

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola
(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

Kovács Ilona

Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

c. doktori értekezés tézisei

Témavezető: Dr. Batta András

Budapest, 2009

I. A kutatás előzményei

A vázlatkutatás az általános zenetudomány egyik viszonylag fiatal ága, mely a 19. század második felétől Gustav Nottebohm korszakos jelentőségű munkásságának köszönhetően került be a köztudatba. Nottebohm alapvetően két fontos dolog miatt kutatta a vázlatokat: segítségükkel állapította meg a Beethoven-művek megbízható keletkezési sorrendjét, valamint kiegészítette azon kompozíciók listáját, melyek Beethoven tervezett, de be nem fejezett műveit írták le. Célja volt a vázlatokban töredékesen fennmaradt művek rekonstrukciója is, de sem ő, sem kortársai nem foglalkoztak a vázlatkutatás azon vetületével, melyek a mű genezisére világítanak rá. Bár Nottebohm történelmi érdemei vitathatatlanok, az általa vizsgált vázlatok megközelítési módja és feldolgozása hiányos volt: csupán részleteket közölt a teljes vázlatanyagból és szövegkörnyezetükből kiragadva interpretálta azokat. Az elmúlt félévszázad kutatásainak eredményeképpen a teljes kontextus közlésével, a Nottebohm által ignorált részek publikálásával új történelmi megvilágításba került több Beethoven-mű genezise. Jellemző, hogy elsősorban éppen a Beethoven-kutatásban kiemelkedő és újat mutató munkákban a szakirodalom már nem a *création musicale*, hanem a *sketch studies* terminust helyezi előtérbe, tehát a hangsúlyt a kutatás reménybeli céljának meghatározásáról és ideológiájáról annak anyagára és metodológiájára helyezi. Bizonyos értelemben ugyanezt az utat más szerzők vázolatainak kutatása is bejárta. Sokáig csak szemelvényeket és nem a művekhez tartozó egész vázlatanyagot tanulmányoztak, melyeket a kutatók sok esetben csak arra használtak, hogy egy korábbi elmélet alátámasztásául szolgáljanak. A szerzői kéziratok vizsgálata csupán kiegészítette az elemzést, ahelyett, hogy maguk a vázlatok váltak volna a kutatás fő tárgyává.

Az 1960-as évek közepétől intenzívvé váló vázlatkutatásoknak (elsősorban az amerikai zenetörténészek Beethoven-vázlatainak kutatásaiban), és az itt végbemenő paradigmaváltásnak köszönhető az, hogy a vázlatkutatás, azaz a filológiai aprómunka elválaszthatatlanul összekapcsolódott a művek analízisével, kritikai értelmezésével, recepcióesztétikájával.

Ez utóbbi kijelentéssel meglehetősen ingoványos talajra léptünk, mely az International Musicological Society 1970-ben Saint-Germain-en-Laye-ben megrendezett konferenciája után („Problèmes de la création musicale au XIX^e siècle”) vált igazán hangsúlyossá, mégis Douglas Johnson egy nyolc évvel később

megjelent cikke váltott ki nagy vihart kavaró vitát, és készítette állásfoglalásra a zenetörténészeket. Johnson éles vonalat húzott az életrajzi adatokat kiegészítő és megtámogató vázlatkutatások és a kész mű analízise között. Olvasatában a vázlatkutatások kizárólag az életrajzi adatok pontosításában és a zeneszerző munkamódszerében nyújthatnak hasznos adalékokat, és nem adnak releváns információt az elemzés számára. Johnson felvetésére máig is reflektálnak publikációikban a vázlatkutatók. A polémiaiban egyre inkább Leonard B. Meyer és Philip Gossett nézetei váltak irányadókká, akik dolgozataikban az analízis helyett a kritizmus terminus megjelölésével írták le a vázlatkutatások eredményeit. E filozófiából kölcsönvett fogalom a közvetlen tapasztalatot ismeri el a megismerés egyetlen forrásának, követői a zeneszerző kompozíciós szándékait kutatják a kéziratokban.

A III. fejezet esettanulmányaival disszertációm is állást kíván foglalni a fentebb körvonalazott dilemmában: mind a négy elemzett műnél megkerülhetetlen volt az analízis bevonása a művek genezisének feltárásában, valamint a vázlatok és a definitív forma összehasonlításánál is.

II. A kutatás módszerei

A vázlatkutatás anyaga rendkívül szerzteágazó és sokrétű. Ez nemcsak a memo-vázlatok, a folyamatfogalmazványok, a „composing score”-ok, a szerzői autográfok, az elvetélt tervek, a kihagyott tételek és tételrészek, az átíratok vizsgálatát jelenti, hanem jószerivel magában foglal minden olyan dokumentumot, ami a zeneszerző keze nyomát, komponálási szándékát magán viseli. Értekezésem a források értelmezésében és a módszertanában is új megközelítést kínál és beépíti a modern muzikológia legújabb eredményeit. Első és legfontosabb lépésként a Dohnányi-vázlatok terminológiáját kellett egységes szerkezetbe rendezni, mivel kizárólag a megfelelő nomenklatúra szavatolhatja a dokumentumok egyértelmű azonosítását.

Bár a nemzetközi vázlat-szakirodalom terminusai sem mindig kompatibilisek egymással — még azonos zeneszerző vázlatainak meghatározásában sem —, mégis értékes útmutatást adtak Dohnányi vázlatainak értelmezéséhez. Munkám során kamatoztattam a más zeneszerzők kompozíciós módszereit feltáró kutatások során szerzett tapasztalatokat, így az angol terminológiából elsősorban a Beethoven-, a németből a Wolf-, a magyarított

meghatározásokban pedig a Bartók-filológiára támaszkodtam, ugyanakkor rámutatok azokra a jellemzőkre, melyek tipikusan Dohnányi sajátjai.

A vázlatvizsgálat sajátos esete, mikor a vizsgálat tárgya észrevétlenül összeforr a korai verziókkal, melyek a komponálás egy bizonyos szakaszában — ha csak időlegesen is — véglegesként jelennek meg a zeneszerző tudatában. Általánosságban elmondható, míg a zeneszerző a vázlatokat soha nem tekinti véglegesnek — hiszen a kompozíciós munka során a mégoly részletesen kidolgozott, letisztázott folyamatfogalmazványok is könnyen átmehettek-átalakulhattak fogalmazvány-fragmentumokká, azaz a véglegestől ismét egy távolabbi munkafázisba kerültek —, addig a korai verziókat ideig-óráig ugyan, de befejezettként kezeli. A kapocs — mely összeköti a szerző keze által érintett dokumentumokat — egyetlen kérdés: *miért?* Miért változtatott a zeneszerző az előzőekhez képest, miért érezte, hogy a következő variáns jobb lehet az előzőnél (és valóban jobb lett-e?), milyen esztétikai megfontolások vezethették egyszer csak néhány ütem, másszor teljes oldalak vagy tételek korrekciójára vagy éppen elhagyására? A vázlatok segítséget adnak a zenemű — irodalomtudományi terminológiát kölcsönvéve — „horizontjának” kibontásához, illetve a vázlatok analízise támogat abban is, hogy a kompozíciós folyamat eltérő fázisait megmutató dokumentumok birtokában az egyes művekre ráakódott különböző rétegeket — Hans Robert Jauß teóriája szellemében — szétválaszthassuk. Disszertációmiban mindig elsődleges szempont volt a *honnan indult-hová jutott* ív megrajzolása; a két pont közötti *miért*-ek lehetséges megválaszolásával kísérletet tettem arra, hogy körültekintően meghatározzam azt is, hogy az adott mű hol helyezkedik el az életmű egészén belül. Ezért is, és ismeretlensége okán is fontosnak tartottam, hogy az első fejezetben Dohnányi legkorábbi kéziratától induljak el, érintsem zeneakadémiai dolgozatait, és csak ezután tárgyaljam részletesen felnőttkori kézíratainak sajátosságait. Így nemcsak a különböző életkorokból-korszakokból adódó horizontok különbözőségeire hívtam fel a figyelmet, hanem vizsgáltam azok forrásait és hatásait is. A korai művek ismerete a későbbi műveket is más megvilágításba helyezi: több olyan zeneszerzés-technikai fordulatot, toposzt, ötletet hordoznak, melyek csírájában tartalmazzák a későbbi, érett művek meghatározó, jellegzetesen dohnányis fordulatait.

III. A kutatás eredményei

Jelen disszertáció a filológia, az analízis, a kritikai értelmezés különféle módszereivel, a vázlatkutatás legújabb metodológiáinak bevonásával három fő fejezetben vizsgálja Dohnányi Ernő kamaraműveit. Az értekezés vállalta a tágabb kitekintést a tekintetben, hogy a kamaraművek tárgyalása mellett vizsgálata tárgyát kiterjesztette a zenekari- és zongoraművekre, közzétéve az azokból leszűrhető, az említett fejezetekhez kapcsolható tanulságokat is.

Az I. fejezet (Az alkotói folyamat fázisai) három alfejezetben (és további al-alfejezetekben) tekinti át és értelmezi Dohnányi zeneszerzői műhelyének dokumentumait. Az 1. alfejezetben (Dohnányi a komponálásról, műveiről, munkamódszeréről) a zeneszerző maga vall az alkotás, az alkotói munka szavakban nehezen körvonalazható fogalmáról. Dohnányi nem szívesen beszélt zenéjéről, még kevésbé zeneszerzői műhelymunkájáról, s mivel maga is osztotta Goethe szavait („Bilde, Künstler, rede nicht”), ezért különös beccsel bír, ha nagy ritkán mégis nyilatkozott kompozícióiról, vagy a komponálás folyamatáról. Ezt az alfejezetet a szerző elejtett, zeneszerzésre vonatkozó megjegyzéseinek mozaikjai építették fel, ami több száz dokumentum (újságcikkek, levelek, visszaemlékezések) átvizsgálásának eredménye.

A disszertáció témaválasztásának és kutatási eredményeinek újszerűségét az adja, hogy a két legnagyobb Dohnányi-gyűjtemény — a budapesti Országos Széchényi Könyvtár és a londoni British Library — eddig nem kutatott — köztük jelen értekezés szerzője által felfedezett — Dohnányi-kéziratok vizsgálatára támaszkodik. A 2. alfejezet (A források áttekintése) e dokumentumokat tekinti át és a különféle kézirat-típusokat rendezi csoportokba. A fejezet legnagyobb részét a 3. alfejezet (A kéziratok megjelenésformái és tulajdonságai) teszi ki, mely a gyermekkori és zeneakadémiai dolgozatok dokumentumaival — azok jellemzőségeinek kiemelésével — egészíti ki a szűkebben definiált vázlatok 6. fejezetét. A további alfejezetek szisztematikusan mutatják be a Dohnányi-kéziratok sajátosságait, kiemelik egyedi tulajdonságaikat és különbségeiket.

A kéziratok vizsgálatának teljességéhez hozzátartozik a vázlatok és a tisztázatok viszonyának tárgyalása is. A Tisztázatok című alfejezet azt kívánja demonstrálni, hogy sok esetben még nagyon is képlékeny állapotot tükrözhet egy első látásra tisztázatnak tűnő szerzői kézirat, és csak óvatosan jelenthető ki annak végleges volta. Az I. fejezet utolsó alfejezete (Töredékek, tervek) azokat a műveket tekinti át, melyeket Dohnányi valamilyen ok miatt nem akart, vagy már nem tudott befejezni. Utóbbi példái az utolsó művek terveibe láttatnak bele,

melyek még torzón, befejezetlenül maradván is sejtetni engedik alkotójuk nagyszabású terveit.

Disszertációm elsőként mutat rá arra, hogy Dohnányi életművében már fiatalkori alkotásaitól kezdődően minden ciklikus (néhány kivételes esetben nemcsak ciklikus) művében látványosan megmutatkozik egy olyasfajta közös jellemző, mely összekötő kapocs e darabok között: az I. tétel főtémájának visszatérése a többtételes kompozíciók végén a zeneszerző aláírásaként, konzekvens előfordulása miatt „névjegyeként” értelmezhető.

A Dohnányi-névjegy keretet ad, kiteljesíti a művet, a tételek szoros tematikus összetartozását sugallja, és rámutat arra a belső kohézióra, melyet e téma-visszautalás gerjeszt. A II. fejezet e narratívára épül, a jelenség kompendiuma, mely a névjegy megvalósulásának rendkívül változatos módozatait mutatja be. A bevezető alfejezet (Meghatározás) nemcsak magát a jelenséget világítja meg Dohnányi életművében belül, hanem ezt megelőzően párhuzamokat keres más zeneszerzőknél és a társművészetekben is. Mindenekelőtt azonban érveket sorakoztat fel amellet, hogy Dohnányi tudatosan tervezte többtételes műveiben e visszatéréseket. Az, hogy fontos volt számára kéjegyének ilyesfajta reprezentálása, arra a fennmaradt vázlatanyagokban találunk bizonyítékokat. Az általános jellemzők áttekintése mellett ez az alfejezet listát ad Dohnányi azon műveiről, ahol zenei névjegye megjelenik.

Az 1. alfejezet (*A variációk és a Dohnányi-névjegy*) a Dohnányi-életműben oly fontos szerepet betöltő variációs forma és a Dohnányi-névjegy közötti kapcsolatot demonstrálja. Nemcsak a Dohnányi által már címében is variációnak nevezett művek csoportjából mutat illusztrációkat, hanem variációs tételeket is példának állít. Az ez után következő alfejezetek a Dohnányi-névjegy különböző megközelítési módjait értelmezik: milyen szerepet játszanak 7. fejezetben illusztrálnak bele a kompozíció egészébe.

A 2. alfejezet (Dohnányi-névjegy a korai művekben) a Dohnányi-névjegy legkorábbi megjelenési formáit mutatja be a B-dúr ouverture, a fisz-moll zongorás-kvartett és a Zrínyi-nyitány példáján keresztül. Míg az első és az utolsó három alfejezetben az időrendi sorrend érvényesül, addig a 3. alfejezet (Dohnányi-névjegy a szimfóniákban) a műfaji összetartozásra hívja fel a figyelmet. Ily módon válik kitapinthatóvá a korai F-dúr szimfónia és a már opuszszámmal jegyzett d-moll szimfónia (op. 9) közti szoros kapcsolat, valamint a d-moll és E-dúr szimfónia (op. 40) közt fennálló szerkezeti rokonság.

A 4. (Variációk a Dohnányi-névjegyre (1): A I. tétel főtémája mellett a mű más tételeinek témái is visszatérnek a későbbi tételekben) és az 5. (Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): A I. tétel főtémája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben) alfejezet ismét visszatér a kronológiai sorrendhez. Ez azonban korántsem mechanikus besorolást jelent, hanem éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a zeneszerző az életmű egy meghatározott szakaszában egy ugyanazon zeneszerzés-technikai feladat variálását, változatos formában való megjelenítését többször is maga elé tűzte és különböző módzatait hívta életre.

A fejezet zárása (Dohnányi-névjegy a késői művekben: a hagyományos és az egyedi találkozási) a késői művekben megjelenő Dohnányi-névjegy tárgyalásával teszi teljessé a jelenség bemutatását. Míg a 4. és 5. alfejezet amellett érvel, hogy a bemutatott művek nemcsak keletkezésük időbeli közelsége miatt, hanem éppen a Dohnányi-névjegy révén is szorosan kapcsolódnak egymáshoz, addig a kései művek azért köthetők egy csoportba, mert mindegyikben másképp, más módon jelenik meg a kezdetekre utalás.

Az utolsó — terjedelmében legnagyobb — fejezet esettanulmányok gyűjteménye, mely a vázlatkutatások legújabb eredményeit beépítve teszi vizsgálatá tárgyává a fiatalkori *B-dúr szextettet*, az *A-dúr vonósnégvest* (op. 7), a *C-dúr szextettet* (op. 37) és a *Suite en valse-t* (op. 39). A kompozíciók vizsgálatának módszerei felsorakoztatják a filológia lehető legteljesebb eszköztárát. Konklúziói minden esetben az eredeti kéziratok vizsgálatából leszűrt eredményekre támaszkodnak. Az elemzett művek analizését megelőzi a történelmi kontextusba helyezés, a keletkezéstörténet, a recepció és a forráshelyzet ismertetése, valamint mindez kiegészül a kéziratok papírvizsgálatával is.

IV. Az értekezés tárgykörében megjelent publikációk

„A kamaramuzsik Dohnányi Ernő.” *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Papp Márta (szerk.) Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 198-204.

„Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára”, *Dohnányi Évkönyv 2002*, Sz. Farkas Márta (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003. 55-66.

„Dohnányi-metodika (1.)” *Parlando* 46/4 (2004): 16-21.

„Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése” *Magyar Zene* 43/2 (2005. május): 155-178.

„Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 63-150.

„Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921-1944”, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 306-360.

„Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája” *Magyar Zene* 45/2 (2007. május): 201-214.

„Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kézírataiban” *Magyar Zene* 46/4 (2008. november): 451-470.

„A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A Major (op. 7)” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 50/1-2, Budapest: Akadémia Kiadó, 2009. 75-86.

„Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009 (előkészületben)