




Kusz Veronika

View metadata, citation and similar papers at [core.ac.uk](https://core.ac.uk)

brought to you by  CORE

provided by Repository of the

## A zeneszerzői megrendelések szerepe a kései stílus alakulásában

Az írás a 2010-ben megvédett, *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című PhD doktori értekezésem alapul (témavezető: Vikárius László).

Dohnányi Ernő élete utolsó tíz évében (1949. október–1960. február) az Egyesült Államokban élt és a tallahassee-i Florida State University (FSU) zongora- és zeneszerzés-professzoraként működött. A komponálás és a koncertezés mellett a tanítás lett tevékenységének meghatározó területe és jövedelmének fő forrása. Tanítás – egy alig közepes színvonalú, mindentől távol eső vidéki egyetemen, mely nyilvánvalóan össze sem volt hasonlítható a századelő berlini vagy az 1920–1930-as évek budapesti Zeneakadémiájával, ahol élete korábbi szakaszaiban professzor volt. A hatalmas státusbeli zuhanás, a nemzetközi kulturális élettől való elszigeteltség, a háborút követő politikai rágalomokkal szembeni tehetetlenség és az emigráció mindennapi nehézségei természetesen nyomot hagytak alkotóművészetén. *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című disszertációmban e periódus monografikus feldolgozását kíséreltem meg az amerikai Dohnányi-hagyatékok eredeti, korábban ismeretlen forrásaira támaszkodva. Jelen tanulmány a disszertáció eredményeit foglalja össze egy, a dolgozatban csupán érintett szempontból: a zeneszerzői megrendelések szerepének tekintetében.

### 1. A kutatás előzményei, források

Dohnányi Ernő személye és működése iránt az utóbbi évtizedben nagymértékben megnőtt az érdeklődés. Bár a szerző halálát követő első négy évtizedben Vázsonyi Bálint monográfiája<sup>1</sup> és több kisebb publikáció is megjelent a témában, ezek nem tudták megindítani a tudományos diskurzust és a közös eredményekre építkező kutatási folyamatot. Az 1990-es években a politikai okokkal és zenetudományi szemléletváltással egyaránt kapcsolatba hozható, megújult érdeklődés nyomán azonban a szisztematikus

<sup>1</sup> Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, <sup>1</sup>1971 / Nap Kiadó, <sup>2</sup>2002).



kutatás is megkezdődött.<sup>2</sup> A kibontakozóban lévő nemzetközi Dohnányi-kutatás rövid történetének legfontosabb eseményét az jelentette, hogy 2002. január 1-jétől a szerző hazájában intézményes kereteket kapott a tudományos munka: a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az MTA Zenetudományi Intézet megalapította a budapesti Dohnányi Archívumot. A Dohnányi-kutatás azonban egyelőre nem minden területen mondható egyformán eredményesnek: a különféle – a kutatáshoz persze elengedhetetlen – adat- és forrásközlések, valamint a vázlatkutatás mellett háttérbe szorult az életmű kritikus szemléletű, komplex vizsgálata és általában a zenei analízis, jóllehet éppen ezek lennének előbbre valók. A zeneszerzői életmű alapos megismerése és történeti elhelyezése Dohnányi esetében azért is különösen fontos, mert értékelésében még nem jutott konszenzusra sem a hazai, sem a nemzetközi zenei közgondolkodás – részben éppen azért, mert az ítéletalkotásban megfelelő szakirodalom híján az érdeklődő felületes ismeretekre kénytelen támaszkodni. Ezért is vállalkoztam disszertáciomban a zeneszerző egy jól körülhatárolható életszakaszának és alkotói periódusának, az amerikai éveknél (1949–1960) tanulmányozására és kritikus értékelésére.

Az amerikai éveket – Dohnányi életének korábbi szakaszaihoz hasonlóan – mind- eddig nem tanulmányozták kielégítő részletességgel. A periódus eseménytörténetét elsőként Marion Ursula Rueth mutatta be szakdolgozatában,<sup>3</sup> de témaválasztásának megfelelően ő a szerző tevékenységének csupán egy kis szeletét vizsgálta: szinte kizárólag Dohnányi amerikai munkaadójával, a tallahassee-i egyetemmel kapcsolatos történeteket vette számba, s értékes adatait az önálló interpretációtól tartózkodva tárta olvasói elé. Vázsonyi Bálint monográfiájának idevágó, mintegy húszoldalas fejezete ez idáig tehát a téma legsokoldalúbb feldolgozásának számított. Vázsonyi megköze- lítése sok szempontot érint, s ő az életrajzi aspektusok tárgyalása mellett a kompozíciók keletkezési körülményeire, zenei stílusára is kitért röviden. A primer források ismeretében azonban nyilvánvalóvá vált, hogy adatai gyakran nem megbízhatóak, s interpretációja sok esetben támadható. Színes, szókimondóan érvelő-értékelő írásmód- ja ugyanis kissé tendenciózus tárgyalást leplez. Tekintettel a Dohnányi amerikai éveit tárgyaló irodalom korlátaira, dolgozatom kiindulópontjának elsősorban az amerikai évekhez kapcsolódó primer forrásanyagot tekintettem. A források tanulmányozására kilenc hónapos Fulbright-ösztöndíjam során (2005/2006) nyílt lehetőség. Amerikai tartózkodásom ideje alatt nemcsak átnézhettem a legnagyobb hagyatékot, a tallahassee-i Florida State University (FSU) Warren D. Allen Zenei Könyvtárának Dohnányi-gyűj- teményeit, de részt vehettem a feldolgozó munkában is. Felhasználtam továbbá forrásokat az Ohio University (Athens), a George Bragg Estate (Fort Worth, Texas) és az

<sup>2</sup> A megújult Dohnányi-kutatás két legjelentősebb publikációja volt az ezredforduló környékén: James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, 2001); Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus, 2001).

<sup>3</sup> Marion Ursula Rueth, *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi* (MA thesis, Florida State University, Tallahassee, 1961).

Országos Széchényi Könyvtár különféle gyűjteményeiből. Ennek megfelelően dolgozatom alapjául több mint 5000 elsődleges, legnagyobbbrészt publikálatlan dokumentum szolgál: például Dohnányi levelezése, egyéb hivatalos és személyes iratok, jegyzetfüzetek, zsebnaptárak, újságkivágat- és koncertműsor-gyűjtemények, valamint zenei kéziratok, nyomtatványok, illetve Dohnányi koncertjeiről készült DAT-felvételek.

## 2. Dohnányi Floridában – életkörülmények, anyagi helyzet, tevékenységek

Dohnányi 1944 novemberében hagyta el Magyarországot, s 1948-ig főleg Ausztriában tartózkodott. Végleges letelepedésének helyszínéül Argentínát választotta, aminek elsősorban családi okai voltak: nem akadt ugyanis más ország, amely vele együtt hajlandó lett volna befogadni élettársát, Zachár Ilonát, s az ő kamaszkorú gyerekeit. Argentínában azonban a vártnál rosszabb körülmények fogadták őket, így a család hamarosan újabb költözést fontolgatott. Az Egyesült Államok kézenfekvő cél volt számukra, hiszen az amerikai közönség évtizedekkel korábban is igen nagyra értékelte Dohnányit.

Ez idő tájt az FSU zenei tanszéke igen lendületes fejlődésnek indult: elkészült a kiválóan felszerelt, új épület, új *graduate* programok indultak, illetve 1951-ben megkezdődött a szervezett zenei doktori képzés.<sup>4</sup> Karl Kuersteiner, a zenei kar dékánja rövid ideig Budapesten tanult, jól ismerte tehát Dohnányi nevét. Így amikor Andrew Schulhof, Dohnányi amerikai impresszáriója egy tallahassee-i koncertlehetőség miatt felkereste az FSU-t, a dékán nyomban továbbgondolta a lehetőséget, s zeneszerzés- és zongoraprofesszori állást ajánlott Dohnányinak.<sup>5</sup>

Az új professzor 1949. október 17-én érkezett Florida fővárosába. Tallahassee ez idő tájt mindentől távol eső, 30 000 fős kisváros volt: sem kulturálisan, sem turisztikailag nem volt jelentős, mindenesetre nyugalmas otthont biztosított a Dohnányi család számára. Valószínűleg a Magyarországról való távozást követő, csaknem pontosan öt év viszontagságai is kedvező színben tüntették fel helyzetüket. A zeneszerző mindenestre így fogalmazta meg első benyomásait:

Mikor Tallahassee-t megláttam, azonnal megszerettem. Mindég mondogattam, olyan mint egy falu, mint egy gyönyörű, óriási kert. Az ősrégi tölgyfák, melyek az utat szegélyezik s melyekről az Apanisz most csüng alá, az ide-oda ugráló mókusokkal, a télen viruló kaméleák és a tavasszal nyíló azaleák, melyek buja színeikkel

<sup>4</sup> John Kilgore, „New Building Helps: FSU Music School Winning Top Rank”, *Tallahassee Democrat* [ dátum nélk.] (FSU Dohnányi Collection).

<sup>5</sup> Kuersteiner levele Dohnányihoz, 1949. április 8. (FSU Dohnányi Collection).

tündérországgá varázsolták ez[t] a várost. Minden, minden varázslatosan szép volt. [...] Szerettem Tallahassee-t.<sup>6</sup>

Az egyetemen Dohnányi több szinten és formában tanított zongorát: magán- és csoportos órát adott túlnyomórészt *graduate* szintű növendékeknek, ehhez egy *undergraduate* és egy *graduate* zeneszerzés-kurzus, a későbbi évek során pedig zenekari vezénylés és disszertáció-témavezetés társult. Órarendjén folyamatosan szerepelt a nyilvános *Piano Repertoire Class*, mely nagy népszerűségnek örvendett a diákok és a kollégák körében. A sors különös játéka folytán Dohnányi számára éppen abban az időszakban volt egzisztenciális szempontból a legfontosabb tevékenység a tanítás, amikor szerényebb képességű növendékekkel kellett dolgoznia. Ennek ellenére megkedvelte amerikai növendékeit, akik persze rajongással vették körül – sokuk számára barátot, tágabb értelemben vett szakmai támaszt, sőt egyfajta apafigurát jelentett. A tanítványok odaadását jól szemlélteti egyikük búcsúlevele:

Megleszek itt – de aligha tudom elmondani, mit érzek amiatt, hogy el kellett válnak Öntől. Enyhén szólva felkavart. A két egyetemi év csodálatos volt számomra – de ezt Ön is biztosan tudja [...] Lehetetlen egyszerűen annyit mondanom: „köszönöm” [...] távolról sem tudná kifejezni, hogy valójában mennyire hálás vagyok.<sup>7</sup>

A zeneszerző-növendékekkel való együttműködés nem bizonyult ilyen sikeresnek. Dohnányi már a szerződés-kötést megelőző levelezés során kifejtette a dékának a fiatal zeneszerző-generációról alkotott, meglehetősen lesújtó véleményét, amely nem is változott a floridai évek alatt:

Manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a „modernizmus”, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.<sup>8</sup>

Az egyetemi közeg és Dohnányi munkakörülményei meglehetősen negatív színben tűnnek fel Vázsonyi könyvében. Az eredeti dokumentumok ismeretében Vázsonyi megállapításai azonban vitathatónak bizonyulnak: interpretációja, mely szerint a tallahassee-i vezetés érzéketlensége és féltékenysége vezetett az első szerződésben foglaltak felrúgásához és közvetve az idős zeneszerző kizsigerezéséhez, kissé tendenciózusnak látszik. A fennmaradt források alapján úgy tűnik, Dohnányi a privát növendékeket nem számítva hat-nyolc órát tarthatott egy héten, ami két szemeszterben kúszott

<sup>6</sup> Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 33.

<sup>7</sup> Sítkes levele Dohnányihoz, 1955. augusztus 8. (FSU Dohnányi Collection).

<sup>8</sup> Dohnányi levele Kuersteinerhez, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi Collection).

fel tizenkettőre, az utolsó években viszont olykor négy-hatra csökkent, azaz csak a legnehezebb évben volt olyan zsúfolt az órarendje, mint amelyet az egyetem eredetileg kívánt tőle. Ha hozzátesszük, hogy a hiányzások tekintetében jócskán túllépte a kezdeti tárgyalások során meghatározott mennyiséget (1955-ben például 47 tanítási napot mulasztott), valamint hogy szólóestjeinek és egyéb fellépéseinek száma viszont jóval alatta maradt Kuersteiner elvárásainak, akkor világossá válik, hogy az egyetem vezetése nem kárhóztatható olyan mértékben nehézségeiért, mint ahogy Vázsonyi állítja.

Dohnányit 5600 dollár évi fizetéssel szerződtette az FSU az 1949/50-es tanév három trimeszterére,<sup>9</sup> s emellett 1949 októberéig úgy hitte, hogy a tanítás mellett módja lesz magas tiszteletdíjakért hangversenyezni. A koncerteket azonban különböző indokokkal – de feltételezhetően politikai okokból – sorra lemondták, s ez megrázta a családot. Az első évek nehézségei később némileg enyhültek, miután Dohnányi jövedelme az évek során növekedésnek indult: az 1950/51-es tanévben már 7500 dollárt, 1954/55-ben pedig 8400 dollárt kapott<sup>10</sup> – ehhez járult még jelentős honorárium a koncertekért és a megrendelt művekért. Ez a bevétel azonban nem bizonyult kényelmesen elegendőnek a család számára. A banki kölcsönökhöz való, az amerikaitól különböző hozzáállásuk éppúgy fokozta rossz közérzetüket, mint a megelőző öt esztendő nélkülözései során rögzült félelmeik. Mindazonáltal Dohnányi jövedelme nem jelentett kritikusan alacsony életszínvonalat. Saját házat vásárolt, melynek részleteit hét-nyolc éven belül kifizette; huszonéves, nevelt gyerekeit egyetemen taníttatta, később anyagiilag segítette, s mindehhez a család többi tagjának nem kellett munkát vállalnia. Sőt az Egyesült Államok gazdasági statisztikái szerint Dohnányi jövedelme inkább magasnak számított: 1950-ben az átlagjövedelem 2366 dollár volt, míg 1955-ben 3440 dollár.<sup>11</sup> Nem kétséges, hogy élete korábbi időszakaiban Dohnányi lényegesen jobb körülmények között élt, a fentiek tudatában mégis jelentősen módosul az amerikai évek financiai helyzetéről alkotott képünk: az életrajzírók állítása a lemondott hangversenyek miatt kialakuló egzisztenciális krízisről, illetve a kellemetlen egyetemi körülmények kényszerű elfogadásáról legalábbis árnyalásra szorul.

A hangversenyek egy részének meghiúsulása 1949–1950 környékén valóban a Dohnányit illető politikai vádakkal volt összefüggésben. A második világháború után Európából induló rágalmakat 1947-ben Göndör Ferenc, egy magyar nyelvű New York-i lap tulajdonosa indította újra, aki több zenei és politikai szervezetet megkeresett Dohnányi bojkottálása érdekében. Dohnányi számos magyar és amerikai kollégája, barátja (köztük Edward Kilényi, John Kirn, Waldbauer Imre, Schwalb Miklós, Serly Tibor) igyekezett harcolni az igaztalan vádak ellen, de a többéves huzavona végül nem vezetett megnyugtató eredményre. Az 1950-es évek közepétől – nagyrészt valószínűleg

<sup>9</sup> Az FSU levele Dohnányihoz, 1949. július 6. (FSU Dohnányi Collection).

<sup>10</sup> Dohnányi szerződése, 1950. május 18., 1954. augusztus (FSU Dohnányi Collection).

<sup>11</sup> <www.census.gov> (2012. szeptember 8.).

a mccarthyizmus ellentétes politikai tendenciáival összefüggésben – lassan enyhülni látszott a nyomás Dohnányi személye körül, a családi levelezésből azonban kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig úgy vélekedtek, hogy az amerikai érvényesülést elsősorban a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység” nehezítette.

A nehézségek ellenére Dohnányi az egyesült államokbeli letelepedésétől haláláig tartó időszakban összesen 124 alkalommal lépett a koncertpódiumra új hazájában. Ez átlagosan csupán havi egy fellépést jelent (ehhez képest fiatalabb éveiben még az is előfordult, hogy havonta 10–15 alkalommal játszott!), de ha tekintetbe vesszük a művész életkorát és tanári állásának kötöttségeit, mégis tekintélyes mennyiségnek számít. A tallahassee-i hangversenyek (az összes fellépés mintegy harmada) többségére az egyetemen kötött megállapodás értelmében került sor. A Tallahassee-n kívüli koncertezés több szempontból is lényegesebb volt: az okok közül az anyagi természetű az elsődleges, de például a politikai rehabilitáció miatt is fontos volt, hogy ne csak szűk környezetében érvényesüljön. Elsősorban a nagyvárosi sikerek jelenthették volna az áttörést, de mivel az 1953-as New York-i bemutatkozás lényegében következmények nélkül maradt, mindvégig elsősorban kisebb, vidéki, többnyire egyetemi városok voltak koncertjeinek helyszínei.<sup>12</sup> Az őt többször vendégül látó kisvárosok kiváló kapcsolatot alakítottak ki vele, s ez a kötődés az amerikai évek egyik legmeghatározóbb momentuma lett: mindenekelőtt az ohioi Athensre jellemző, hogy szinte kultuszt épített Dohnányi személye és látogatásai köré. Egy athenszi zenekritikus így fogalmazott a tizedik évben:

E kritikus már oly sokat írt évente visszatérő, ünnepezt vendégünkről, Dr. Ernst von Dohnányiról, hogy már-már szokásának mondható. Mindazonáltal e világhírű zenész évenkénti látogatása soha nem szűnik meg zenei életünk számára érdekesnek lenni, ösztönzést adni és lelkesedést ébreszteni.<sup>13</sup>

A lelkesedés nagyrészt annak szólt, hogy ezeken az alkalmakon (nemcsak Athensben) Dohnányi zongoraművészként, kamarazenészként, karmesterként, előadóként, tanárként és természetesen zeneszerzőként is fellépett. Ahogy az imént idézett recenzens fogalmazott:

[...] olyan jól ismerjük őt, hogy már nem lepődünk meg azon, ha ismét új oldaláról mutatkozik be.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Egyetlen New York-i koncertjére 1953. november 9-én került sor a Carnegie Hallban. Néhány további nagyvárosi koncertje: San Francisco (1951), Chicago (1954), Minneapolis (1957).

<sup>13</sup> Paul Fontaine, „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music”, *Athens Messenger* (1957. március 28.).

<sup>14</sup> Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger* (1952. március 13.).



Márpedig az egyetemi közeg elismerésére Dohnányinak nagy szüksége volt: az amerikai zenei élet másik területéhez, az egyetemektől független, nagyvárosi koncert-élethez való kapcsolódás ugyanis nem járt sikerrel. A jelentősebb amerikai városokban csak alkalmanként, régi ismerősei révén léphetett fel (pl. Doráti, Reiner) – nem túlzás tehát azt állítani, hogy a hivatalos amerikai zenei élet lényegében ignorálta őt. Jellemző, hogy az 1950-es–1960-as években készült, az Egyesült Államok zenetörténetét feldolgozó monográfiák és lexikonok többnyire meg sem említik Dohnányi nevét, holott a második világháború alatt és után bevándorló európai zeneszerző-emigráció szerepét általában részletesen tárgyalják.<sup>15</sup> Elsősorban azért tekinthetjük tehát az amerikai éveket Dohnányi legproblematikusabb időszakának, mert érvényesülése, státusa minden erőfeszítés ellenére sem mozdult előre a tíz év alatt – ehhez képest a Vázsonyi által hangsúlyozott anyagi problémák vagy a túlterheltség kevésbé látszik drámainak.

Persze az említettek mellett a zeneszerző konzervatív zenei stílusa nagyon is oka lehetett az egyetemektől független amerikai koncertélet részéről tapasztalható elutasításnak. Aligha kérhető számon az 1950-es évek Amerikáján, hogy nem adott teret egy olyan emigráns zeneszerző érvényesülésének, akinek zenei stílusa már évtizedekkel korábban is anakronisztikusnak számított. Különösen érdekes azt vizsgálni, hogy maga Dohnányi miképp viszonyult ehhez a kérdéshez. Az adott élethelyzetben, amikor is elvesztette az 1930-as évek végéig szinte folyamatosan mögötte álló, támogató közegét, egzisztenciális kulcskérdéssé vált a kortárs zenéhez való viszonya. Ez a konfliktus, s a hol több, hol kevesebb beletörődéssel viselt elszigeteltség Dohnányi amerikai éveinek legalapvetőbb jellemzője volt, és a zenei termés szempontjából is meghatározónak bizonyult.

A körülményekhez képest Dohnányi mindenestre zeneszerzőként is aktív volt az amerikai évek alatt. Amennyiben még az Argentínában elkezdett 2. hegedűversenyt (op. 43, 1949–1950) is ide számítjuk, összesen kilenc mű tartozik az amerikai periódushoz, melyek közül egy opuszsám alatt jelent meg három zongoradarab (op. 44, 1951), illetve két fuvolakompozíció (op. 48, 1958–1959). Ehhez járul még a Dohnányi pedagógiai működése szempontjából elengedhetetlenül fontos két zongora-etűdsorozat; a második világháború éveiben keletkezett 2. szimfónia két átdolgozása (op. 40, 1957–1958); néhány befejezetlen, csupán vázlatokban fennmaradt, illetve további tervezett, de tudomásunk szerint el nem kezdett kompozíció. A művek sokszínű csoportot alkotnak műfaj és apparátus szempontjából, s számos opusz a teljes életművet tekintve is kivételes. A fuvoladarabok és a Hárfa-concertino (op. 45, 1952) a hangszerválasztás szempontjából különleges az *œuvre*-ben, a *Stabat Mater* (op. 46, 1952–1953) vallásos

<sup>15</sup> Például: John Tasker Howard and George Kent Bellows, *A Short History of Music in America* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967); Irving Sablosky, *American Music* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969); H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969) = *Prentice-Hall History of Music Series*.

szövege miatt, az *Amerikai rapszódia* (op. 47, 1952–1953) pedig speciális kölcsönzött anyagából adódóan.

A darabok sajátos jegyeit sok esetben persze a keletkezési körülmények magyarázzák, hiszen egy részük megrendelésre készült. Ez maga is az amerikai periódus sajátossága, hiszen Dohnányi alapvetően nem szeretett felkérésre írni, s korábban nem is gyakran tette. Amerikában azonban más volt a helyzet: mint a fentiekből kiderült, egyaránt szüksége volt a megrendelésekre érvényesülése érdekében (értve ezalatt az elszigeteltsége enyhítéséért és zeneszerzőként való elismeréséért való küzdelmet, illetve a politikai rágalmak elleni harcot egyaránt) valamint anyagi okokból. A hangszer-, szöveg- vagy zenei alapanyag választásánál azonban további, sokkal jelentősebb következményei is voltak annak, hogy egy mű megrendelésre, illetve megrendeléstől függetlenül készült ebben az időszakban – az alábbiakban e szempont alapján tekintem át a kései Dohnányi-műveket.

### 3. Megrendelésre készült kompozíciók

Az életmű egészét tekintve talán a *Stabat Mater* a legkülönösebb az amerikai művek közül. A vallásos szöveg választása, ha nem is előzmények nélküli, de váratlan a szerzőtől. Vajon a második világháború és az emigráció kapcsán elszenvedett megpróbáltatások nyomán fordult a valláshoz? Még meglepőbb az apparátus: a mű kettős fiúkarra készült. Ez természetesen csakis azért fordulhatott elő, mivel a mű megrendelésre készült. A felkérés a texasi George Braggtól, a Denton Civic Boy Choir karnagyától érkezett. A napjainkban is működő együttes 1952-ben, Dohnányi megbízatása idején még csupán néhány esztendő múlta tekinthetett vissza. A fiatal karnagy ambíciójához azonban már ekkor sem férhetett kétség: már egy 1952. szeptember 25-i újságcikkből kiderül ugyanis, hogy Dohnányi nem az egyetlen, csupán az első azon zeneszerzők sorában, akiket Bragg a jövőben felkér majd, hogy a dentoni énekeseknek komponáljanak (a terveknek megfelelően az évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a kórus repertoárját).<sup>16</sup> Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedését megelőzően – 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 státust ajánlott neki.<sup>17</sup> Bragg ekkor nem találkozott vele, s ő egy teljesen más szempontot nevezett meg kiválasztásával kapcsolatban:

<sup>16</sup> „Denton Choir Commission to Dohnanyi” [szerző nélk.] (1952. szeptember 25.); újságválogat George Bragg naplójából (Bragg’s Estate, Fort Worth, Texas).

<sup>17</sup> Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James A. Grymes (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 168.



A fiúkórus sok jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlít. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik egy ilyen összeállításhoz, mint hangversenyterembe, hanem mert hangképzése is hasonló. [...] Tisztában voltunk tehát azzal, hogy egy kitűnő kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnányit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University composer-in-residence-ét választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékelik a világ legnagyobb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamközpontú gondolkodású szerző csöppnyi modern leleményességgel. E tehetsége miatt döntöttünk úgy, hogy első legyen a szerzők közt, akik a modern fiúkórus-repertoár gazdagításához hozzájárulnak.<sup>18</sup>

A hangszeres- és kamarazeneszerűség valóban különös sajátossága az oratorikus kompozíciónak, ami a formálásban, a szöveghez való alkalmazkodásban és a szövés-módban is megmutatkozik. A műben – hasonlóan más egytételes hangszeres kompozícióihoz – Dohnányi klasszikus formákat ötvöztött. Egyaránt azonosítható benne a szonáta-allegro, a rondó és a variációs forma; képlettel így foglalható össze: *A–B–A'–B'–C–C'–A''–B''*-kóda. E koncepció egyáltalán nem magától értetődő, hiszen azokat a *Stabat Mater*-letéteket, amelyekhez a művet keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898) vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemzi: vagy a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy a szöveg szuggesztív képei diktálják szerkezetüket. Dohnányi azonban más elvet követett: az ő feldolgozásában a szöveg tolmácsolása szigorú hangszeres formába illeszkedik.

A Dohnányi-darab formaépítkezéséhez főleg kamarazenei mintákat találunk az életműben, s ugyanez igaz szövés módjára is: meghatározó benne a variáció elve. A formaegységek képlettben is jelzett variációs kapcsolata mellett számos további, rejtettebb motivikus összefüggésekre figyelhetünk fel, melyek végső soron a mű homogén stílusát eredményezik. A motívumrokonságok kiindulópontja a zenekari bevezető, amely tematikus magként funkcionál, vagyis a darab szinte minden zenei anyaga kapcsolatban áll vele. Maga a bevezető pedig feltehetőleg két zenetörténeti modellt követ: egyfelől Brahms *Német requiemjének* „Selig sind”-tételére, másfelől Pergolesi *Stabat Materének* kezdetére utal, mintegy hozzákapcsolva a művet zenetörténeti előzményeihez. Zenei szempontból a *Stabat Mater* tehát nem hoz újat a Dohnányi-életmű korábbi darabjaihoz képest, sőt nagyon is kötődik hozzájuk. Bár nem zárható ki, hogy a szövegválasztás az idős, meghurcolt alkotó vallás felé fordulásának eredménye, a mű harmóniavilága, formálása, szövés módja, illetve egyéni szövegértelmezéséből kibontakozó világképe olyan szorosan kapcsolódik Dohnányi korábbi alkotásaihoz, hogy a kompozíció elsősorban ebben a kontextusban értelmezhető, nem pedig valamiféle új

<sup>18</sup> George Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27–28.

keletű, esetleg a megváltozott élethelyzet nyomán fölerősödött vallásos gondolatvilág összefüggésében.

A korábbiaktól gyökeresen eltérő alkotói közegét hirdeti Dohnányi *Amerikai rapszódia* (op. 47) című egytételes zenekari műve is, melyről joggal feltételezhetjük, hogy az új hazához való alkalmazkodás és tiszteletadás szimbólumaként értelmezendő – ahogy azt a mű korábbi elemzője, Laura Moore Pruett tanulmánya címében is hangsúlyozta.<sup>19</sup> A mű az Ohio University fennállásának 150. évfordulójára készült a már említett athens-i kapcsolat eredményeképp. A megbízásra 1951-ben került sor, a kompozíciót 1954 februárjában mutatták be az egyetemi közösségnek – természetesen elsöprő sikerrel. A mű a *Stabat Mater*hez hasonlóan egytételes kompozíció, amely sajátos egy tételbe foglalt többtételiségként jellemezhető. Bemutatásához adjuk át a szót a szerzőnek:

A mű a népszerű *On Top Of Old Smoky*-val indul, amely szabad feldolgozásban, bevezetésként jelenik meg. Az első fő rész az *I Am A Poor Wayfaring Stranger* című fehér spirituáléra épülő 3 variációból áll (Andante quasi adagio). A harmadik változat észrevétlenül átvezet a középrészbe, amelyet egy vidám *mountain song* Kentuckyból, a *The Riddle* alkot (Allegretto vivace). Ez összefonódik az ország-szerte ismert *Turkey in the Straw*-val. A *Wayfaring Stranger* kontrapunktikusan feldolgozott első ütemeinek rövid visszatérését követően kezdődik a harmadik, befejező rész, egy gyors Presto. A jól ismert *Sweet Betsy From Pike* a két *country dance* egyike mellett jelenik meg.<sup>20</sup>

A könnyebb követhetőség érdekében az alábbiakban öt szakaszt (*A, B, C, D, E*) különíték el, hiszen bár a bevezetés (*A, 1–44. ütem*) és a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése (*D, 217–236. ütem*) nem értelmezhető önálló formaként, dramaturgiailag mindkettő kulcsfontosságú.

E különös forma tehát a „rapszódia” címet kapta, mellyel kapcsolatban Dohnányi elmondta, hogy számára nem jelent semmiféle kötöttséget. Szerinte ez a cím éppen a formai szabadságot, a csapongást, „rapszodikusságot” hivatott kifejezni, 47. opuszát pedig akár „Amerikai fantáziának” is lehetne nevezni.<sup>21</sup> Dohnányi fegyelmezett és tradicionális formakoncepcióját azonban jól jellemzi, hogy még „szabad” nagyformája is hagyományos egységekből áll: a lassú bevezetést (*A*) három különböző változatból álló variációs forma követi (*B*), melyhez egy 4. variáció is csatlakozik utóbb (*D*), két triós forma által körülvéve (*C, E* – ez utóbbiban a témák típusa inkább rondókarakterű).

<sup>19</sup> Laura Moore Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, ed. by James A. Grymes (Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005), 165–179.

<sup>20</sup> Dohnányi műismertetője az *Amerikai rapszodiáról*, dátum nélkül. (OU Baker Files).

<sup>21</sup> Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnányi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.).

A szakaszok egymáshoz való kapcsolódása azonban kissé problematikus. A *B* és *C* formarész határán például a *Wayfaring stranger* téma utolsó motívuma átalakul a következő dallam, a *The Riddle* egy részletévé (134–146. ütem). Annak ellenére azonban, hogy a szerző leírása szerint „a harmadik változat észrevétlenül átvezet a középészbe”, ez a motívum-transzformációs megoldás a zene hangzó folyamatába nem illeszkedik igazán szervesen. A többi egység is lazán kapcsolódik, továbbá a formai egységek dramaturgiaiailag függetlenek egymástól, ugyanakkor mégiscsak rövidek ahhoz, hogy a kompozíció egyszerűen több hangszeres forma attacca egymás mellé állításaként hatna. Felmerül a kérdés, hogy ez a furcsa, elemeiben azonban nagyon is szokványos és kötött forma mire utalhat; mit jelezhet a szaggatottság, egyenetlenség, s mindez milyen kapcsolatban állhat a dallami alanyaggal.

A laza nagyforma részben a felhasznált anyag zenei heterogeneitásából is következik. A legimpozánsabb a *Wayfaring stranger* című „fehér spirituálé” melódiája: eol (dór) hangnem, pentaton hangkészlet, nagy szótagszámú sorok, boltíves (aaba) szerkezet jellemzi. A mindössze kétsoros *Old Smoky* ellenben szinte minimális zenei alanyaggal szolgál. Talán a táncos lejtésű *The Riddle* egyszerű mixolid kvintváltása a leginkább letisztult; míg a kissé túlbonyolított motívikájú *Turkey in the Straw* és *Sweet Betsy* szinte együgyűnek tűnik – különösen a korábbi Dohnányi-művekben használt magyar népdalokhoz képest. A dallamok exponálásának, feldolgozásának és formálásának módja világosan tükrözi a szerző hierarchiáját, s bizonyos esetekben választ ad arra is, hogy Dohnányi vajon miért ezeket választotta. A két utóbb említett például csupán futó, komikus epizódként van jelen. Anyagukat a szerző másutt nem használja fel, motívikai szempontból tehát meglehetősen elszigeteltek, a *Sweet Betsy* ráadásul csak egyetlenegyszer, egy másik anyag ellenpontjaként bukkan fel. Az efféle, komikusan egyszerű dallamok azonban megfelelő hangszereléssel társítva a humor forrásaivá válhatnak, s valószínűleg éppen emiatt kelthették fel Dohnányi figyelmét. Az *Old Smoky*-dallam szintén elkülönül környezetétől, kiválasztását azonban feltehetőleg egy kifejezetten motívikai jellegű szempont indokolta: minden bizonnyal fanfárszerű, hármashangzatos témafeje miatt került a *Rapszódia* élére. Az előbbieknél hangsúlyosabban megjelenő country dance-ek és a *The Riddle* mellett pedig talán azért döntött a szerző, mert kiváló alanyanyagot jelentenek a motívikus feldolgozáshoz. Összességében úgy tűnik tehát, hogy Dohnányit elsősorban különféle zenei szempontok vezették a válogatás során – vagyis nem a dallamok történeti közege, szövege, egymással való esetleges összefüggései.

Az egyetlen kivételnek a *Wayfaring stranger* látszik (1a kotta), amelynek kifejezetten önállóságát és érinthetlenségét hangsúlyozta, s ezzel nyilvánvalóan a feldolgozási hierarchia csúcsára helyezte. Míg másutt már az adott dallam első megjelenésekor hajlamos „siettetni” az anyag kibontakozását, addig a *Wayfaring stranger* elhangzására bőven hagy időt. Ennek következtében az háborítatlan szigeteket képez a kompozíció folyamatában, s bensőséges tónusával határozottan kirí villódzóan színes, olykor szinte harsány környezetéből. A szerző a többi dallamot nagyrészt elemeire tördelve használta fel, viszont a *Wayfaring stranger* esetében még a variációk során sem csorbult a

**Andante quasi adagio**

1a kotta: Amerikai rapszódia, a variációs téma

melódia. Mindemellett a hozzá kapcsolódó forma a kompozíció belső egységei közül a legteljesebbnek, legönállóbbnak bizonyul. Joggal feltételezhető tehát, hogy ez a dallam Dohnányi számára valami okból nagyobb jelentőséggel bírt.

Pruett feltételezte, hogy Dohnányi a „wayfaring stranger”-képben saját sorsa, az emigrációt követő, bolyongással telt nehéz évek szimbólumát látta.<sup>22</sup> Meglátását meggyőzően támasztotta alá azzal, hogy Dohnányi harmadik felesége a zeneszerzőről szóló életrajzában, a *Song of Life* idevágó fejezetében is ezt a kifejezést használta:

Tudtam: ez az utazás [Európából Dél-Amerikába] akár vagyont, hírnevet és kényelmet is hozhat számunkra, mégis tartottam tőle, hogy ehelyett boldogtalan hazátlanok, vándorló idegenek [„wayfaring strangers”] maradunk örökké.<sup>23</sup>

Pruett e jogos feltételezést kiterjesztette a variációk különféle karakterének programszerű magyarázatára is, olyannyira, hogy még a témadallam hangvételeitől leginkább különböző 2. variációt is a *wayfaring stranger*-képpel indokolta: úgy vélte, a harcias változat Dohnányinak a sors kegyetlensége felett érzett indulatait tolmácsolja.<sup>24</sup> Bár ez a feltételezés kevésbé látszik meggyőzőnek, az jó kiindulópontnak tűnik, hogy a karakterváltozatok dramaturgiája mögött valamiféle programot keressünk.

<sup>22</sup> Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171.

<sup>23</sup> Ilona von Dohnányi, *A Song of Life*, 168.

<sup>24</sup> Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171 and 173.

**Andante poco moto**

Cor.  
ing.

*p espr.*

Arpa

*p*

1b kotta: Szimfonikus percek, a IV. tétel első ütemei

Az *Amerikai rapszódia* angolkürtön felcsendülő, vonós orgonaponttal kísért spirituáléjának hallatán nem nehéz Dvořák „Újvilág” szimfóniájának lassú tételére asszociálni. A *Rapszódia* e részletének van azonban egy másik, mélyebb gyökerű kapcsolata is a szerző saját darabjai között: az életmű ismeretében a *Wayfaring stranger*-melódia hangszerelése elvéthetetlenül a *Szimfonikus percek* (op. 36, 1933–34) variációs tételére emlékeztet. Az angolkürt középpontba állítása, a téma panaszos hangütése és zenei felépítése (fellépő kvintje, dóros színezete) is hasonlít (1a–b kotta). A két zenei szakasz dramaturgiai hasonlósága a variációk indulásakor még nyilvánvalóbbá válik. Rokon az 1. variációk fafűvős, lágy dallamdíszítése; a finom hangvételt ellenpontoszó, markáns 2. változatok karaktere, szövete és felrakása; míg a Rapszódia érzelmes 3. variációja az op. 36 éteri hangzású 3. változatát idézi fel. A hasonló exponált téma és a hasonló textúrájú variációk feltűnően egyező sorrendje szinte olyan hatást kelt, mintha Dohnányi újraírta volna a *Szimfonikus percek* variációit új alapanyaggal. Olyan értelemben mondhatjuk tehát a variációsort nem szorosabb értelemben véve zenei fogantatásának, hogy nem a téma saját zenei tényezői határozzák meg, hanem valamiféle, egy korábbi kompozíciójában kikristályosodott séma, variációs stratégia. Ennek nyomán érdemes további kapcsolatok után kutatni az életműben.

A bevezetőről (A szakasz) a mű egy jellemzőjének Strauss *Kék Duna keringője* jutott eszébe,<sup>25</sup> de ezek az ütemek akár Beethoven IX. szimfóniájának finálékezdetét is felidézhetik hallgatóikban. E két, fajsúlyában oly különböző kapcsolódási pont egymás mellé állítása ráirányítja a figyelmet egy problémára. Pruett úgy ítélte, hogy Dohnányi kissé felületesen kezelte kölcsönzött anyagát: itt, az *Old Smokynál* például vélhetően nem volt teljesen tisztában a dallam „kulturális konnotációjával”, csakis emiatt tár-síthatott hozzá oly viharos kísérőanyagot.<sup>26</sup> Aligha feltételezhetjük azonban, hogy a kifejezetten jó humorérzékkel megáldott Dohnányi a banális dallamot és a naiv, illetve vaskos paródiákban is közismert verset tragikusnak érezte volna. Életművében ugyanakkor kézenfekvően adódik a párhuzam: az ártatlan főtémát áltragikus hangvételű bevezetés előlegezi meg hasonlóan színes és eklektikus művében, a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25) is. A gesztus rokonságát közös zenei jegyek erősítik: a rézfúvók dominanciája, a vonósok pontozásos ritmusképlete s az elhaló zárás.

A *Gyermekdal-variációk*kal való rokonságát a *The Riddle*-szakasz (C) sem tagadhatja. Előbbi 2. variációja ugyanúgy két ellentétes szakaszból épül, mint a C főrésze: egy, a dúr hangsor alsó kvintjét hangsúlyozó motívumból; és egy arra tréfás választ adó, kromatikusan ereszkedő, staccato elemből. Hasonló elven alapul a Rapszódia C szakaszának triója is: a *Turkey in the Straw*-dallam egyes sorait követően változó hosszúságú, kontrasztáló anyag ékelődik be, így ez is rokonságban áll a 2. gyermekdal-variációval, ám sajátosan komikus hangszerelése miatt (rézfúvós témaintonáció a magas fafúvók karcsú válaszával szembeállítva) eszünkbe juttathatja a 4. változat esetlen hangzását is – itt a zongorához a legmélyebb és legmagasabb fafúvók különös összeállítása csatlakozik.

Nemcsak Dohnányi-párhuzamokat említhetünk azonban: a bevezetés kapcsán Beethoven, Dvořák és Johann Strauss neve mellett például Liszté is említhető – nevezetesen a *Faust-szimfónia* grandiózus zárótémája miatt –, a country dance-ek feldolgozását pedig Haydn-szimfóniák fináléhangjához hasonlíthatjuk. Amikor pedig a végső fokozás kavalkádjában heterofóniaszerűen megjelenik az ormóttan hangszere-lésű *Sweet Betsy*, akkor is a külső asszociáció ad neki valamiféle vészjósló ízt: Mahler banálist és tragikust egymás mellé állító, kétdimenziós megoldásaira emlékeztet. De mennyiben egyeztethető össze e sok „európai” zene a mű amerikanizmusával?

Pruett szerint Dohnányi 47. opuszának hangsúlyozott amerikanizmusa egyfelől a zeneszerző személyes helyzete, másfelől a történelmi szituáció miatt is indokolt.<sup>27</sup> Dohnányi valóban jól érezte magát új hazájában, és 1955 szeptemberében örömmel lett az ország állampolgára, habár érkezése első éveiben politikai rágalmak nehezítették érvényesülését. A sors fintora, hogy a mccarthyizmus tombolása idején Dohnányi az

<sup>25</sup> Matthew Rye, „Dohnányi: American Rhapsody”, CD-kísérő tanulmány (Chandos 9647, 1998).

<sup>26</sup> Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171.

<sup>27</sup> Uott., 175–176.



öt szélsőjobb nézetekkel vádoló publikációk következményeivel küszködött, melyek persze részint ugyanúgy a háborút követő politikai számonkérés jegyében láttak napvilágot. Dohnányi a politikai vádakra hivatalos úton nem reagált (leszámítva egy 1948 novemberében közjegyző előtt tett nyilatkozatot),<sup>28</sup> s általában is tartózkodott a politizálástól – valószínűleg fokozott óvatosságból. Jellemző, hogy még az 1956-os magyar forradalom emlékét megőrkítő „szabadságharcos induló” komponálására vonatkozó felkérést sem fogadta el.<sup>29</sup> Úgy tűnik, a korszak leginkább „politizáló” műve az *Amerikai rapszódia* lehet, hiszen címében és alapanyagában nacionalista érzelmekre apellál, és az új közeggel való azonosulás és alkalmazkodás gesztusaként értelmezhető.

Az *Amerikai rapszódia* keletkezése idején az Aaron Copland- és Roy Harris-féle amerikai zenei nacionalizmus már divatjamúltnak számított.<sup>30</sup> Dohnányinak persze a zenei amerikanizmus politikai-társadalmi aspektusaihoz nem volt köze, koncepciójának legfeljebb annyiban, hogy az amerikanizmus egyben közérthető, antimodernista írásmódot is jelentett. Amennyiben Dohnányi művének amerikanizmusához keressük a mintát, inkább Dvořák IX. szimfóniája adódik párhuzamként. A művek közt nemcsak konkrét zenei hasonlóság figyelhető meg, de közelítésmódjuk is rokon. A Dvořák „From the New World” alcímében szereplő előljárószó nagyon lényeges szituációt rögzít ugyanis: kifejezi, hogy az alkotás olyasvalaki benyomásait tükrözi, aki az adott közegben csak látogató, idegen. A szimfónia címe a nem amerikai közönséget is megszólítja: Szimfónia az Újvilágból – az Óvilágba. Ehhez hasonlóan úgy tűnik, Dohnányi rapszódiaja is sokkal több szállal kötődik tehát az – európai – múlthoz, mint amennyire kifejezésmódot keres a korabeli jelen amerikai zenéjében. Dohnányi amerikanizmusának tényezőit vizsgálva végül nem feledkezhetünk meg arról, hogy az *Amerikai rapszódia* nem született volna meg a Baker család állhatatos támogatása nélkül – s mindekelőtt ha Dohnányi nem érzett volna oly nagy elkötelezettséget az Ohio University iránt. Mindez arra utal, hogy az *Amerikai rapszódia* legalább annyira szimbóluma egy bensőséges barátságának, mint tiszteletadás az új hazának.

Dohnányi műve egyik modelljeként Liszt *Magyar rapszódia*-sorozatát nevezte meg. Talán a forma alapkonceptiója, talán a feldolgozott dallamok stílus- és minőségbeli heterogeneitása miatt, de talán azért is, mert a rapszódia elnevezés nála is valamiféle töredékességre utal. A töredékesen megidézni vágyott „egész” azonban ezúttal nem az amerikai népi dallamhagyomány, hanem valami Dohnányi számára sokkal közelebbi: egyrészt a 19. századi műzenei tradíció, másrészt és elsősorban pedig saját zeneszerzői életműve. Hogy mennyiben lehetett szó tudatosságról, az persze legalábbis kérdéses. Az viszont kétségtelen, hogy az *Amerikai rapszódia* szerény terjedelme mel-

<sup>28</sup> 1948. november 26. (FSU Dohnányi Collection).

<sup>29</sup> A Hungarian Freedom Fighters levele Dohnányihoz, 1959. május 17. (FSU Kilényi–Dohnányi Collection).

<sup>30</sup> Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980).

lett is olyan hatást kelt, mintha Dohnányi életművét kívánná összegezni – s teheti ezt annál inkább, mert a szerző utolsó, az *œuvre-höz* szervesen kapcsolódó kompozíciója.

Ezzel párhuzamosan a *Wayfaring stranger*-dallam súlyponti szerepe is mélyebb értelmet nyer. Pruett magyarázatát, miszerint a bolyongó vándor képében Dohnányi saját sorsa szimbólumát látta, mindenképpen elfogadhatjuk. Emellett lehetséges azonban, hogy Dohnányi nem emelte ki a szöveg eredeti kontextusából a kifejezést, azaz a halálhoz közeledő, életétől búcsúzós halandóval is azonosult. S ahogy a dalszöveg vándorló idegenje kóborol a másvilág vigasztalására készülve a földi világban, úgy bolyong Dohnányi saját alkotói pályájának korábbi korszakaiban, s idézi fel legszívesebben, legragyogóbb darabjainak hangját. Talán az sem véletlen, hogy az emlékezőket egy pentaton, azaz e tekintetben talán magyar népzenei asszociációkra is alkalmat adó dallam indítja útjára. Bár a *Rapszódia* hangzása – reprezentatív funkciójának megfelelően – csillogó és életteli, a visszatekintés mégsem pozitív kicsengésű. A felszín alatt ugyanis mégiscsak azzal szembesül a szerző és a hallgató, hogy a jelennek csupán a ragyogóbb múlt kissé céltalan felidézése jut, s a vonzó felszín és mozgalmasság bizonyos tekintetben az aktuális mondanivaló hiányát leplezi.

Lehetséges persze az *Amerikai rapszódia* e visszatekintés-geisztusát egyszerűen ihlettelenségnek nevezni, s a művet egy kevésbé sikerült alkotásnak tekinteni – annál is inkább, mert Dohnányi maga is panaszkodott az inspiráció elégtelenségéről. Néhány szempont miatt azonban az *Amerikai rapszódia* mégis az életmű, de különösen az amerikai periódus megkerülhetetlen kompozíciójának számít. Ezek közül a legkevésbé tárgyilagos, bizonyos tekintetben mégis a legsúlyosabb, hogy az *Amerikai rapszódia* vonzó, s a reprezentatív Dohnányi-stílust kiválóan példázó mű, melynek népszerűségét az utóbbi időben megszorított lemezfelvételek is bizonyítják.<sup>31</sup>

Azért sem tekinthető egyszerűen egy, a zeneszerző gondolkodásáról kevésbé árulkodó alkalmi darabnak, mert egyes pontjain világosan érződik: Dohnányi tisztában volt a kompozíció korlátaival és problémáival. Az üde ragyogás árca mögül elő-előbukkadó ironia és önironia egyik fontos példájául a *Wayfaring stranger*-dallam tragikus tónusú visszatérését hozó *D* szakasz egy mozzanata szolgál. A hangzás joggal csaphatja be a hallgatót, hiszen a dallam, s vele a *Wayfaring stranger*-szimbólum tragikus olvasata is megalapozott. Az elemzők előtt azonban valamiért rejtve maradt a mű – a hangzás alapján valóban nehezen azonosítható – „poénja”: azaz, hogy a fűvósok témafeji-imitációja alatt a vonósokon a legkomikusabb dallam, a *Turkey in the Straw* csendül fel ellenpontként, ráadásul erősen transzformált dallamalakja eredeti hangzásánál is groteszkebb formát ölt. Ennek tudatában kivált lehetetlennek tűnik a *D* szakaszt egysze-

<sup>31</sup> BBC Philharmonic Orchestra, vez. Matthias Bamert (Chandos 9647, 1998); Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, vez. Alun Francis (CPO 999-308-2, 1998); English Sinfonia, vez. John Ferrar (ASV 1107, 2001); Danubia Symphonic Orchestra, vez. Héja Domonkos (Warner Classics 2564-62409-2, 2005).

rően romantikus tetőpontnak tekintenünk, hiszen a szerző banális-torz elemeket kever a patetikus hangütésbe, ami öniróniát jelez – talán éppen a jelen terméketlenségére és méltatlan körülményeire utalva.

#### 4. Megrendeléstől független kompozíciók

Bár élete korábbi szakaszaiban Dohnányi csak elvétve komponált megrendelés alapján, az amerikai években mindössze két opusz-szám alatt megjelent, összesen öt kisebb darabja keletkezett teljesen függetlenül bármiféle honorált megbízástól: a *Three Singular Pieces* zongorára (op. 44), illetve két fuvoladarab, az *Ária fuvolára és zongorára* (op. 48/1) és a *Passacaglia szólófuvolára* (op. 48/2). Előbbieket nyilvánvalóan saját használatra írta, hogy újabb darabokkal tudjon megjelenni amerikai szólóestjein; míg a fuvoladarabok az athenszi egyetemi rektor lánya, Ellie Baker számára készültek. Utóbbiak esetében sem volt szó valóságos megrendelésről, a fuvolista így emlékezett vissza az *Ária* megszületését ihlető pillanatra:

Egyik egyetemi koncertje után történt [...], hogy azt mondtam Dohnányinak miután olyan pompásan eljátszott egy Brahms-szonátát: „bárcsak írt volna valamit Brahms szólófuvolára!” Ő udvarias, finom modorában rögtön így felelt: „majd én írok Magának valamit helyette”. A következő tavasszal a már befejezett Áriával (op. 48. no. 1) jelent meg.<sup>32</sup>

A *Passacaglia* készültéről Ellie még ennyit sem tudott, e két darabot joggal tekinthetjük tehát megrendelésektől független kompozícióknak. A három zongora- és a két fuvolakompozíció közül kettő érdemes különösebb figyelemre: a *Burletta* (op. 44/1) és a *Passacaglia*.

A *Burletta*, ez a címében játékosságot ígérő kompozíció hangzása nem tipikus az életműben. Ahogy egy korabeli floridai kritikus némi naivitással, mégis találóan megfogalmazta:

[Dohnányi] darabjai meglepően modernnek, staccatók voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.<sup>33</sup>

A Dohnányi zongora-*oeuvre*-jét rövid tanulmányban vizsgáló Milton Hallman felvetette, hogy Dohnányi talán a kortárs zene kifejezőmódjait utánozta, esetleg parodizálta ebben a sorozatban.<sup>34</sup> De vajon a hangzáson túl miben ragadható meg e közeledés, s miféle motivációi lehettek?

<sup>32</sup> Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, 62.

<sup>33</sup> [szerző nélk.] „Famed Pianist Wins Acclaim”, *The Palm Beach Post* (1954. január 26.).

<sup>34</sup> Milton Hallman, „Ernö Dohnányi’s Solo Piano Works”, *Journal of the American Liszt Society* 17 (June 1985), 48–54, 54.

Dohnányi több zongoraművére jellemző, hogy valamiféle egyedi, szellemes ötlet köré szerveződik. A *Burletta* e sajátosságát szinte folyamatosan változó ütemmutatója jelenti, amire természetesen többen felhívták már a figyelmet, maga a zeneszerző is így jellemezte darabját.<sup>35</sup> A mű részletes elemzésére ez idáig nem került sor, de a korábbi leírások inkább azt hangsúlyozzák: a *Burletta* alapvetően az  $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$  metrumrendet követi, mely azonban olykor megtörik, így jön létre a darab sajátos aszimmetriája és kiszámíthatatlansága. S bár a kiszámíthatatlanság feltétlenül tudatos eleme a kompozíciónak, a továbbiakban éppen az ellenkezőjét szeretném bizonyítani, vagyis a változó ütemmutatók szabályszerűségét (melynek alapja azonban nem az  $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$  sorrend) és formaalkotó szerepét kívánom bemutatni.

A *Burletta* nagyformája nem különleges: egyszerű háromrészes formában íródott, melyben a főrészt fanyar, a *tritonus* hangközt hangsúlyozó tematika jellemzi, a középrész ezzel szemben kifejezetten melodikus. A mű szabályos háromtagúsága azonban szokatlan módon épül fel, és szokatlan elemekből áll. A legkisebb építőelemek pontosan egy-egy ütem terjedelműek. A négy legfontosabb motívum (*a*, *b*, *c*, *d*) mindjárt a darab legelején, egymás után megszólal (ld. az 1–4. ütemet a 2. kottán). A középrész melodikus triótémáját nem számítva a kompozíció összesen tucatnyi ilyen motívumból áll, melyek szoros rokonságban vannak egymással. A rokonsági rendszer alapját elsősorban két zenei elem jelenléte adja: (1) egy – nagyrészt kromatikusan – ereszkedő motívum, illetve (2) az *a* és *b* motívumok ütemhatárán megjelenő *sforzato* felugrás. Jellemző variációs technika a szűkítés (azaz a motívum egy része egyszerűen elmarad, így lerövidül az ütem, lásd például *b* és *c* viszonyát), a bővítés (egy hosszabb ritmusérték vagy szünet beékelésével, lásd például *d*<sub>(ütkör)</sub> és *f* viszonyát) és a dallammozgás – nem szigorú értelemben vett – tükrözése; ez utóbbi technika az *a–b–c–d* első elhangzása után rögtön meg is jelenik (*a–b–c–d*) az 5–8. ütemben.

Mindeközben tehát négyféle metrum (5, 4, 3 és 2 negyed) váltja egymást, általában ütemről ütemre. Egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan, de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után. Tézisem tehát, hogy a metrum változékonysága korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek, ám lényeges, hogy a szabályosságot nem egyszerűen a darab elején szereplő  $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$  sorrend jelenti. Érdekes módon a változó metrum szerepe éppen a főrészt groteszk hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótéma megszólalásánál tűnhet fel, amelyet Dohnányi szintén taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyzett le. Feltételezhetnénk, hogy a rugalmas metrika csupán egyfajta sajátos szint és lüktetést ad a melódiának. Csakhogy a szerző a dallam kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, és a belépések különbsége következtében ütköztette a két szólam metrumrendjét. A triótéma egyébként két változatban fordul elő: mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat (5–4–3–2–2–3–4–5 negyed,

<sup>35</sup> Dohnányi levele Peter Andryhoz (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi Collection).

The musical score consists of four systems of music. The first system is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a dynamic marking of *sf p*. The second system introduces a bass clef and features a dynamic marking of *p*. The third system continues with both staves and includes dynamic markings of *sf* and *f*. The fourth system concludes with a dynamic marking of *sf p* and a *poco rit.* marking.

2. kotta: A Burlesca kezdete

illetve 5–4–3–2–3–4–5 negyed), s ezt tehát mindegyik akkor is megtartja, amikor kánonban jelenik meg.

Más szabályok szerint alakul viszont a triót lezáró szakasz: metrumai csökkenő irányúak. Az eltérés nem véletlen, ez ugyanis már a főrészhöz vezet vissza, ahol szintén szabályozott az ütemmutatók változása, mégpedig ugyanígy, csökkenő sorban (5–4–3–2, 5–4–4–3–3–2, 5–4–3 kombinációk fordulnak elő). Miután az ily módon jól körülha-

tárolható egységekre bomló folyamat motivikailag is ennek megfelelően tagolódik, s az egységeknek a klasszikus formaelemektől jelentősen eltér a felépítése, célszerűbbnek látszik az egységeket frázis vagy periódus helyett „sor”-nak nevezni. Ez a terminus természetesen nem a szeriális zene sorfogalmának kíván megfelelni, hanem csupán megkülönbözteti a *Burletta* sorait a hagyományos formai egységektől, másrészt utal arra, hogy variálódásuk módja különleges, például nagy szerepet kap bennük a tükörfordítás elve.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi motívumok és a formarészek szintje között helyezkednek el. A mű első négy ütemében felcsendülő,  $a-b-c-d$  elemeket tartalmazó alapsort nevezem  $A1$ -nek, az ezt követő, tükörfordításos motívumokat tartalmazó négyütemes egységet  $A2$ -nek. Az  $A2$ -t követő variáns lényege a bővülés, hiszen itt egy  $\frac{4}{4}$ -es és egy  $\frac{3}{4}$ -es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be, így lesz az alapsorból  $a-b-a_1-c-d-d$  (ezt  $B$  sorként jelöltem, de például a  $D$  sor szűkülés révén jön létre). A *Burletta* „sor”-alapú felépítésének jellemvonásait a következőképp összegezhetjük tehát: csökkenő (főrész) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel rendelkező sorok három-hat, együtemes alapelemből állnak, s csak egy meghatározott körön belül variálódnak – több közülük az  $A$ -val jelölt alapsorral rokon.

Figyelemre méltó, hogy a sornak nevezett formai egységek úgy vezetnek végig a háromtagúságnak megfelelő hangnemi történéseken, hogy alig variálódnak. A főrész első szakasza az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut; a következő egység cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan b-moll felé folytassa útját; a harmadik megjelenés hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. A modulációt a  $B$  sor hordozza, s mivel ez meglehetősen statikus, a hangnemváltás igen váratlanul történik meg: a különböző zárlatok előkészítése gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik, a  $B$  sor utolsó taktusán. Ilyen hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a darab harmóniai szempontból mindvégig meglehetősen bizonytalan, szándékoltan inkoherens. Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszik a darab elemeivel, és szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – a kötöttség, mely ugyanakkor szinte improvizációszerű szabadságként hat – merész kirándulást jelent a szerző „késő romantikus” stílusán túlra.

Az idő komponista ritkán és többnyire csak nagyon óvatosan fogalmazta meg véleményét a kortárs, de tőle mégis távol álló zeneszerzési irányzatokról. Amikor mégis megtette, leginkább két fő ponttal kapcsolatban fejezte ki kételyeit. Az egyik az eredetiség elsődleges követelménye, a másik pedig, hogy ennek érdekében sok zeneszerző nem a zenéből és saját természetes zenei tehetségéből indul ki, hanem különféle elvont technikák, kitalált rendszerek segítségével komponál. Egy amerikai interjúban például úgy fogalmazott:



A tizenkéthangú zene egy rendszerbe van beszorítva, így unalmas. A zenének szabadnak kell lennie, egy zeneszerzőnek az inspirációt követve kell komponálnia. Nem hallgatok sok, úgynevezett „modern” zenét. [...] De nem kell sokat hallanom ahhoz, hogy tudjam: a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponálást én „főiskolás stílusnak” nevezem.<sup>36</sup>

A *Burletta* szigorú rendje – mely végső soron a darab előadásában mégiscsak rendtelenségként, káoszként hat – talán éppen ezeknek a gondolatoknak az eredménye, s persze kifigurázása. Ez a humor és groteszkszerűség különösen jól érvényesül a szerző saját előadásában (jellemző például, ahogy az egyre csökkenő metrumú ütemsorokba Dohnányi még bele is siet, mintha folyvást előrebukfencezne).<sup>37</sup>

Persze a *Burletta* mögött konkrétabb, s alighanem bensőségesebb mintákat is sejtethetünk: Bartók „Kicsit ázottan”-burleszkjét – amely korábban Dohnányi zongorarepertoárján is szerepelt –, illetve VI. vonósnégyesének *Burlettáját*. Főleg az utóbbira hasonlít kísértetiesen a Dohnányi-darab motívumkészlete (a zongoradarabbal való rokonság viszont inkább a hangzásban tűnik fel); de a főtéma mindhárom darabban előkés, staccato, hangismétlő, hangközsúrlódásokat tartalmazó anyag, s rokonság fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszok közt is, mely ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz. Az összecsengés olyan erős, hogy valószínűleg tudatosságot kell feltételeznünk mögötte. A Bartók-hatás – vagy talán célszerűbb úgy nevezni, alkalmi Bartók-utánzás – azonban mindenképpen szisztematikus vizsgálódásra érdemes területnek látszik Dohnányi zenéjében.

Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy frappáns ötletnél, s átcsúszik-e az irónia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét s a töredékes főrésznek a lírai középrésszel való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrájaként értelmezendő. A feltételezett Bartók-inspirációval kapcsolatban azonban valószínűleg nem iróniáról van szó – ezt az is bizonyítja, hogy más, „komoly” művekben is fellelhető Bartók zenéjének nyoma –, inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, akkor Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb mintának, s talán így emlékezett rá, s vele együtt hazájára és saját múltjára is az emigráció messzeségéből.

<sup>36</sup> Doris Reno, „Pianist Dohnányi: A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül.

<sup>37</sup> DAT-felvételek a következő koncertekről: 1952. március 21. (Tallahassee), 1954. február 28. (Athens), 1955. november 16. (Madison); és egy stúdiófelvétel a *His Master's Voice*-tól (1956), modern kiadása: „Dohnányi plays Dohnányi: The Complete HMV Solo Piano Recordings, 1929–1956” (APR, 2004).

A *Burletta* sok tekintetben leginkább a Fuvola-passacagliával rokon az amerikai művek közül, mely variációs témája révén harmóniai szempontból a leginkább messzire vezető kísérlet az életműben. A téma sajátossága, hogy első felében egymás után mind a 12 hang megjelenik. Persze összességében a dallam még csak nem is atonális (tonalitását a nyitó moll hármashangzat-felbontás, dallami szekvenciák és a-moll/e-fríg zárlat biztosítja), s bár Vázsonyi Bálint azt írta, hogy a szerző „szabályos Reihékben” komponálja végig a darabot,<sup>38</sup> valójában a témát követő, zárt egységeknek sincs köze dodekafon sorokhoz. Vázsonyi általános értelmezése azonban meggyőzőnek látszik: a dodekafon téma és a variációkat követő, tonális kóda kontrasztja alapján ő óvatosan azt feltételezte ugyanis, hogy a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.<sup>39</sup> Erre utal a témavisszatérés transzformációjának módja, mely bár hangjaiban szinte pontosan megfelel az első elhangzásnak, karaktere megváltozik: elsősorban azért, mert elveszti ritmikai–dallami–dinamikai homogeneitását. A finoman groteszk visszatérést követően egy kóda robban ki, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját. Úgy tűnik tehát, mintha Dohnányi parodizálná a műfajnak megfelelő kisimult, komoly témát. Komikusan érzélgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott tenutós hangok, a záratra vezető kromatikus lépések széttördelése, a hatásszünetek, az elhaló zárás és a dallamba iktatott Disz hang –, majd pedig egy felszabadult hangvételi, tonális kódával jelzi: csak tréfált.

A *Burletta* és a *Passacaglia* értelmezése kölcsönösen segíti egymást. Míg az előbbi végső soron inkább csak játék, ha úgy tetszik, fricska a korszerűbb irányzatokat követő szerzők felé, addig a Fuvola-passacaglia esetében árnyaltabb értelmezés tűnik szükségesnek. Ebben a tonális kóda ugyan végső soron diadalmasan legyőzi a téma tizenkéthangúságát, ám a mű nagyszabású formai terve, komoly hangvétele és számos más jegye arra utal, hogy szerzője nem annyira fölényel, inkább némi bizonytalansággal tekintett saját stílusának és a kor zenei áramlatainak látványos különbségére.

Az előző fejezetből kiderült, hogy a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* első sorban az évtizedekkel korábbi Dohnányi-művekkel tart rokonságot. Utóbbi kifejezetten emblemikus kompozíciója az amerikai éveknek, s nem azért, mert amerikanizmusról árulkodik, hanem mert a zeneszerző kései stílusának legfontosabb jellemzőjére irányítja a figyelmet, nevezetesen, hogy a megrendelésre írt, reprezentatív bemutatóra számító amerikai művek a látszat ellenére kifejezetten sok szállal kötődnek a szerző korábbi darabjaihoz. A kései évek izgalmas zenei kísérletei megrendeléstől függetlenül írt, több esetben Dohnányi életében elő sem adott darabok. Hogy éppen a merőben új inspirációt sugalló, az új közeghez való látványos alkalmazkodást sejtető művek kapcsolódnak leginkább a szerző európai alkotói periódusaihoz, ugyanakkor az, hogy

<sup>38</sup> Vázsonyi, *Dohnányi Ernő*, 320.

<sup>39</sup> Uott., 319–324.

az új utakat kereső darabok kísérletei oly csapongóak, egyaránt Dohnányi kései korszakának legsajátosabb vonásáról tanúskodik: valamiféle óvatos útkeresésről, de azt végül mégis feladó befelé fordulásról.

## 5. Két versenymű – két történet

A megrendelésre készült, illetve az attól független művek lehetőségeit jól szemlélteti a különbség az amerikai periódus két azonos műfajú darabjának hangvétele, szerkesztésmódja, dramaturgiája közt. Meg kell azonban jegyezni, hogy a 2. hegedűverseny és a Concertino hárfára és kamarazenekearra egymás mellé, illetve szembeállításra nem teljesen megalapozott. Egyrészt azért, mert a Concertino bizonyos tekintetben inkább kamaraműnek tekinthető; másrészt mert tulajdonképpen ez is megrendelésre készült eredetileg – bár ezt sem a műjegyzékek, sem az életrajzok nem említik. Az autográf partitúratisztázat szerint azonban létezett valamiféle ajánlás, melynek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, ami arra utal, hogy az együttműködés egy ponton megszakadt. Bár a darab keletkezésével kapcsolatban rendkívül kevés dokumentum maradt fenn, ezekből nagyrészt rekonstruálható, hogy mi történt. 1956-ban, négy évvel azt követően, hogy Dohnányi jelezte impresszáriójának, Andrew Schulhofnak, vállalná egy „hárfakompozíció” megírását,<sup>40</sup> így fogalmazott kiadójának:

Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo-iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával csak azt nem, amire az való.<sup>41</sup>

A zeneszerző tisztában volt tehát azzal, hogy a Philadelphiában működő, neves hárfaművész, Edna Phillips Carlos Salzedo tanítványa volt. Sejtette azt is, hogy Phillips elkötelezett híve a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedo-irányzatnak.<sup>42</sup> Talán nem gondolta azonban, hogy emiatt egyáltalán nem tud majd együttműködni a művésznővel. Phillips azonban – egy visszaemlékező szerint – igen csalódott volt, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott, ezért kereken visszautasította előadását.<sup>43</sup> Így a mű először Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművésztanára előadásában szólalt meg a Dohnányihoz hűséges Athensben, a szerző halála után há-

<sup>40</sup> Dohnányi levele Schulhofhoz, 1952. április 25. Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

<sup>41</sup> Dohnányi levele Kurt Stone-hoz (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi Collection).

<sup>42</sup> Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.

<sup>43</sup> Sara Cutler személyes információja e-mailben (2008. szeptember 28.).

rom évvel, 1963-ban (s ezzel a szerző egyetlen olyan, opusz-számmal ellátott kompozíciója lett, melyet nem mutattak be életében).

Kifejezetten sikeres szerzői-előadói együttműködés jellemezte ugyanakkor a 2. hegedűverseny keletkezését, amely egy amerikai hegedűművész, Frances Magnes számára készült.<sup>44</sup> Nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy a megbízást ki kezdeményezte, annyi mindenesetre bizonyos, hogy Schulhof aktív szerepet vállalt a szerződés előkészítésében. Az impresszárió joggal szorgalmazhatta egy olyan új, reprezentatív kompozíció megírását, amely a megelőző opuszhoz, a 2. zongoraversenyhez (op. 42) hasonlóan megalapozhatja Dohnányi érvényesülését új hazája koncertéletében, de amelynek előadására – az előbbivel ellentétben – a szerző közreműködése nélkül is esély lehet. Dohnányi hűgának leveleiben többször is megjelenik az a feltételezés, hogy Frances Magnes személye politikai szempontból is kedvezhet Dohnányinak. Frances édesapja, Judah Leon Magnes ugyanis az Egyesült Államokban és Izraelben egyaránt tevékenykedő, ismert reformrabbi volt. Lehetséges tehát, hogy Schulhof és a háborús bűnösséggel, illetve antiszemitizmussal vádolt Dohnányi az amerikai zenei nyilvánosság felé való szimbolikus gesztusnak szánta a prominens zsidó családból származó hegedűművészével való együttműködést. A megrendelés elfogadásának kézzelfoghatóbb oka, hogy Magnes 2500 dollárt fizetett a kompozícióért, ami a későbbi megbízásokhoz képest igen magas összegnek számított: pár év múlva a Stabat Materért 500, az *Amerikai rapszódia*ért pedig 1000 dollárt kapott a szerző. Ráadásul a művész, aki a bemutatót követő öt évre vásárolta meg a kompozíció előadásának jogát, Amerikán kívül is rendszeresen koncertezett, így Dohnányi joggal számíthatott arra, hogy műve európai pódiumokon is felcsendül majd. Más kérdés, hogy ezzel kapcsolatban csalódnia kellett, s már a bemutató is késlekedett – vélhetőleg Magnes elfoglaltságai miatt. A művet 1952. február 15-én New Yorkban is előadták, ahol valamelyest hűvösebb fogadtatásra talált, mint a korábbi alkalmakon, de a koncertről szóló öt, viszonylag terjedelmes recenzió hasonló konklúzióra jut: a 2. hegedűverseny meglehetősen konzervatív kompozíció, mely elsősorban Magnesnek köszönheti a hallgatóságra tett kedvező hatását.<sup>45</sup>

A neves New York-i kritikus, Olin Downes egyenesen úgy fogalmazott: Dohnányi a művet mintha kifejezetten Magnes előadói személyiségére szabta volna.<sup>46</sup> S hogy milyen volt ez személyiség? Dohnányi a következőképp jellemezte: „kivételesen nagy-szerű hegedűs, briliáns és temperamentumos”.<sup>47</sup> A kompozíció hangvétele alapvetően

<sup>44</sup> Szerződés Magnesszel, 1948. november 25. (FSU Dohnányi Collection).

<sup>45</sup> John Briggs, „Dohnányi’s Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.); Olin Downes, „Work by Dohnányi introduced here”, *The New York Times* (1952. február 15.); Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony”, *New York Herald Tribune* [1952. február 15.]; Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie”, *New York Journal* (1952. február 15.); Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

<sup>46</sup> Downes, „Work by Dohnányi”.

<sup>47</sup> Dohnányi angol nyelvű levele Sir Malcolmnak [ dátum nélkül ] (FSU Dohnányi Collection).

valóban nagyon szenvedélyes, erőteljes: minden tételét a drámaiság, azaz a kontraszthatások, a kidolgozásjellegű szakaszok túlsúlya és markáns rekapitulációk határozzák meg. A nyitótétel legfőbb jellegzetessége, hogy Dohnányi szinte „beszéli” a szólistát, s ezáltal színpadi konfliktusokat és eseményeket teremt a hangszeres darabban. A szólóhangszer és a *tutti* egymást inspiráló párbeszéde a kidolgozás kezdetén a legszemléletesebb, ahol hosszas dialógust folytat a hegedű és a zenekar, melynek nyomán egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki (3. kotta) – mégpedig a következőképpen. Az expozíció végén a hegedű elkalandozó énekét eleinte csak egy baljós üstdobtremoló árnyékolja be. Hirtelen azonban egy dühös frázis robban ki a mélyvonóskar *unisonójából*, amelyből karakteres, erősen kromatikus téma születik – a feldolgozási szakasz anyaga. A vonóskar által „elmondottak” azonban a hegedű számára nem bizonyulnak elég meggyőzőnek: ingerült válasza újfent a lágy melódiába torkollik, s a zenekar részéről egy második figyelmeztetésre van szükség ahhoz, hogy megadja magát, és továbbvigye a zenekar által megkezdett témát. Messzebbre rugaszkodva az értelmezésben: mintha a hegedű által képviselt individuum vonakodna alárendelni magát a külvilág eseményeinek, s szeretne szemlélő szerepben maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé.

A kompozíció másik sajátosságát hangszerelése adja: nevezetesen, hogy Dohnányi a zenekarból elhagyta a *tutti* hegedűket. Ennek oka valószínűleg az volt, hogy erősítse a kontrasztot a dráma két szereplője, a hegedű és a zenekar közt, hogy még sötétebbé tegye a mű hangvételét, illetve talán, hogy a szólóhangszer a szokásosnál jobban kiemelkedjék. Igaz, ez utóbbi nem járt maradéktalan sikerrel a korabeli kritika szerint,<sup>48</sup> de az biztos, hogy Dohnányi törekedett a hegedű középpontba állítására. Míg Magnesnek bőven lehetőséget adott tehát az érvényesülésre a Hegedűverseny textúrája, addig a hárfaművész Phillips valószínűleg nem csak a preparált húrokat hiányolta Dohnányi hárfaszólamából: legalább annyira zavarhatta a szólóhangszer visszafogott kezelése, s hogy a mű a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. A hárfa önálló tematikus szerepet elvértve kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és egy hosszabb szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, s még a *Gyermekdal-variációkból* ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A Concertino textúrája tehát legfeljebb abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfaszín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik. Ennek oka, hogy a mű hangvétele és építkezése valójában közelebb áll egy bensőséges kamaraműhöz, mint egy reprezentatív koncerthez. S hogy ez miből adódik, illetve milyen következményekkel jár, ahhoz érdemes röviden áttekinteni a mű zenei jellemzőit.

A Concertino nyitótételét uraló, rövid – szinte csupán gesztusnyi – téma (A téma) hullámzó hárfakíséret felett, a fűvós szólamokban jelenik meg először. Már itt, a nyi-

<sup>48</sup> Downes, „Work by Dohnányi”.

The musical score is divided into three main sections:

- [Molto tranquillo]**: This section begins with a tempo marking of *[Molto tranquillo]*. It features a woodwind section (Fl., Ob., Cl.) with a *rit.* marking. The strings (Vla., Vic., Cb.) play a *ppp* accompaniment. The harp (Arpa) has a *dim.* marking. The section concludes with an *accelerando molto* instruction.
- Molto più mosso**: This section starts with a tempo change to *Molto più mosso*. It includes a *ppp* dynamic for the strings and a *pp* dynamic for the woodwinds. The harp part is marked *dim.* and *espr.*. The section ends with an *accelerando molto* instruction.
- A Tempo. Allegro con brio**: This section begins with a tempo change to *A Tempo. Allegro con brio*. It features a *rit.* marking for the woodwinds and a *pp* dynamic for the strings. The harp part is marked *pp* and *dim.*. The section concludes with a *rit.* marking and a *ppp* dynamic for the strings.

The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trb.), Timpani (Timp.), Harp (Arpa), Violin (Vla.), Viola (Vic.), and Cello (Cb.).

3. kotta: Hegedűverseny, a nyitótétel kidolgozási részének kezdete



tótétel első szakaszában sincs két egyforma alakja (1–16. ütem), a következő formaegységekben pedig bár megtartja körvonalait, karaktere is megváltozik. A 4a–b kotta a téma két fő transzformációját, karakterváltozatát mutatja. A kétféle karakteren belül igen változékonynak mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike-másika, esetleg mindegyike alakul tritonusszá, s később még tágasabb hangközökké.

Nem véletlen, hogy a tétel egyes formarészeinek azonosításakor elegendő egyszerűen az „A, B, C szakasz” elnevezést használni. Annak ellenére ugyanis, hogy Dohnányi hangszeres ciklusaiban csaknem kivétel nélkül jól felismerhető szonátaformában írta a nyitótételt, és kiaknázza annak dramaturgiai lehetőségeit, a Concertino esetében mintha más utat járt volna. Így a mű jellemzésekor a szonátaforma-terminológia nem alkalmazható igazán jól, még ha persze az is kétségtelen, hogy azonosíthatunk bizonyos szonátaszerű jegyeket a darabban – tétel szerkezete mindenesetre képletszerűen így összegezhető:  $A-B-C-D-A'-B'-C'-D'-A''$ . A kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozat összességében olyan hatást kelt, mintha a forma nyitott volna, s csupán kivágata lenne egy végtelen, kissé merev egységekből épülő zenei folyamatnak.

A szonátaformától eltérő dramaturgia persze a tétel harmóniai sajátosságaiból is adódik. Jellemző a tonális képlékenységre például, hogy az első ütemek egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet, s hogy az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó (a H-dúr/h-moll alaphangnemtől tritonusztávolságban lévő F-dúr) csak a 24. ütemben jelenik meg, amely tematikus szempontból már a harmadik szakasz (C) kezdete.

A Concertino nyitótétele több szempontból is különösnek látszik tehát a Dohnányi-életműben, még ha tekintetbe vesszük is a stílus eklektikus jellegét. A kissé anyagtalan főtéma, a tématranszformációs technika eluralkodása, a füzérszerű, a szonátadramaturgiától elszakadó forma és a harmóniai képlékenység Debussyre emlékeztet, jóllehet Dohnányi zenéje ritkán mutat franciás hatást. Ugyanerről a rokonságról árulkodik a hangzás is, ami persze részben éppen a szövésmodbéli és formai sajátosságok következménye.

Hogy a Concertino ugyanis valójában nem egy reprezentatív, virtuóz versenymű, inkább kamarazene-szerűen bensőséges kompozíció, az a Dohnányinál példátlan lassú zárótételtől derül ki leginkább. Ez szintén az A témából építkezik – mintha az első tétel nyitott formájának megválaszolatlanul maradt kérdései itt újra előtérbe kerülnének. A transzformált téma minden korábbtól határozottan különböző arcát mutatja: a kissé körvonalatlan gesztusból magától értődő egyszerűséggel harmonizált, tágas melódia lesz. Egymást követő megszólalásai egyetlen, boltíves dallamot hoznak létre – szemben az első tétel szinte improvizatív témaexponálásaival.

Az első tétel szertelen témájának harmadik tételbeli tonális és szerkezeti megszelídülése lényeges következményeket von maga után a hangzás tekintetében is. Míg ugyanis az első tételt légiesség, improvizatív stílus, addig a harmadikat súlyosabb,

The musical score is for the beginning of Concertino 4a. It is written for a chamber ensemble consisting of Clarinet in Si (Cl. (Si)), Arpa (Arpa), Violins 1 and 2 (VI. 1, VI. 2), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vlc. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Clarinet in Si playing a melodic line starting with a *dolce* marking and a *p* dynamic. The Arpa provides a rhythmic accompaniment with a *s* (sforzando) marking. The strings (VI. 1, VI. 2, Vla., Vlc. Cb.) play a sustained harmonic accompaniment with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system continues the Clarinet in Si line with a triplet of eighth notes and a *cresc.* (crescendo) marking in the Arpa part. The strings continue their accompaniment.

4a kotta: A Concertino kezdete

**Più mosso (Allegro ma nono troppo)**

Fl. *f* *p*

Ob., Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Arpa *f* *p*

Vla. *ff*

Vcl. Cb. *ff*

Fl. *ff*

Ob., Cl. *ff*

Fg. *ff*

Arpa *ff*

Vla. *ff*

Vcl. Cb. *ff*

4b kotta: A Concertino főtémájának transzformációja

érzelmesebb hangvétel jellemzi. Ezt a hangszerelés is megerősíti: másodjára ugyanis a csellók és a brácsák szólaltatják meg a dallamot, s ez az *espressivo* mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, és saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot. Mintha valamiféle különös és fordított ideális–torz párosítás jelenne itt meg. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakter tekintetében legfeljebb „nyugtalan” és „megbékélt” egymás mellé állítását jelenti. E különös természetű kettősség mindenesetre alapvető szerepet kap a mű koncepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségebbé annak mondanivalóját. Dalos Anna szintén Debussy hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok, szövémódok szembeállításán alapuló narratívát Kodály 1. vonósnégyesében.<sup>49</sup> Kodály esetében persze éppen az ellentétes irányba visz az út, vagyis Brahmtól Debussy felé vezet „az önmagára találás története” – ahogy Dalos fogalmazott. Dohnányi Concertinójával kapcsolatban is Debussy, illetve Brahms neve merült fel, de nála – aligha meglepő módon – Brahms, illetve a Brahms-hoz való ragaszkodás győzedelmeskedik. A fiatal Kodálllyal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi fél évszázaddal későbbi narratívájában, úgy tűnik, a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a harmadik tétel legszebb, legteljesebb dallam-alakját (a 24. ütemtől) a csellók és a brácsák szólaltatják meg. A mélyvonós szín Dohnányi számára különös jelentőséggel bír, mivel édesapja kiváló amatőr gordonkajátékos volt. Valószínűleg nem véletlen az ő hangszerének szerepeltetése az utolsó ütemek bensőséges atmoszférájában. A záró, Poco adagio szakaszban már csak a korábban elhangzott témák töredékei idéződnek fel, s a hárfaglissandók és a pizzicato vonások mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani. Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet (5. kotta).

A Concertinót valamiféle óvatos útkeresésként értelmezhetjük tehát, amely nemcsak a hangszínrre, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a nagyformára is kiterjed. A III. tételben azonban mindez – úgymond – „a helyére kerül”, s az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi érvényesülését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást legfeljebb az elmúlástól vár. Tulajdonképpen nem is meglepő, hogy egy ilyen bensőséges hangú kompozíció nem aratott sikert egy voltaképpen idegen előadónál, ugyanakkor az sem, hogy a szerző nem bocsátkozott vitába a lehetséges

<sup>49</sup> Dalos Anna, „1.4. Az önmagára találás története” [...], in *Forma, harmónia, ellentpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81–100.

változtatásokról, inkább belenyugodott a mű előadatlanágába, mintha nem feltétlen a nyilvánosságának szánta volna.

Az amerikai művek döntően két csoportra oszlanak tehát: az életműhöz szorosan kapcsolható, még a szerző stílusán belül is retrospektív kompozíciók, illetve némelyest új kifejezésmódokkal kísérletező darabok. Ez a kettősség megfelel annak, hogy megrendelésre, vagy anélkül íródtak-e (a középutat pedig a Hárfa-concertino jelenti, amely eredetileg megrendelésre készült, mely azonban kudarcba fulladt, s ez a „visszafordulás” meg is jelenik a darabban). Le kell persze szögezni, hogy mivel a „kísérletek” esetében az irónia, önirónia lehetősége is felmerül, lényegében ezek sem árulkodnak stílusváltásról.

Minden jel arra mutat tehát, hogy Dohnányi hozzáállásán és esztétikai értékrendjén alapvetően nem változtatott az a számára is nyilvánvaló tény, hogy személye – egy kritikus megfogalmazásával élve – valóságos öskövületként volt jelen a 20. század második felének zenei életében. Műveiből mégis kiolvasható, hogy amerikai érvényesülésének nehézségei, elszigeteltsége, s talán még életkora is az általa járt út helyességének újragondolására készítette. A kompozíciókban a legkülönbözőbb módokon kifejezésre jutó válasz lényegében mindig hasonló: habár megkísérelhet új kifejezésmódokat, harmóniai elemeket, kompozíciós stratégiákat és inspirációs forrásokat bevonni stílusába, számára nincs más útja az alkotásnak, mint az, amit korábbi éveiben is képviselt. A kétség és a végső soron nagyon is határozott állásfoglalás kettőssége miatt az amerikai korszakot a Dohnányi-életmű egyik legizgalmasabb fejezetének, s egyben a 20. századi zenetörténet figyelemre méltó jelenségének tekinthetjük.

Fl. *pp* *ppp*

Cl. Sib. *ppp*

Cor. (Mi) *ppp*

Fg. *ppp*

Timp. *pp*

Arpa *pp* *Glossando* *meno p*

Vi. 1. *pp pizz.*

Vi. 2. *pp pizz.*

Vla., Vlc., Cb. *pizz.* *arco* *ppp*

5. kotta: A Concertino záró ütemei



The musical score for the 5th system includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the system.
- Cl. Sib.** (Clarinet in B-flat): Rests throughout the system.
- Cor. (Mi)** (Cor Anglais): Rests throughout the system.
- Fg.** (Fagott): Rests throughout the system.
- Timp.** (Timpani): *perdendosi* (ritardando), *ppp* (pianississimo).
- Arpa** (Harp): *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo).
- VI. 1.** (Violin I): Rests throughout the system.
- VI. 2.** (Violin II): Rests throughout the system.
- Vla., Vlc., Cb.** (Viola, Violoncello, Contrabasso): Rests throughout the system.

5. kotta (folytatás)