigyes levele Dohnányi Ernőnek, 1895. február 20. Közli Kelemen: i. m. 268–269.

Ha feltételezzük, hogy a *Konzertstück* alapvető, elsősorban a főtéma által képviselt érzelmessége, melegsége, kiegyensúlyozottsága Dohnányi édesapjával való kapcsolatára reflektál, akkor valószínű, hogy a *recitativo*-ban kettejük rejtett konfliktusa jut a felszínre. Ez éppúgy lehet az apja elvesztésétől szorongó fiú félelme, mint az apja szigorát és irányítását olykor nyomasztónak érző fiatal felnőtt indulata. A *recitativo*-ból kibomló „lassú tétel”-ben átmenetileg oldódik a félelem és dac, hogy aztán a „scherzó”-ban hatalmas erővel törjenek ki és váljanak valóságossá a negatív érzések. Miután Dohnányi nyilvánvalóan nem szánt tudatosan ilyenfajta programot művének, s a rejtett narratívára a speciális életrajzi körülmények miatt gondolhatunk csak, valószínűleg nem is érdemes dönteni a kétféle értelmezés között. Csupán rögzíteni szükséges: a cselló hangszer középpontba állítását a problematikus apafigurával kapcsolatos összetett érzések is magyarázhatták.

A „búcsú”-értelmezést persze némiképp megkérdőjelezi, hogy Dohnányi Frigyes a *Konzertstück* befejezését követően még évekig élt. De a darab nem is ér véget a scherzo tombolásával, hiszen visszatér a harmonikus első rész, sőt még kisimultabbá válik: a főtémaszakasz koncentráltabb lesz, hiányoznak belőle a kidolgozászerű elemek, nem töri meg *recitativo*. A *recitativo* csak az expozíció végén jelenik meg és *cadenzá*vá fejlődik, amely ráadásul nem annyira briliáns-virtuóz, mint inkább szemlélődő jellegű. A cselló (és a hozzá kapcsolódó asszociációk) lírai apoteózisa ez: a szólóhangszert osztott *tutti* gordonkák kísérik, melyek olykor szinte orgonaszerű keretet adnak neki (az orgona szintén köthető a mélyen vallásos Dohnányi Frigyeshez) (4. *kotta*). A megtalált harmóniát hirdeti a kódát végigkísérő, hatalmas D orgonapont, mely fölött ha nem is kromatikától mentes, de valamivel kisimultabb főtémaalak szólal meg. (A D alaphangnem s az F-dúr középrész a lassúban valószínűleg szintén nem véletlen annál a Dohnányinál, aki szeretett – Schumann módjára – játszani az abc-s hangnevekkel.)

Dohnányi tehát többféle szorongató előképen felülkerekedett csellóversenyében – zenei (*h-moll szonáta*) és emberi tényezőkön egyaránt –, ennek ellenére a mű harmonikus és diadalmas befejezése nem igazán megnyugtató. A kompozíció saját törvényein-cselekményén belül ugyan megtörtént a konfliktus feloldása: a *recitativo*-ból kibomló, viharos scherzót „legyőzte” a főtéma-visszatérés – még ha nehezen született is meg –, a rekapitulációban pedig megtalálta igazi funkcióját a *recitativo* (*cadenza* lett belőle). Az utolsó ütemek harmóniája mégis kissé túlfeszítettnek, szinte erőltetettnek hat, úgy tűnik, mintha a győzelem csak látszólagos volna. E tekintetben sokkal őszintébb a kései darab útja, mely Debussyvel „számol el”, s tér vissza békülékenyen, harmonikusan a gyökerekhez. A csellóverseny ezzel együtt is – vagy talán éppen ezért – emblematis darabja a fiatal Dohnányi zenei gondolkodásmódjának, stílusának és ideáljainak.