

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

**28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola**

**DOHNÁNYI ERNŐ KAMARAMŰVEI
A BRÁCSA VONZÁSÁBAN**

NAGY ENIKŐ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Tartalomjegyzék

1. Személyiségbeli integráció – empátia a komponálásban és a kamarazenélésben ...	1
1.1. Dohnányi Ernő egyénisége a kortársak tükrében.....	1
1.2. Gyermek- és ifjúkori évek	2
1.3. Vonósnégyesek, vonós hatások	6
1.4. A hét kamaramű elhelyezkedése az életműben	7
2. Dohnányi Ernő kamaraművei a brácsa vonzásában.....	11
2.1. Vizsgálati szempontok.....	11
2.2. A Szerenád vonóstrióra op. 10 elemzése.....	12
2.2.1. Marcia.....	13
2.2.2. Romanza	19
2.2.3. Scherzo.....	27
2.2.4. Tema con variazioni	40
2.2.5. Rondo (Finale).....	57
2.3. A Szerenád op. 10 tisztázatának és nyomtatásban megjelent partitúrájának összehasonlítása.....	61
2.4. Az opusz számmal jegyzett darabok.....	64
2.4.1. A három főtéma bemutatás és összehasonlításuk.....	64
2.4.2. Főtéma visszatérések és megjelenések módjai	68
2.4.3. Ellenzólam, ellenpont.....	74
2.4.4. Humor, valcer.....	75
3. Összegzés	79
Bibliográfia.....	82

Rövidítések

Gombos/Horváth/Fejérvári/Mészáros sajtórecepció I./A pályakezdő évek/Dohnányi Évkönyv 2003. 137-250. =

Gombos László – Horváth György – Fejérvári Boldizsár – Mészáros Erzsébet: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész: A pályakezdő évek”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 137-250.

Gombos sajtórecepció II./A nemzetközi karrier kezdete/Dohnányi Évkönyv 2004. 99-346. =

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október-1901. április”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 99-346.

Gombos sajtórecepció III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. =

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901-1905)”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 151-337.

Kiszely/Emlékkönyvemből/Dohnányi Évkönyv 2003. 27-45. =

Kiszely-Papp Deborah: „»Emlékkönyvemből«”. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 10 órakor”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 27-45.

Kiszely/Dohnányi =

Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus, 2002.

Kusz/D. var. műv. =

Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő variációs művei*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetudományi Tanszak, 2003.

Papp/Dohnányi =

Papp Viktor: *Dohnányi Ernő. (Arckép)*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat RT, 1927.

Schneider/Dohnányi =

Schneider, Herbert: „Zur musikhistorischen Stellung der frühen Kammermusikwerke Ernst von Dohnányis”. In: Fricke, Stefan – Frobenius, Wolf – Konrad, Sigrig – Schmitt, Theo [hrsg.], *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999, 110-126.

Tovey/Dohnányi =

Tovey, Donald Francis: „Dohnányi, Ernst von” . In: Cobbett, Walter W. [ed.], *Cyclopedic Survey of Chamber Music I*. London: Oxford Univ. Press, 1963, 327-331.

Winkler/Dohnányi =

Winkler, Heinz-Jürgen: „Ernst von Dohnányis Klavierquintett c-moll op. 1: Rezeption und Codagegestaltung”. In: Fricke, Stefan – Frobenius, Wolf – Konrad, Sigrig – Schmitt, Theo [hrsg.], *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999, 91-109.

1. Személyiségbeli integráció – empátia a komponálásban és a kamarazenélésben

1.1. Dohnányi Ernő egyénisége a kortársak tükrében

Dohnányi Ernő művészegyéniségének sokoldalúságát számtalan dokumentum őrzi. Mint zongoraművész, pedagógus, karnagy és zeneszerző adta át magát és magával együtt a zenét mindenkinek, aki ebből részesedni akart. Empátiájából és életigenléséből fakadó rugalmassága minden élethelyzetben nagyvonalúvá tette.

Tóth Aladár a következő koncertélményére emlékszik:

Ahogy nincs olyan kompozíció, melyben Dohnányi egyénisége ne tudna otthonosan kibontakozni, épúgy nincs olyan kamarapartner sem, kinek művészi felfogását Dohnányi ne tudná azonnal átvarázsolni zongoraszólamával saját géniuszának természetes otthonává. – Sohasem felejttem el azt a Kreutzer-sonátát, melyet legutóbb Dohnányi Hubayval együtt szólaltatott meg. A II. variációban a Wieniawsky szellemében hegedülő Hubay Dohnányi szigorúan kiegyenlített stílusával összeférhetetlen rubatokat engedett meg magának. Dohnányi mégis engedelmesen átvette Hubay gyorsításait-lassításait s olyan tökéletesen bele tudta ágyazni saját felfogásának gyönyörű zenei folyamatosságába ezeket a szeszélyes tempóingadozásokat, hogy az egész variáció fölött, mint valami glória jelent meg Dohnányi egyéniségének a szelleme.¹

1945 tavaszán Dohnányi egészen más körülmények között ír levelet húgának, Micinek Ausztriából, amely szerint a kis falu lelkes, de zeneileg képzetlen lakói az ő keze alatt néhány hónap múlva Schubert-miséket adnak elő.²

Zenélni. Mindenütt, mindig, minden körülmények között. Hetvenedik életéve felé közeledve még mindig a Schubert a capella mise szépsége fontos és nem az, hogy néhány tucat osztrák hegyilakó, vagy a Royal Albert Hall hatezer főnyi közönsége figyel-e oda.³

Zene. Empátia. Empátia az emberek felé és a komponálásban. Dohnányi zeneszerzői életművének értékelésében mindig hangsúlyosan kerül szóba a

¹Tóth Aladár: „Dohnányi Ernő kultúrája, művészegyénisége és zongoraművészete”. In: Járosy Jenő (főszerk.): *Zenei Szemle*. 11/10-11 (1927. október-november) 219-231. 228.

²Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték. Családi levelek 135. (1945. május 24.)

³Vázsonyi/Dohnányi: 169.

hangszerelés. Vázsonyi Bálint írja: „[...] nemcsak a billentyűsoron volt félelmetes mértékben otthon: minden hangszerre úgy írt, mintha valamennyinek virtuóz művésze lett volna, hangszerelési technikája hibátlan volt.”⁴ Ez az idézet Dohnányinak az egyes hangszerekhez való viszonyáról beszél. Megragadva ezt a szálát, gondolataim összekapcsolódtak néhány kérdéssel, amelyek – Dohnányi műveit játszva – régóta foglalkoztatnak:

Honnan fakad Dohnányinak a brácsához való viszonyában az a sokszínűség, amellyel e hangszert műveiben szerepelteti? Vajon zenei intellektusa sugallta a még fel nem fedezett lehetőségek kihasználását – Dohnányi „[...] úgy találta, hogy jócskán akad még tennivaló, mielőtt bezárjuk magunk mögött az elmúlt kétszáz év kincsházát [...],”⁵ – vagy beleérző-képessége és nagyvonalúsága jelenítette meg a hangszert kiemelt szerepekben? Hogyan függ össze Dohnányi előbb említett két emberi jellemzője annak a hangszernek a megjelenítésével, amely szintén ezekben a tulajdonságokban nyilvánulhat meg leginkább?

A Dohnányi-kamaraművek koncerten való előadásához vezető út is – mint általában a próbafolyamatok – sokrétű és nem ritkán elvontnak tűnő kérdéseket, gondolatokat vetnek fel. A zenei anyag által vezetett kibontakozhat egy új nézőpont az előadóművész számára, és ez a rálátás segíthet a művek mélyebb megismerésében. Ha a dolgozat írása folyamán egy kicsit közelebb juthatunk a válaszokhoz, akkor a cél megvalósult.

1.2. Gyermek- és ifjúkori évek

Egy ember életének egyik legmeghatározóbb mozzanata az, hogy hol látja meg a napvilágot. Milyen az a szellemi és emberi közeg, amelybe először öntudatlanul merül a fiatal lélek, majd a történések és a hatások egyre inkább körvonalazzák és kijelölik az elkerülhetetlen életpályát.

Az a felvidéki értelmiség, amelybe Dohnányi Ernő 1877. július 27-én Pozsonyban beleszületett, már évtizedekkel korábbról hozta magával azokat a szellemi és érzelmi tartalmakat, amelyek meghatározó módon befolyásolták a felnőtt és érett zeneszerző, zongoraművész és tanár egyéniségének kibontakozását. Pozsony

⁴ I. m.: 50.

⁵ I. m.: 203.

a kisvárosoknak azt a nyugalmit árasztotta, ahol „Zenének kedvezőbb éghajlatot nehezen találunk, [...]” írja Vázsonyi Bálint.⁶

A pozsonyi arisztokrácia vonzotta a művészeket. Liszt Ferenc itt mutatkozott be kisgyermekként, majd ide tért vissza, amikor megkezdte élete első magyarországi koncertkörútját. Erkel Ferenc Pozsonyba jött mesterséget tanulni. Ez a város táplálta az ifjú Bartókot is, aki a fiatalabb testvér őszinte bizalmával támaszkodott egy életen át a négy évvel idősebb barátára, Dohnányi Ernőre.⁷ Ide kívánczik, hogy az ő tanácsára hallgatott, amikor a kor szokásával ellentétben Bécs, vagy Berlin helyett Budapestet választotta tanulmányai színhelyül.⁸

A városi értelmiségi élet felemelő eseményei közé tartoztak a jótékonysági hangversenyek. A Felvidéki Magyar Közművelődési Egyesület, a Vöröskereszt Egyesület és egyéb más szervezetek részére rendezett előadások résztvevői között – akik többnyire hivatásos muzsikusok voltak – ott találjuk a város különleges személyiségét, az édesapát, a kiváló amatőr csellistát, Dohnányi Frigyeset. Egy ilyen alkalommal 1874-ben Liszt Ferencsel is játszott együtt.⁹ Sokoldalúságára jellemző, hogy egy gyorsírásról szóló tankönyve is megjelent.¹⁰ A kiváló matematika-fizika tanár óriási szerepet játszott abban, hogy a Pozsonyi Királyi Katolikus Főgimnázium, mint a művészetekkel kiemelten foglalkozó intézmény éljen a köztudatban.¹¹ Az ünnepi hangversenyek alkalmával a tanár úr a gimnázium énekkarát vezényelte.

Egy „pozsonyi kvartett” megalapítása a zenei élet magától értetődő igényeként merült fel, és valósult meg Unger-Dohnányi vonósnégyes néven, amelynek tagjai a csellistán kívül mindnyájan hivatásos zenészek voltak.¹² A korabeli kritika igen elismerően emlékezik meg koncertjükéről, amelyet azért idézünk, mert a résztvevő művészek és a hangverseny színvonala érzékelteti azt a légkört, amelyben a fiatal Dohnányi annyi hatást szívhatott magába.

⁶ Vázsonyi/Dohnányi: 13.

⁷ I. m.: 13.

⁸ „Azidőtájt Pozsonyban a bécsi Conservatoriumot tartották a zenei stúdium egyetlen komoly erődjének. Én azonban végül mégis Dohnányi tanácsát követtem, s inkább Budapestre jöttem, [...]” Bartók Béla: *Önéletrajz. Írások a zenéről*. (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1946): 4.

⁹ Kiszely/Emlékkönyvből/Dohnányi Évkönyv 2003. 27-45. 33.

¹⁰ Dohnányi Frigyes: *Panstenographia. Minden nyelvre való gyorsírás. Különös tekintettel a magyar és német, valamint a szláv és latin nyelvre, iskolák és magánhasználatra*. - Kurzschrift für alle Sprachen. Mit besonderer Berücksichtigung der ungarischen und deutschen, sowie per slawischen und lateinischen Sprachen für Schulen und zum Selbstunterricht. (Pozsony: Stampfel Károly, 1886)

¹¹ Kiszely/Dohnányi: 3.

¹² Gombos/Horváth/Fejérvári/Mészáros sajtóreceptió I./A pályakezdő évek/Dohnányi Évkönyv 2003.: 137-250. 150., illetve 155.

A zenei életünkben hosszú évek során mély gyökeret eresztett Dohnányi Frigyeshez, a csellónak eme művészéhez, három friss hegedűs-hajtás csatlakozott: Unger [Mór], a Hellmesberger – féle iskola és tradíció egyik vezető hegedűse, Jakob, a megbízható másodhegedűs, és a brácsán oly derekas Hoffmeister. Az igazi vonósnegyessé fejlődött együttesben Unger tüzesen magasba törő temperamentumát Dohnányi szívet örvendeztető nyugalma mérsékli s emez csillogó hegedűhangjának Dohnányi Frigyes vörös aranyból szőtt mély húrjai válaszolnak. S mind együtt oly szépen s jelesül játszanak, hogy őszinte örömmel állapítjuk meg: városunk még mindig képes valóban értékes zenei erők előteremtésére [...] ¹³

A kiváló műkedvelő zenészek között ott találjuk a herestyéni földbirtokost, miniszteri főtanácsost és főimpreszáriót, Haulik Károlyt, akit nagyszerű brácsásként tartottak számon. ¹⁴ Az ő játéka is hozzájárulhatott Dohnányinak a hangszerhez fűződő kezdeti élményeihez. ¹⁵

A polihisztor apa, amint becsukta maga mögött lakása ajtaját, egy olyan világba lépett, amely neki és fiának a legfontosabb és a legtöbbet adó élményt jelentette: a kamarazenélést. Őt is édesapja, Dohnányi István indította el ezen az úton. Az ószombati jegyző hegedült és fuvolázott, gyermekei zenei képességeiről pedig legendákat meséltek.

Dohnányi Frigyes vasárnaponként rendezett házimuzsikálásai megrendítették a hároméves Ernőt. Édesapja gyakran játszotta otthon Bach csellószvitjeit, ezek a darabok a kis Ernő kedvenceivé váltak. E korai tapasztalatok már az élményen jóval túlmutató, a zsigerekbe égetett végső elkötelezettség kezdetét jelentették.

A hat éves gyermek számára eljött az idő, amikor először a zongora, majd a hegedű alapjait is elkezdte tanulni édesapjától. ¹⁶ „Dohnányi, mikor zenei gyermekkoráról beszél, mindig az atyját említi.” írja Papp Viktor a szerzőről írt

¹³ I. m.: 154.

¹⁴ „Haulik Károly miniszteri tanácsos mint műkedvelő a viola kezelésében legkitünőbbben működött.” I. m.: 145.

¹⁵ „[...] Több nyár folyamán néhány hetet édesapámmal Nyitra-megye egyik földbirtokosánál töltöttünk el, aki brácsázott és lelkes kamarajátékos volt. [...]” Kiszely/Emlékkönyvből/Dohnányi Évkönyv 2003.: 27-45. 45. Többször játszottak Dohnányi Frigyessele kamarakoncerteken.

¹⁶ Kiszely/Emlékkönyvből/Dohnányi Évkönyv 2003.: 27-45. 33., 34.

könyvében.¹⁷ Amint ily módon kapcsolatba került a muzsikálással, nem sokkal később papírra veti első szerzeményét, a hegedűre és zongorára írt hét kis darabot.¹⁸

Állíthatjuk-e, hogy az első zeneszerzői megnyilvánulás abból a személyiségbeli integrációból is táplálkozik, amely a gazdag szellemi háttérrel nyújtó otthonból kiinduló Dohnányi zeneszerzőként és előadóművészként egyaránt hírnévre emelte?

Ifjúkori élményei egyenesen viszik tovább ezen az úton:

Dohnányi pozsonyi gimnazista korában egy dilettáns-kvartett tagja volt. Vasárnap délutánonként három-négy vonósnégyest is eljátszottak, úgy hogy nyolcadik gimnazista korára az egész klasszikus kvartett-irodalmat megismerte. A fiatalok együttesében Dohnányi: brácsázott. Ezzel egyidőben a pozsonyi egyházi egylet zenekarában, ahol nem volt nála szorgalmasabb tag, a második hegedűt játszotta.¹⁹

A feltételezés, amely szerint brácsázása és a fent említett, brácsával kapcsolatos élmények jelentősen befolyásolhatták a zeneszerző Dohnányit e hangszerhez való viszonyában,²⁰ talán túlzottnak mondható. Azonban ha a feltevést más irányból szőjük a kérdésbe: lehetséges-e, hogy a sokrétű érdeklődés segítette őt a különböző hangszerek iránti érzékének kialakulásában? Igen, éppen ettől a befogadó nyitottságtól hihetjük azt, hogy mindig az adott hangszerre komponált a legkifejezőbben, a beleolvadás képessége által vezetve. Noha életkörülményei olykor meghatározták, hogy a hangversenyezés, vagy a komponálás kerül előtérbe, a kortársak megnyilvánulásaiból kiderül a szétválaszthatatlanság, amely egyúttal Dohnányi emberi alkatára is utal. „Míg szerzeményeiben a művész előkelő kultúrája nyilatkozik meg, addig a zongoraművész Dohnányi teljes eredetiségében tárja fel

¹⁷ Papp/Dohnányi: 8.

¹⁸ Kiszely/Emlékkönyvből/Dohnányi Évkönyv 2003.: 27-45. 34.

¹⁹ Papp/Dohnányi: 38.

²⁰ Az OSZK Zeneműtárában őrzött, vonós hangszerekre írt korai művek között (D-dúr vonósnégyes 1889, g-moll vonósnégyes [Grand Quatuor] 1890, a-moll vonósnégyes 1893, d-moll vonósnégyes [3 tétel] 1893-94, Fisz-moll zongoranégyes 1891, G-dúr vonósötös két brácsára 1889, B-dúr zongoraötös [2 tétel] 1889, B-dúr Szextett 1893) éppen a két brácsára írt vonósötös az, amely töredékekben maradt ránk. Dohnányi három soros elrendezésben írta le a vázlatot úgy, hogy a két hegedű és a két brácsa szólamát nem választotta szét. Ebből úgy tűnhet, hogy nem polifóniára törekedett, hanem inkább kísérletezni akart a hangzással: a brácsák indítják a tétel témáját unisonóval, majd a hegedűk oktávban átveszik. Az egész tételben viszonylag sok a tremolo, általában *f*-ből kell indítani, majd a folyamat visszalép *p*-ba és crescendál. A Scherzo-tételből mindössze két és fél sor maradt fenn, egyszerű, homofón anyagot írt le a szerző. Ezekben a művekben a brácsa szempontjából még csak elvétve akad egy-egy jelentősebb megnyilvánulás, a példa kedvéért említünk meg néhányat ezek közül: a Grand Quatuor (1890) 3. tételében (Adagio) a brácsa pizzicato bevezetéssel kezdi a tételt, ami utána kíséretté alakul, de végig jelentős marad. A 3. (a-moll) vonósnégyesben a két triós Scherzo-tételben az első trió témáját a brácsa hozza. Végül a 3. tételben a visszatérésben a brácsa játssza a főtemát.

előttünk költői egyéniségét [...]”.²¹ Másutt szintén Tóth Aladár tollából a következőket olvashatjuk:

Nála azokkal az érzelmekkel, melyeket benne a műalkotás kelt, azonnal természetesen társulnak és szervesen összeformnak azok az érzelmek, melyeket benne előadópartnereinek (a hegedűsnek, brácsásnak, gordonkásnak) játéka ébreszt. Zongoraszólamába tehát már beledolgozza a kamarazene-partnereitől kapott élményt is s ennek az élménynek keretében egyénisége azzal a bizonyos varázslatos közvetlenséggel nyilatkozik meg, mely feledteti a keret keretszerűségét. Nemhiába nőtt fel Dohnányi Ernő a „bürgerliche Kammermusik” kultúrájában: [...]”²²

Kulcsmondatokat írt le korának egyik legmeghatározóbb zenetörténésze és zenekritikusa. Azzal az integrációval, ahogyan Dohnányi saját lényébe fogadja kamarapartnerei megnyilatkozásait, úgy hívja magához a hangszerek természetét is, majd egyéniségével átítatva bocsátja útjára a zenei gondolatokat. Ez a szublimáció nagyon gyakran azt eredményezi, hogy a hangszeres művész zsigereiben megszületik a csodálatra készítő érzés: ennél tökéletesebben nem lehetett volna megragadni és kifejezni az adott hangszer erőterébe bevont gondolat hangzását.

A Dohnányi művészetéről kialakult képet Vázsonyi gondolatai teszik még teljesebbé: „Dohnányi zongorázása mintha finoman kimunkált vonósnégyest idézne. Minden hang él, minden hangot mintha más szólaltatna meg a harmónián belül.”²³

1.3. Vonósnégyesek, vonós hatások

Az 1898-as év döntő fordulatot hozott Dohnányi művész pályáján. Sikeres londoni debütálása²⁴ felkérések sorozatát indította el, és ezzel megkezdődött nemzetközi karrierje. Szólóestjei mellett számos kamarahangversenyt adott, ahol alkalma nyílt arra, hogy bemutassa saját darabjait.

Kamarapartnerei között ott találjuk egykori tanulótársát, a későbbi londoni hegedűprofesszort, Pécskai Lajost. Szintén londoni ismeretség fűzte Lady Hallé-hoz,

²¹ Tóth Aladár: „Az alkotó Dohnányi”. In: *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetör, „Donau Druckerei”, 1962): 35-39. 38.

²² Tóth Aladár: „Dohnányi kultúrája, művészegyénisége és zongoraművészete”. In: Járosy Jenő (főszerk.): *Zenei Szemle*. 11/10-11 (1927 október-november): 219-231. 228.

²³ Vázsonyi/Dohnányi: 72.

²⁴ 1898. október 24. London, St. James's Hall. Gombos sajtórepció/A nemzetközi karrier kezdete/Dohnányi Évkönyv 2004.: 99-346. 99.

a híres hegedűművésznőhöz és vonósnégyes-társulatához. Hugo Becker²⁵ német gordonkaművésszel és Henry Marteau-val triót alakítottak és számos koncerten játszottak együtt. Megismerkedett a Kneisel-kvartettel, és attól kezdve a New York-i koncertéletbe is visszavárták. Ha újra a kontinensre látogatott, többek között a híres bécsi Fitzner vonósnégyessel hangversenyezett. Későbbi életútjára nézve is meghatározó találkozás volt Joachim Józseffel való ismeretsége. Sorolhatnánk a neveket, ehelyett inkább említsünk meg egy brácsást, akivel közös hangversenyen vett részt. Karl Herrmann a lipcsei Gewandhausorchester és a Gewandhaus Quartett tagja volt, ezzel az együttessel játszották Mozart g-moll zongoranégyesét 1906. január 27-én Lipcsében.²⁶

1.4. A hét kamaramű elhelyezkedése az életműben

A Dohnányi-műjegyzék opuszainak felsorolásában szereplő negyvennyolc mű²⁷ a zeneakadémiai tanulmányok első évétől csaknem a szerző élete végéig²⁸ öleli fel a színpadi-, zenekari-, vokális-, kamara- és zongoraműveket. Kiszely-Papp osztályzása szerint a tizenhat kamaraműből²⁹ hét darab az, amelynek vonósösszeállításában a brácsa is részt vesz.³⁰ További négy műben szerepel vonós hangszer zongorával párosítva.³¹

A kamarazenén felnőtt Dohnányi életművében feltűnik, hogy az Ária fuvolára és zongorára op. 48. no. 1 1958-ban keletkezett műtől eltekintve³² a szerző az 1935-ben keletkezett Szextett (op. 37) után már nem foglalkozott kamarazene komponálással. Életrajzában olvashatjuk, hogy ezen változtatni szeretett volna, a visszavonulás gondolatával is foglalkozott annak érdekében, hogy időt és energiát nyerjen a komponáláshoz.³³ Ezt azonban a sors másképp intézte, hiszen az az

²⁵ Dohnányi neki ajánlotta a Koncertstück-öt (op. 12).

²⁶ Az itt felsorakoztatott adatok forrása: Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901-1905)”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2006): 151-337.

²⁷ Kiszely/Dohnányi: 27-29.

²⁸ Az utolsó darab, a Passacaglia fuvolára op.48/2 1959-es dátumozással szerepel a jegyzékben.

²⁹ Kiszely/Dohnányi: 27. Külön számba vettük a Rurialia Hungarica hegedű op. 32/c, illetve cselló-zongora op. 32/d változatát.

³⁰ Zongoraötös (c-moll) op. 1 (1895); 1. vonósnégyes (a-moll) op. 7 (1899); Szerenád op. 10. (1902); 2. vonósnégyes (Desz-dúr) op. 15 (1906); Zongoraötös (esz-moll) op. 26 (1914); 3. vonósnégyes (a-moll) op. 33 (1926); Szextett (C-dúr) op. 37 (1935);

³¹ Rurialia Hungarica heg, zg, op. 32/c (1924); Rurialia Hungarica op. 32/d Andante rubato: gka, zg (1924); Szonáta gordonkára és zongorára (b-moll) op.8 (1899); Szonáta hegedűre és zongorára (cisz-moll) op.21 (1912)

³² Kiszely-Papp Deborah az 1935-ben írt C-dúr szextettet (op. 37) tekinti Dohnányi utolsó kamaraművének. Kiszely/Dohnányi: 21.

³³ I. m.: 22.

intenzív közéleti szerep, amely őt a zenei élet szinte minden területén vezetővé tette, a hangversenyző Dohnányinak engedett inkább több teret.³⁴ Betegsége, valamint a történelmi körülmények és az emigrációban hatvanhét évesen kezdett új élet is oka lehet annak, hogy életének ebben a szakaszában jóval kevesebb művet komponált, mint az 1895 – a c-moll zongoraötös op.1 keletkezése – és 1935 – a C-dúr szextett születése, vagyis a teljes kamarazene-repertoár megírása – között eltelt negyven évben.³⁵

A kortárs Pollatsek László a következő szavakkal méltatja 1928-ban az 50. évén túllévő Dohnányit:

Éppen a kamaraművekben adja magát a legősztönösebben és őrzi meg sértetlenül gondolatmenetének egyéniségét és önállóságát (Brahmszoz való szoros kötődése ellenére), amit a zongora- és a zenekari darabokról nem mindig állíthatunk. [...] Drámai színezetű szenvedélye mind az op. 1-ben, mind az azt követő művek sorában kerüli a nehézkességet, példaképeinek bonyolultságát és lelküknek pesszimizmusát.³⁶

Ebben az időben már csak a Szextett (op. 37) hiányzik a kamaraművek sorából. E néhány idézett sor is azt támasztja alá, amit a későbbi generációk már evidenciaként tartanak számon: Dohnányi legteljesebb művészi valóját a kamarazenén keresztül nyújtja.

A schumanni és a brahmsi örökség tükröződik a pályakezdő Dohnányi első jegyzett darabjában, a c-moll zongoraötösben:

Míg a Brahms-élmény nyomait a szimfonikus hangzású kamarazene ideáljában, a heroikus-szenvedélyes hangban (1. és 4. tétel), a wagneri kromatikától való távolságtartásban és a különböző formaelvek (szonátarondó, fuga) kombinálásában ragadhatjuk meg, addig Schumann világa az 1. tétel rövid témafordulatainak ismételtetésében, a szólamok párbeszédességében, a 2. tétel játékosságában és a 3. áttetsző textúrájában, valamint *dal szöveg nélkül*-karakterében bontakozik ki.³⁷

³⁴ Vázsonyi/Dohnányi: 160-161.

³⁵ „A harmincas évek zeneszerzői termése számszerűleg elenyésző.” I. m.: 153. 1895-35 között Dohnányi 37 művet komponált, míg ezt követően haláláig 11 darabot írt.

³⁶ Winkler/Dohnányi: 91-109. 92.

³⁷ Dalos Anna: „Dohnányi-művek új Hungaroton-felvételeken”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi. Évkönyv 2003*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.): 389.

Bár Tovey szerint ez a darab nem több, mint egy „jólfésült kompozíció” – „eine brave Musik” –, a kortársak nagyra értékelik ezt az életutat befolyásoló, meghatározó darabot.³⁸

A négy évvel később keletkezett A-dúr vonósnégyes op. 7 a Dohnányi-életmű egyik legfontosabb jellemzőjének, a kontrapunktikus komponálásnak első állomása.³⁹ A szerző harmadik angliai útján, a kvartett premierjének kritikájában a zongoraötös „nomen est omen”-hatása még jelen van,⁴⁰ azonban néhány hónappal később a bécsi megítélés már méltó helyére emeli ezt a korai, érdekes formai vonásokkal bíró művet.⁴¹

A huszonöt éves fiatalember beérett, vízvázasztónak tekinthető darabja a vonóstrióra írt Szerenád op. 10. Az önállósodás kezdete, a brahmsi befolyásolásból való továbblépés kiszélesíti a fiatal zeneszerző eszköztárát.⁴² Tovey fõnt említett cikkében ezzel a művel foglalkozik leghosszabban. A kontrapunkt-technika, a rövidebb formában hozott visszatérés, a moduszok sajátos együttélése, a formának és a mozgásnak olyan társítása, amely színpadi drámát tud kölcsönözni a műnek, a szellemességet nem eszköznek használva, hanem épp fordítva: e vonásokból alakul ki a humor: ezek a jellemzők rajzolják meg azokat a formai- és stílusjegyeket, amelyek a későbbi műveket is átszövik.⁴³ Ezekben az időkben írta róla Csáth Géza: „Nem sokat törte a fejét elvi dolgokon. Hanem írt. Szellemesen, tartalmasan, az igazi talentum alkotóerejével.”⁴⁴

A berlini években (1905-15) Dohnányi pályája csúcsára érkezett. Egyfelől tisztelet és megbecsülés övezte a Musikhochschule professzorát, másrészt mint

³⁸ „Zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehören die d-moll-Symphonie, eine Cellosonate und das Klavierquintett op. 1. Besonders dieses Werk erscheint durch verschiedene Vorzüge als eines der bedeutendsten in der Kammermusikliteratur seit Brahms Tod [...]” Winkler/Dohnányi: 91-109.: 92.

³⁹ „No page of the quartet could have been written by anybody but a consummate contrapuntist,” Tovey/Dohnányi: 328.

⁴⁰ „Az *Első vonósnégyes* londoni bemutatóján még nem aratott egyértelmű sikert, a kritikusok minduntalan az op. 1-es c-moll zongoraötössel hasonlították össze: »Ont he whole work did not inspire one with those feelings of respect which were aroused by the quintet from the same pen. It is often diffuse, but is admirably scored, and technically the workmanship is excellent.«” Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében”. *Magyar Zene*. LXIII. évfolyam, 2. szám (2005. május) 155-175. 160.

⁴¹ „The Quartet in A Major, the first movement of which has already been mentioned, has many interesting features of form. [...]” Tovey /Dohnányi: 328.

⁴² „Erst in der Serenade op. 10 von 1902 für Violine, Viola und Violoncello gewann der Stil Dohnányis an Eigenständigkeit.” Schneider/früh. *Kammerm.*: 110.; „A vonóstrióra írt *Szerenád* az érett Dohnányi első, igazán sajátos hangvételi remekműve: a kontrapunktikus gazdagság és a zseniális formálás tökéletes egysége.” Kiszely/Dohnányi: 12.

⁴³ Tovey/Dohnányi: 328-329.

⁴⁴ Csáth Géza: „Dohnányi Ernő zongoraestélye” In: *A muzsika mesekertje*. (Budapest: Magvető Kiadó, 2000): 264-265. 265.

zongorista és zeneszerző is teljes odaadással ontotta művészetét.⁴⁵ Azonban „Az első korszak életörömét és napsugarát vívódás, magányosság és bánat váltja fel. A darabok végződése ennek legfélreérthetlenebb tanúbizonysága.”⁴⁶ A magánéleti viharok átszövik Dohnányi mindennapjait, ami műveiben is tükröződik. Kérdőjelek, feloldatlanság: a kiforrott zeneszerzői stíluson kívül ezek a végső ismérvei a Deszdúr vonósnégyesnek (op. 15) és az esz-moll zongoraötösnek (op. 26).⁴⁷

A második vonósnégyesben Dohnányi művészete egész hatalmasságában bontakozik ki. Többek között mesteri szintézist hozott létre a wagnerinek vagy szimfonikus költemény-szerűnek nevezhető óriásvonal és a szonáta-elv alapelemei között [...].⁴⁸ Az esz-moll kvintettben pedig „Még a Deszdúr kvartettnél is világosabban mutatkozik meg benne a szonátastílus és a Bruckner-Wagnerféle szerkesztés ötvöze.”⁴⁹

Tovey különösen nagyra tartotta Dohnányi esz-moll zongoraötösét, a zenekari darabok viszonylatában is az első helyre emelte.⁵⁰ Dohnányi maga is többre becsülte ezt a művét, mint például a c-moll zongoraötöst (op. 1), és örült, hogy Tovey egyetért vele.⁵¹

A huszas évek végén viszonylag kevés mű született, ezek egyike a 3. *vonósnégyes op. 33*. Kiemelkedő a mű variációs tétele és a 3. tétel szatirikus hangvétele.⁵²

Az 1935-ben keletkezett C-dúr szextett op. 37 visszatér a négytétéles, hagyományos felépítéshez,⁵³ azonban a tonális bizonytalanság, a kromatika és a váratlan feloldások az eddig írott legmodernebb művé avatják ezt a hangszerösszeállításában is különlegesnek számító darabot.⁵⁴

⁴⁵ Vázsonyi/Dohnányi: 70.

⁴⁶ I. m.: 77.

⁴⁷ I. m.: 77.

⁴⁸ I. m.: 84. Vázsonyi fordítása Tovey „*Ernst von Dohnányi*” című cikkéből.

⁴⁹ Tovey/Dohnányi: 330.

⁵⁰ „The Second Quintet in E flat minor. With mature masterpieces a class-list in order of merit is the most futile impertinence, but this is certainly the most immediately impressive of Dohnányi's works, even if we include his orchestral music.” Tovey/Dohnányi: 330.

⁵¹ „Így például mindenfelé Első Quintettet játszó, az a népszerű. Pedig én sokkal többre becsülöm a Második Quintettet. [...] ezen művem értékelésében egyetértett velem a nagy zenekritikus, Tovey is, ki ezt a művet könyvében oly szépen jellemezte.” *Búcsú és üzenet*. (München: Nemzetőr, 1962): 29.

⁵² „The middle movement is a lovely set of variations, [...] The finale is in high if satiric spirits.” Tovey/Dohnányi: 331.

⁵³ Schneider/Früh. *Kammerm.*: 123.

⁵⁴ Kiszely/Dohnányi: 21.

2. Dohnányi Ernő kamaraművei a brácsa vonzásában

2.1. Vizsgálati szempontok

Dohnányi kamaradarabjait nagyon jó játszani. Ez a megállapítás persze túl általános és talán túl szubjektív ahhoz, hogy messzemenőbb következtetéseket vonjunk le. Éppen ezért adódott a gondolat, hogy körül lehetne járni, amennyire az lehetséges, hogy mi az, amitől olyan közel tudnak kerülni ezek a darabok. Látszólag a brácsa áll a középpontban, mert Dohnányi nagyon sokféle módon szerepeltette a hangszert, és ezért érdemes megragadni azt a szálát, amit ezen a hangszeren keresztül nyújt felénk. De ez valójában csak egy eszköz arra, hogy több oldalról belelássunk Dohnányi nagyvonalúságába.

Dohnányi az op 10-es Szerenáddal megadta a lehetőséget, hogy az egészből menjünk a részletek felé. Dinamikai és artikulációs kérdéseket általánosságban és összefüggéseiben is megvizsgálunk. Az általánosságához tartoznak például a pizzicatoóra általában érvényes utasítások, vagy egy-egy szólóhangszer kiemelésének, vagy éppen nem-kiemelésének a koncepciója. Szólamvezetési kérdések is felmerülnek, amikor például arról van szó, hogy egy szakaszt más hangszínen akart a szerző megmutatni. Artikulációs szempontból fontos következtetéseket lehet levonni a staccatókra vonatkozó utasításokból, vagy a kötőívekből.

Másik oldalról viszont megkerülhetetlen a darab harmóniai funkcióinak és az előbb említett dinamikai és artikulációs kérdéseknek az összevetése. Például a *diminuendo*, vagy a *crecendo* elhelyezkedése: miért és/vagy miért pont oda írta a szerző?

A kotta tehát első pillantásra természetesen vizuálisan hordoz információkat az előadó számára, utána azonban nem lehet kikerülni a mélyebb összefüggések utáni kutatást. Azonban ez nem csak előadóként fontos, hanem a tanításban is. Egy zenésznek készülő számára a kezdetektől meg kell szoknia a miértek és a mélyebb okok utáni kutatást, és ehhez szüksége van arra az automatizmusra, amit az állandóan feltett kérdések és az arra adott válaszok körforgása alakít ki.

A hét kamaradarab összehasonlításánál kifejezetten a brácsára kiosztott szerepeken keresztül járjuk körül a különböző címszavakat. Ha csak a

témabemutatókra, vagy a különböző témavisszatérésekre gondolunk, máris sok érdekes megfigyelést tehetünk. Dohnányival foglalkozó szakemberek szintén felfigyeltek arra, hogy Dohnányi kihasználta a brácsa szólisztikus adottságait is.¹

2.2. A Szerenád vonóstrióra op. 10 elemzése

Dohnányi Ernő 1901 őszén családjával együtt Bécsben telepedett le, és az elkövetkezendő négy évet ott töltötte.² A „bécsi évek”-nek nevezett időszakban keletkezett művek jól tükrözik Dohnányi egyéniségének sokrétűségét: a Szerenád op. 10, a Négy rapszódia op. 11 és a csellóra és zenekarra írt versenymű, a Koncertstück op. 12 különböző műfajokban láttatják Dohnányi zeneszerzői világát. Vázsonyi szerint az op. 10 magában álló remekmű, részben azért, „...mert a trió-szerenád műfaja Beethoven után szinte eltűnt az irodalomból ...,” másrészt a fogalmazás ilyen mértékű koncentráltságával, amelyben az öt tétel egy-egy külön világot alkot, eddig még nem találkozhattunk.³ Brahmtól való elszakadása is a Szerenád megkomponálásában válik nyilvánvalóvá.⁴ A mű ősbemutatójára 1904. január 5-én került sor Bécsben, ahol a Fitzner Kvartett tagjai játszották a darabot.⁵ A művet néhány hónap múlva jelentette meg a Doblinger Kiadó,⁶ amiről a lipcsei „*Signale für die musikalische Welt*” című lap 1904. december 4-én tudósította a nagyközönséget.⁷

A 18. századi szerenádból származó műfaji jellegzetesség, amely felidézi a darab végén a mű kezdeti témáját, Dohnányinál szintén keretet ad a tételeknek. Dohnányi esetében azonban ez, túl a hagyományokon, a kompozíciós eszközeinek egyikét is jelenti.⁸ A Tovey Dohnányi-művekről szóló írásában⁹ megemlített

¹ Az op. 9-es d-moll szimfóniával kapcsolatban írja Kiszely-Papp Deborah: „Két kiemelkedő szóló rész – a 2. tételben az angolkürté és a 4. tételben a mélyhegedűé – példázza a szerző kedvelt megoldását, amellyel egy választott hangszert kiemel a nagy együttesből. [Dohnányi egyébként is szívesen írt jelentős szólókat ezekre a hangszerekre.]” Kiszely/Dohnányi: 12.

² Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 151.

³ Vázsonyi/Dohnányi: 63-64.

⁴ „Dohnányi szemlátomást megszabadul példaképétől, Brahmtól, mind önállóbban a maga útját járja.” Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 286.

⁵ „A Fitzner Quartett hangversenye a Bösendorfer-Saalban, Bécs 1904. január 5.” I. m.: 261. *Die Musik*. 1904. február

⁶ Az elemzéshez Ernst von Dohnányi: *Serenade für Streichtrio C dur op. 10* (Wien: Wiener Philh. Verlag A. G., Eigentum des Verlags LUDWIG DOBLINGER Wien-Leipzig.) No. 286 című partitúrát használtam. A formai meghatározásokhoz a partitúra végén olvasható formai áttekintést vettem alapul. Az előszó és a formai áttekintés íróját a partitúra nem közli.

⁷ Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 287.

⁸ Két példát említünk meg ezzel kapcsolatban: a c-moll zongoraötös op. 1 és a Desz-dúr vonósnégyes op. 15 1. tételének főtémái a művek utolsó tételeinek legvégén visszatérnek és ezzel keretbe foglalják a darabot.

⁹ Donald Francis Tovey: „Dohnányi, Ernst von”. In: Walter Cobbett W. [ed.], *Cyclopedic Survey of Chamber Music I*. (London: Oxford Univ. Press, 1963), 327-331.

Beethoven op. 8-as D-dúr vonóstriót az op. 10-es Szerenáddal összevetve láthatjuk, hogy a képzeletbeli színpadi függöny¹⁰ mindkét darabban kis nyújtott ritmusú, pregnáns marcia-témával nyílik és ugyanazzal zárul. Szembetűnő különbség azonban, hogy a beethoveni visszatérést a koronás szünet mint éles határvonal választja el az előzményektől, és az induló teljes terjedelemben megszólal. Dohnányi fantáziája viszont a visszatérés előtti rondótéma (199-207. ü.) köré szövi az induló témát. A marcia a 191. ütemben indul, majd a 209. ütemtől mintegy megelőlegezésként **ff** marcatóval szinte átömlik az I. tételből jól ismert ostinatóba. Ezt már csak töredékként követi a **ppp**-ig visszahúzódó marcia-téma, hogy utána egy subito **ff** C-dúr akkord zárja a darabot. Ahogyan az előbb említett dramaturgiai megoldásban a műfaji jellegzetességen túl Dohnányi szellemessége árad felénk, úgy az egész darabot átszövi a könnyed, fordulékony humor és a játékosság.¹¹

2.2.1. Marcia

Már ebben a rövid, bevezető jellegű tételben is több Dohnányi-jellegzetességet figyelhetünk meg. A háromrészes dalforma¹² miniatűr visszatérésében (53. ütem) „...először találkozunk azzal az »átvágással« [ez a miniatűr-visszatérésre vonatkozik], amely Dohnányi későbbi formáiban oly fontossá és jellegzetessé válik...”.¹³ A háromszor felmorajló témafejlődés harmadik nekifutásra augmentációval erősíti az alaphangnemet, amely egy skálamenettel és egy súlyos helyre eső negyed szünet utáni **ff** C-dúr akkorddal zárja a tételt. A téma akkordkapcsolódásait is szellemesen változtatja meg Dohnányi. A tételt indító C-dúr-d-moll-a-moll, majd a következő témafejlődés megszólaló e-moll-F-dúr-C-dúr akkordok középső tagjait az első esetben D-dúrral, a másodikban a C-dúr nápolyi hangnemével, Desz-dúrral

¹⁰ „A student of the relation between musical form and dramatic expression could hardly fail to see in this serenade clear signs that Dohnányi was not only an inveterate comedian but an artist with a genuine gift for operatic writing; [...]” Tovey/Dohnányi: 329.

¹¹ Figyelemreméltó Toveynak az a megjegyzése, amely szerint az, hogy a darab indulóval kezdődik és fejeződik be, méginkább kiemeli a mű humorát. Ez arra is rámutat, hogy ő az egész darabot humorral átitatott műnek találja. Tovey/Dohnányi: 328.

¹² A formai áttekintés szerint a tétel kétrészes dalforma. Mivel Dohnányinál általában jellegzetességgént emeljük ki a tömörített visszatérést, szeretnénk kihangsúlyozni ebben az esetben is azzal, hogy külön, harmadik formarészként kezeljük.

¹³ Vázsonyi/Dohnányi: 83-84.; Vázsonyi fordítása Tovey már idézett Dohnányiról szóló írásából. A magyarra fordított „átvágás” szó Tovey „short cut” kifejezéséből származik. Vázsonyi az „átvágás”-sal kapcsolatban maga tette hozzá idézetében szögletes zárójelbe a magyarázatot, amely szerint az a miniatűr visszatérésre vonatkozik.

váltja fel a reprízben. Ezek az apró gesztusok a visszatérést miniatűr jellegében is jelentőssé varázsolják (1. a, b kottapélda).

Allegro. Ernst von Dohnányi Op.10.

Violine. *f*

Viola. *f*

Violoncell. *f*

1. a kottapélda

p *pizz.* *pp*

p *pizz.* *pp*

52 *p* *pp*

1. b kottapélda

A 21 ütemig tartó első részt önmagában szintén három egység építi fel. E belső tagozódásban a repríz a tétel végéhez hasonlóan szintén öt ütemből áll. Ezért – noha ez a hosszúság ennek a résznek az arányaiban is rövidnek számít – viszonylagosan nagyobb terjedelmű a tétel végi reprízhez képest. Az első egység – a kétszer hat ütem – az első rész több, mint a felét kiteszi. Ebbe ékelődik a mindössze négy ütemnyi (13-16. ü.) középső, átvezető szakasz. Ahogy a humor a mindennapokban is gyakran egy-egy pillanatra érinti meg az embert, úgy érezhetjük a tétel kezdetén a 4/4-ben leírt hármas tagolás mosolygós egyensúlyát: a három tizenhatodcsoport skálaszerű felfutása felváltja a háromnegyednyi indulótémát. Ha az előadó megtámasztja a tizenhatodfutamokat anélkül, hogy azok hangsúlyt kapnának, a hallgató számára is megszülethet a hármas-négyes egység között érzékelhető összefüggés. A 4. és az 5. ütemet könnyedén és szellemesen átszövő szinkópák hangsúlyjelei először egy a-moll-d-moll, majd egy G-dúr-C-dúr fölépéses zárást nyomatékosítanak. Az ezt összekötő csupán fél ütemnyi, alterált hangokkal tűzdelt legato átvezetésben az előadó figyelmét nem kerülheti el egy apróságnak tűnő információ: a második nyolcadra eső hangon (5. ü.) hangsúly nincs, viszont ott indul a decrescendo. Ez nem csupán a dinamikai folyamat kezdetét jelenti, hanem jelzi az

előadó számára a C-dúrban moll színezetet adó *esz* hang finom kihangsúlyozásának fontosságát (2. kottapélda).



2. kottapélda

Ez a gesztus azok közé a mozdulatok közé tartozik, amelyek gyors fordulékonyt igényelnek az előadótól. Ezek a közönség számára nem külön történésként appercipiált események, hanem a darab egészében jelentik a zenei folyamat világos érzékeltetését. Ezekben az esetekben is nagyon fontos az előadó részéről annak a tudatosítása, hogy melyik szólam hol és milyen irányokat játszik. Természetesen erre az előadás alatt direkt módon már nem kell gondolni.

A 7. ütemtől folytatódó szakaszban szép hangszerelési megoldások segítik a *f* témabemutató *pp* megismétlését. Az akkordhangokat a cselló pizzicatói veszik át, halkabb, rebbenésszerű háttérrel nyújtva a másik két hangszer egyszólamú játékanak.¹⁴ Míg a *f* első szakaszban a cselló is tizenhatoddal kapcsolódik a témába, a *p* analóg-részben jól illeszkednek nyolcad-pizzicatói a hegedű és a brácsa spiccatóihoz. A paralel 4. és 10. ütem harmóniai összehasonlításában a G-dúrt alapul véve előbbinél a második negyed az a-mollra lép, a 10. ütemben azonban a második negyedre szubdomináns iránnyal C dominánsseptim következik, amelyben a szeptimhangot a brácsa játssza. Ez azért tűnik fel, mert a cselló akkord-pizzicatói és a pregnáns indulótéma közé legatóval ékelődik a *b* hang (3. kottapélda).



3. kottapélda

¹⁴ Ezt a hangszerelési megoldást a mű folyamán többször alkalmazza a szerző, például a variációs tétel 5. változatában.

A 10. ütem legvégén éppen a sempre **pp** jelzés alatt álló d-moll zárást öleli körül a legtöbb hangból álló cselló pizzicato arpeggiója. A mű folyamán többször megfigyelhetjük, hogy halk területeken pizzicatóval segíti a nagyobb terű kicsengést a szerző.¹⁵ A hangzást tovább dúsítja, hogy a 11. ütemben – noha a dinamika **pp** marad – a brácsa átvezető hangjaihoz kettősfogásban kapcsolódnak a D-dúr-G-dúr zárást előlegző, folyamatosan szóló *d* és *g* hangok. Ez azért is szükséges, hogy az analóg helyhez képest egy oktávval szélesebbé váló ambitus ne keltsen hangzásbeli hiányérzetet. Az előbbiekből értelemszerűen következik, hogy a 10. és a 11. ütemben nincs hangsúlyjel a brácsa szólamában. Végül fontos jelzésként kell értékelnünk a karakter szempontjából azt, hogy e **pp** szakaszban a pontokkal ellátott tizenhatodok egyértelművé teszik a *f* és a *p* rész skálameneteinek artikulációs különbségét. Vagyis a *f* részben nem a spiccato vonás adja az artikuláció elsődleges eszközét, hanem hosszabb, húzottabb vonással kell játszani azokat a skálameneteket.

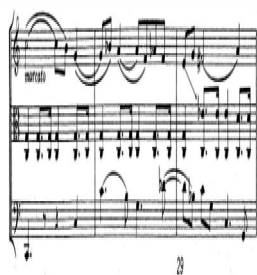
A tétel első részének rövid átvezetésében (13-16. ü.) a lágyan, Esz-dúrban¹⁶ felhangzó téma dús hangzása nem csak a *f* jelzésből, hanem a szólamok szűkebb intervallumú felrakásából is fakad. A hangsúlyjelek elmaradása azt jelzi az előadó számára, hogy a katonás jelleget érzelemdúsabb megnyilvánulás váltja fel. A záró öt ütemben (17-21. ü.) türelmetlenül tömöríti a szerző a témát, már nem bővíti hármas egységgé. A szünetbe torkolló hangsúlyos szinkópák, amelyeknek utolsó két akkordja az Esz-dúr felé vezető domináns szeptim, a következő ütemben tomboló domináns Esz- és tonikai Asz-dúrhoz vezetnek. A hegedű *fisz* hangja itt átmenő hangként szerepel. Ez a feszültség váratlanul egy szelíd, C-dúr *p* dolce legatóban oldódik fel.

A tétel középső részének indításában (lásd lentebb az 5. b kottapéldát), amelyet talán nem túlzás a marciatémából származtatni, a brácsaé a főszerep. Ez a népies, kis nyújtott ritmusú, dudanóta-szerű ostinato kezdés egyértelművé teszi a marcato-szándék folytatását, amely az egy ütem múlva induló cantilénákban sem szűnik meg. Az előadásokban hallható többféle elképzelés között számomra az az elfogadhatóbb, amikor a lendületen belül a kicsit hosszabb vonással játszott, súlyosabb karakter kerül előtérbe. A kérlelhetetlen *c-g* orgonapont nem enged eltávolodni a *c* alaptól, miközben a 23. ütemtől Dohnányi műveiben gyakran

¹⁵ Lásd például ebben a tételben 7. ütemet, vagy a Tema con variazioni tételben az 5. variációt (120. ütemtől).

¹⁶ Az Esz-dúr a tonika és a domináns, azaz a C-dúr és a G-dúr hangnemnek egyaránt tercrokon hangneme.

előforduló kromatika uralkodik.¹⁷ A csellót követő hegedű, majd az egymásba fonódó két hangszer a 33. ütemben megjelenő Asz-dúr tercrokon hangzatig a 23. ütemtől egyetlen nagy kromatikus rajzolon lépdél végig: *g-fisz-f-e-esz* a csellóban, majd a 27. ütemtől *c-h-b-a-asz-g-fisz-f-e-esz* a hegedűben és a 31. ütemtől *esz-d*, majd *c-h-b* ismét a csellóban. Amikor a hegedűnél és a csellónál a 29-30. ütemben a feszültség némileg oldódna, a brácsa emelkedik ki a 29. ütemtől a *c* orgonaponthoz játszott *esz-d*, majd *c-h-b-a-asz-g* kromatikával. A brácsa második negyedre eső első hangja a hegedű által játszott *e* hangból fordul *esz* felé, amivel egy időben a hegedű *fisz*-re lép. Az így megszólaló szűkített hangzat az oldás helyett a feszültséget folytatja (4. kottapélda).



4. kottapélda

A kromatika hangjai a marcato, ostinato ritmusban mágnesként vonzzák egymást, ennek tudatában kell a brácsaszólamot játszani. Ez az a szakasz, ami alátámasztja a brácsa marcato bevezetéséről írtakat. A témát *c* alapú modális hangnemszínek érintenek, ezt az alapot erősíti a brácsa *c* orgonapontot játszó szerepe, amihez a cselló is csatlakozik C-dúr akkordfelbontással. A hegedű és a cselló dallamát a brácsa hangjaival összevetve talán lehetne mélyebb harmóniai jelentőséget találni, véleményem szerint azonban a 29-30. ütem témájának C-líd pillanatnyi megállapodásánál figyelemreméltóbb a brácsa szenvedélyes ragaszkodása a kérélhetetlen, lefelé lépdelő kromatikához. A feszültséget a három hangszer egészen közeli hangtartományban való megszólalása is fokozza. A 31. ütemtől C-líd, C-dúr és c-moll érintésével jutunk a 33. ütemben az Asz-dúr tercrokon hangzathoz. A 33-34. ütem kapcsolódása előadói szempontból azért érdekes, mert a harmóniailag egyáltalán nem összeillő ütemeket (Asz-dúr és e-moll) a crescendo és a *sf* jelzés összeköti. A 34. ütem átmenet nélküli e-mollja és az utána következő mixtúra (H-

¹⁷ Sok példát találhatunk a kromatikára a Scherzóban, vagy a variációs tételben, de az op. 1-es zongoraötös 3. tételének témájában, vagy az esz-moll zongoraötösben is számtalan helyen rálehetünk.

dúr, *fisz* alapú szeptim és *fisz* alapú szűkített akkord) *fisz* orgonaponttal a brácsában *p*-ra nyugtatja az intenzitást. Ezután a hegedű átveszi a brácsa ostinato-szerepét, a *g-d* kvint előkészíti a nagy erővel, oktáv unisonóval, tükörfordításban újból berobbanó cantilena témát. A brácsa és a cselló által játszott téma a 39. ütemig pontos tükörfordítását adja a 23. ütemben induló dallamnak (5. a, b kottapélda).

40

5. a kottapélda (tükörfordítás)

25

5. b kottapélda (eredeti)

Ez a szakasz a 41. ütemben G-dúrral zárul. Ezt követően a 42. ütem *p* dolce cantilenája a brácsa lágy ostinatójával és a cselló akkordfelbontásával Asz-dúrban¹⁸ szólal meg. A 43. ütem végén induló kromatika végcélja a megérkezés g dominánsra a 45. ütemben. Innen indul komplementer ritmusban a már ismert marcato-téma. A középső rész vége a tétel alaphangnemének, C-dúrnak nápolyi akkordjával, a Desz-dúrral színesítve halad a domináns felé, de mielőtt azt elérné, a cselló és a hegedű az 50. és az 51. ütemben az *asz* hanggal a G-dúr nápolyi akkordjának színét hozza a folyamatba. Ezalatt a brácsa már a *c* alaphangon nyugszik. A következő ütem dominánsa pedig átvezet a C-dúr miniatűr visszatéréshez. Ennek a repríznek a visszafolytott *pp* hangulatát készíti elő az ezt megelőző négy ütemes decrescendo.

A sok meglepetést és fordulékonyt hozó Marcia-tételben láthatjuk, hogy Dohnányi rövid idő alatt is be tudja mutatni zeneszerzői jellemzőinek egész sorát: a tömöritett visszatérésben, a kromatikában és ezzel összefüggően a kromatikus dallamok modális színezetében, valamint a dūr-moll tonalitás váltakozásában egy-egy Dohnányi-jellegzetességet ismerhetünk meg.

2.2.2. Romanza

A Szerenád próbáin és előadásainak során a Romanza számomra mindig azt az érzést sugallta, mintha ezt a három részes dalformát intermezzo-szerűen illesztette volna a szerző a Marcia és a Scherzo közé, és ha a d-moll szimfónia¹⁹ lírai, brácsaszólós „Intermezzo”-jára gondolunk, felmerülhet bennünk a kérdés, vajon miért nem románcnak nevezte a szerző ezt a tételt. A szimfóniánál azonban úgy tűnik, mintha érzelmeit – ahogyan gyakran Brahms is tette²⁰ – ellensúlyozni akarta volna egy semlegesebb elnevezéssel. Ha figyelembe vesszük Dohnányi zárkózott emberi alkatát, igazán szokatlan megnyilvánulás a részéről, hogy a Szerenádban ezúttal a tétel címével is vállalja lelkének lírai részét.

¹⁸ Az Asz-dúrt ebben az esetben vehetjük a G-dúr nápolyi akkordjának is, tekintettel a váratlan, kiemelt helyzetére.

¹⁹ A d-moll szimfónia op. 9 1900-01-ben, közvetlenül a Szerenád op. 10 megszületése előtt keletkezett.

²⁰ „A túlzott poetizáló hajlam reakciójaként Brahms hangsúlyozottan semleges címmel látta el lírai zongoradarabjait (Intermezzo).” N.N.: „Karakterdarab”. In: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon 2.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983): 271.

A tétel közjáték-jellegének érzete abból is fakadhat, hogy a hangnemi bizonytalanság sokszor, illetve sokáig nem engedi a hallgatót megnyugodni.²¹ Bár alaphangnemnek az F-dúrt tekinthetjük, még a legvégén sem a tonikai zárás, hanem a domináns (C-mixolid) simítja ki az indulatokat.²² Az első öt ütem hangnemi meghatározásánál szintén feladja Dohnányi a leckét, hiszen az, hogy F-dúrban a *b* hang a cselló-pizzicatók által folyamatosan, orgonapont-szerűen szól, éppen a mixolid-jelleget hangsúlyozza. Az alaphangnem csak egyszer, az első rész dallamának²³ zárásakor, a brácsa „koronás” *f* hangja által válik egyértelművé.

A Romanza kezdésének lebegését az okozza, hogy a kíséretben a *b* orgonapont fölött egészen az első sor végéig egymást váltogatva hallhatunk két fő funkciót: a dominánst az első és a harmadik nyolcadon és a szubdominánst a második és a negyedik nyolcadon. A dallam pedig, mint tonikai funkció az F-dúrt képviseli, az első sor utolsó ütemében mixolid színezettel. Talán nem túlzás megjegyeznünk, hogy a *b* orgonapont előrevetítette és erősen hangsúlyozta ennek a sornak a mixolid jellegét. Ez önmagában elég lenne ahhoz, hogy Debussyre emlékeztető, impresszionista lebegésben érezzük magunkat. A funkcionális megszólaláshoz azonban a ritmikát is úgy illesztette a szerző, hogy a súlytalanság érzését fokozza bennünk. Az induláskor a hallgató még nem tudhatja azt, ami csak a brácsaszóló belépésének pillanatában, a második ütemben derül ki: a kíséret nem az első ütesen, hanem a súlytalan második nyolcadon kezdődik (6. kottapélda).

Adagio non troppo, quasi andante.

The image shows a musical score for the beginning of the Romanza. It consists of three staves: a violin staff at the top, and cello and bass staves at the bottom. The tempo is marked 'Adagio non troppo, quasi andante'. The key signature has one flat (F major). The time signature is 3/8. The score shows the first four measures. The violin part starts with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5. The cello and bass parts play a steady eighth-note pattern starting on G3. Dynamics include 'pizz.' and 'p'.

6. kottapélda

²¹ „A 2. tételben [Dohnányi] modális témákat használ, és a tonális szándék gyakran rejtve marad vagy késve válik egyértelművé.” Kiszely/Dohnányi: 12.

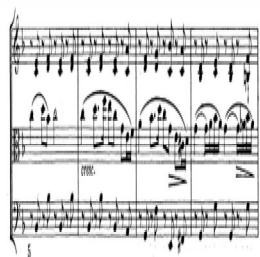
²² „The second movement, entitled *Romanza*, ends on the dominant with an effect akin to that of the Mixolydian mode and also to the tendencies of much recent Spanish music...” Tovey/Dohnányi: 329.

²³ A brácsa kiemelt szerepet kap a témadallam bemutatásában. Erre a „A három főtéma-bemutató és összehasonlításuk” című alfejezetben még részletesen kitérünk, lásd 64.

James A. Grymes Dohnányiról szóló könyvében ezt a tényt egyenesen a humor megnyilvánulásának tekinti.²⁴ A szinkópás kíséret az első részben mindvégig megmarad.

Ez a témabemutató nagyon szép feladat a brácsás számára. A semmiből indulás az egész szakaszra nézve állandóság-érzetet ad, hiszen ez a lebegés távol van a realitásoktól, tehát nincs benne dramatikus érzelmi megnyilvánulás. Ami belső intenzitást ad a témának, az a folyamat egyenletessége. A rendkívül széles ambitus (két oktáv és egy nagy terc) és azon belül a tág mozgások potenciálisan adják meg a téma hullámzását. Apróságnak tűnik, de az előadás folyamatában a 14. ütem utolsó nyolcadára eső két tizenhatod, talán a hűrváltás miatt is – ami egyben hangszínváltást jelent – képes ennyi idő alatt melankóliába fordítani a folyamatot. Ez a momentum erősen meghatározza a zárás felé haladó ütemeket.²⁵

A második sor első ütemének végén (6. ü.) először mozdul el a kíséret, a téma F-dúr (7. ütem), majd g-moll (8. ütem) felé kanyarodik. Utóbbi taktus g-molljában egy pillanatra megszólal a C-dúr felé mutató *h*, a dallam *b* hangja pedig éppen akkor ér oda, így azok egy villanásra érintik egymást (7. kottapélda).



7. kottapélda

Az *asz* vendéghangként való megjelenése²⁶ halványan megszínezi a dallamot. Hasonló fordulat a tétel utolsó előtti ütemében megszólaló *asz*. A 9. ütemben *c-g-c-e* alapú funkciók után az *a* orgonapont fölött folytatódik a brácsatéma d-mollban. A 9. ütem tonikai oldása az F-dúr lenne, de ehelyett a 10. ütemben az F-dúr párhuzamos molljának, d-mollnak a dominánsára (A-dúr) lép. Ennek a dominánsnak az oldása pedig az első rész végén d-moll helyett F-dúr, ami a d-moll párhuzamos dúrja. Ebből is láthatjuk, hogy a nem szabályos domináns-tonika zárlatok adják a lebegés és a

²⁴ James A. Grymes: *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland · Toronto · Oxford 2005): 236.

²⁵ Ez az előadó számára is megrendítő lehet az előadás alatt, ami természetesen az ő titka marad.

²⁶ Az alterált vendéghangos színezés gyakran fordul elő Dohnányi műveiben. A fent említett 8. ütemen kívül ugyanebben a tételben a 14. taktusban is találunk egy példát: a basszus egyértelmű funkcióra utal az *f*-fel, de a dallamban egy nyolcaddal előtte megvillant a szerző egy *fisz*-t.

bizonytalanság érzetét. Így nyer értelmet a 9. ütemben beírt *crescendo*. Előadói szempontból ez a szakasz is arra mutat példát, hogyan kell a pillanat tört része alatt karaktert váltani, ugyanis a *crescendóból subito* visszalépünk az eredeti dinamikába. A 14-16. ütemekben az alaphangnemet a harmadik negyedre eső akkord határozza meg. Ha ezekhez viszonyítva állapítjuk meg a harmóniai kapcsolódásokat, szép szekvenciális menet rajzolódik ki előttünk²⁷ (8. kottapélda).

The image shows two systems of musical notation for strings. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with measures 14, 15, and 16. A 'cresc.' marking is placed above the second staff in measure 15. The second system also has three staves with measures 17, 18, and 19. It is marked 'Poco più animato.' above the first staff. Dynamic markings 'p' and 'pp' are used throughout the second system.

8. kottapélda

A 14-15. ütemben az első akkordok az uralkodó hangnem váltódominánsaiként szerepelnek. A 16. ütem *c* dominánsszeptimjéről fölépéssel jutunk az első részt záró F-dúrba, míg az első rész utolsó ütemében szabályos plagális zárlatot láthatunk.

A dinamikai jelzések²⁸ előadói szempontból fontos információkat hordoznak. A kísérő pizzicatók legnagyobb részt háttérben maradnak, ezért tudatosnak tűnhet a szerző részéről az, hogy a dallamra bízva a formálást mind frazeálásban, mind a vertikális folyamatban. A 7. ütemben a második sor *crescendóján* belül rövid *decrescendót* játszik a brácsa, ami egy domináns-tonika zárlatot jelez a g-moll felé. A hajszálnyi gesztus – a 8. ütem végéhez hasonlóan, amelynél az *asz* vendéghang jelenik meg – csak egy apró felhő átsuhanásához hasonlít, így az előadói intenzitás egy pillanatra sem törhet meg (lásd fentebb a 7. kottapéldát). Az egész első részben a 9. ütem az, ahol együtt mozdul dinamikai erősödésben a három szólam. Ez is azt

²⁷ 14. ütem: B-dúr az alap, *c* szeptim, *f* szeptim, **B-dúr** és g-moll, II-V-I-VI. fok. 15. ütem: d-moll az alap, *e* szeptim, A-dúr, **d-moll** és g-moll, II-V-I-IV. fok. 16. ütem: g-moll az alap, *e* szeptim, *fisz* szűkített szeptim, **g-moll** és C-dúr, alterált VI., alterált VII., I-IV. fok.

²⁸ A dinamikai jelzésekre a kézirattal való összehasonlítás vonatkozásában részletesebben kitérünk. Lásd „A Szerenád op. 10 tisztázatának és nyomtatásban megjelent partitúrájának összehasonlítása” című fejezetet: 61.

bizonyítja, hogy a domináns után nincs oldás, hanem egy másik domináns ütem következik. Ezt követően a 3. sorban (10. ü.) a dallam *mf* hangerőn marad, a kíséret pedig subito *p*-val lép vissza, utat engedve a dallam kibontakozásának. A sor végi 13. ütemben lévő rövid decrescendo után a 14. ütem második felénél máris crescendo utasítás támasztja alá a szekvenciális menetet. A 2. és a 4. sor harmadik ütemének (8. és 16. ütem) egymásra rímelésében az a különbség, hogy az előbbi még a nyitás felé, utóbbi a zárás felé halad, miközben a decrescendo gesztus egy pillanatra behullámzik a folyamatba.

A *pp*-ig visszavonuló első részt követő Poco piu animato indításában (19. ü.) újra a brácsának jut fontos szerep. Az arpeggio bevezetés akkor lesz igazán izgalmas, ha hangsúlytalan észrevétlenségben kezdődik el az F-dúr zárás után (lásd fentebb a 8. kottapéldát). Nincs különösebb okunk kiemelni, hiszen az Asz-dúr és a ritmika az animato előadással eleve olyan ellentétet és vitalitást hoz a tétel folyamatába, aminek külön kihangsúlyozása inkább kioltaná ennek a visszafojtottan intenzív kapcsolódásnak a hatását. Ezt a véleményt az is alátámasztja, hogy nem szerepel más szándékot kifejező dinamikai, vagy egyéb utasítás ezen a helyen. A hangsúlytalanság harmóniailag is indokolt, mert az Asz-dúrt két ütem múlva a C-dúr csúcspont követi. Ugyanez megismétlődik a 24. és a 25. ütemben, de a C-dúr tetőpont előtt itt az Asz-dúr párhuzamos mollja, az f-moll szerepel. A 25. ütem második felében a-mollt, a 26. ütemben E-dúrt érintünk. Ezután fesztelenül váltogatja egymást az E-dúr és az Asz-dúr három ütemen keresztül (27-29. ü.).

A 29. ütem első negyedén Dohnányi érdekesen írja a dallam és a kíséret szólamát. A kíséret még ragaszkodik az E-dúrhoz, a dallamrészlet viszont már bés hangokkal van lejegyezve, és enharmonikusan E-dúrban hozza a dallamrészletet. Az ütem második negyedétől már az összes szólam bés előjegyzésekkel jelenik meg.

A hegedű és a cselló imitációs párbeszéde jellemzi majdnem végig a középrészt. A cselló az indulásnál még egy ütemmel később követi a hegedűt, a 22. ütem utolsó átkötött nyolcadjával azonban már két negyed múlva szinte rálép a vezető szólamra. Ezt követően a cselló lefelé haladó szinkópás *f-c* lépéseit tükörben ismétli meg a hegedű a 24. ütemben. A 25. taktustól a kezdeményező szerepet a cselló kapja: triolával indul a második negyeden, amelyet a harmadik negyeden a hegedű szinkópás triolája vesz át. A 26. ütem E-dúráját is a cselló akkordfelbontása nyomatékosítja az ütem elején, erre kapcsolódnak a hegedű tizenhatodjai. Izgalmassá válik a taktus a különböző ritmikák torlódása folytán: a cselló kvintolás legatójával

egy időben szól a rendíthetetlen harmincketted arpeggio és a hegedű két nyolcada. Ez az egyetlen hely, ahol kvintolát hallhatunk (9. kottapélda).

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several slurs and accents throughout. The number '26' is written below the first staff, and the number '5' is written below the third staff.

9. kottapélda

A ritmikai fokozás²⁹ is figyelemreméltó: A 27. ütemben kezdődő E-Asz libikóka ritmikailag először a cselló E-dúr nyolcad trioláival kezdődik, majd a hegedű Asz-dúr tizenhatod felbontásával folytatódik. A 28. ütemben a tizenhatod felbontás legato tizenhatod triolává nő a hegedűben. Az utolsó negyeden megjelenik a cselló akkord pizzicatója. Ezt az eszközt gyakran alkalmazza a szerző a darab folyamán, dinamikától függetlenül is.³⁰ Ezután fokozatosan szelídül a tomboló szenvedély, a 29. ütemben Dohnányi kifejezetten espressívót ír a hegedű dallamára.

Ennek az ütemnek a második felétől ritmikailag augmentálva, majd a 30. ütemben eredeti ritmussal már hallhatjuk az első rész dallamának jelzéseit (10. kottapélda). Az Asz-dúr egyértelmű a kísérő szólamokban, de a dallam *d* hangja Asz-líd felé húzza a funkciót. Ezalatt a decrescendo a molto ritenutóval együtt ugyanabba a súlytalanságba viszi a brácsa állhatatos arpeggio kíséretét, amiből az elindult. Az augmentált ritmikával szertefoszlik a szenvedélyes indulatokkal teli középrész, és erre a *pp* befejezésre *p*-ban, kis svellerrel sóhajt rá a hegedű átvezető szinkópája. Ez a technika Brahmsnál is meglehetősen gyakori (10. kottapélda).³¹

²⁹ A variációs tétel kapcsán részletesebben foglalkozunk ezzel a zeneszerzői technikával.

³⁰ Példának ide kívánkozik többek között a Marcia 7. ütemétől *pp*-ban kezdődő, vagy a Scherzo témabemutatásának megismérlésekor (35. ütemtől) hallható *p* pizzicato-kíséret.

³¹ Például a B-dúr szextett 1. tételében a kidolgozási rész főtéma-variánsa és a melléktema közötti átvezetést Brahms 16-od, triola 8-ad és 8-ad ritmikai augmentációval oldotta meg, amelyet a két brácsaszólam játszik. Lásd: 187-191. ütem



10. kottapélda

Hangsúlyozás és artikulációs jelzés szempontjából megfigyelhetjük, hogy a középrész összes triola- és tizenhatod csoportját mindkét szólamban hangsúlyjellel látta el a szerző. Ez is a szenvedélyes sodrás erejét támasztja alá. Érdekes, hogy minden szinkópás képlet – beleértve a 25. ütem tizenhatod-nyolcadtriolás szinkópáját is – első hangja pontozott.³² Szintén pontozottak a két nyolcadra és tizenhatodra átkötött figurációk első nyolcad hangjai.³³ Ezeket nevezhetjük variált szinkópás ritmusoknak is, ezért logikailag kapcsolódnak az előbb említett szinkópákhoz. Ide sorolható az egyetlenegyszer előforduló, egymásután következő két tizenhatod csoport átkötés nélküli első hangja a 27. ütemben. Egymástól eltérő helyzetekben vannak jelen ezek a hangok, de általánosságban elmondható, hogy a pontok egyfajta artikulációs egyensúlyt képeznek a hangsúlyokkal szemben, ezzel segítik a folyamat természetes tagolódását.

Elgondolkodtató, hogy a második C-dúr indulásnál a cselló triolái esetében (25.ü.), ahol az addigiak alapján hangsúlyjeleket várnánk, miért pontozza a szerző a második negyedre eső, felfelé irányuló menetet. A belemagyarázástól óvakodva, csak egy gondolatmenet erejéig jegyezném meg, hogy triolacsoport önállóan csupán ezen az egy helyen szerepel a középrész folyamán. Hasonló irányú mozgásoknál mindig megelőzi ezeket két triolanyolcad, és egy viszonylagos csúcspontig jutnak el.³⁴ Itt a csúcspont nem közvetlenül a triola után következik, hanem fél ütem múlva az E-dúrnál. A pontokkal

³² Lásd a 21. ütem második felében a hegedűnél és a 23. ütem második felében a csellónál.

³³ A 22. és a 26. ütem második felében a hegedűnél és a 23. ütem elején a csellónál.

³⁴ Lásd a 20. ütem második felét a 21.ütem elejéig a hegedűszólamban, a 21. ütem második felét a csellószólamban, stb.

mintha sürgetné a folyamatot a szerző, elveszi a triola súlyosságát, hogy – természetesen a tempón belül – érzetben minél előbb érjünk az E-dúrhoz.

A visszatérésben a hegedű játssza a dallamot. Szép pillanat az Asz-líd melódia (29. és 30. ü.) után az, amikor az *esz* és az *asz* hang kivilágosodik, *e*-vé és *a*-vá válik. Megérteti a hallgatóval, hogy vége a középrész álombéli szenvedélyének, visszatérünk a kiegyensúlyozott hangvételhez, ami nem jelenti azt, hogy ez a harmóniakra is érvényes. A cselló egymaga átveszi a pizzicatózást, és orgonapontjával *b* alapot nyújt a dallam C-mixolíd dallamához. A brácsa etüdszerű tizenhatod mozgással tölti ki a témát, és hol a C-dúr felé, hol C-mixolíd irányába lépdél a váltóhangokkal. Az egész harmadik részben a tétel záró ütemeit leszámítva dinamikailag együtt mozog a három szólam. Egy kivételt figyelhetünk meg a 36. ütem elején, ahol a dallam zavartalanul megy crescendóból tovább *f*-ban, a két kísérő szólamban viszont csak a második negyedre írja a szerző a *f*-t (11. kottapélda). Ha külön dinamikai utasítással és az akkordfelbontással nem térítené vissza a szerző a brácsát a C-mixolídhoz, a 35. ütemben elkezdődött szekvenciális menet a végtelenségig folytatódhatna (11. kottapélda).



11. kottapélda

Ezen a helyen különösen, szinte dallamszerűen kiemelkedik a brácsa jellemző *b* hangja.

A 37. ütem végén a *fisz* vezetőhang *g*-mollra oldja a 38. ütem elejét. Ennek a taktusnak a végétől ráismerhetünk a kromatika első jeleire, ami a 39. ütemben a cselló és a brácsa párhuzamos kromatikus ereszkedésével folytatódik, és elvisz a harmadik sorig (40. ü.). A hegedű témája a harmadik sor második ütemének az első feléig hangról hangra megegyezik a tétel elején szereplő témával. A zenei folyamat az ütem elején F-dúrban indul, de a második felében a várt domináns-tonika lépés helyett Esz-dúr felé hajlik és a 42. ütemben már ebben a hangnemben vagyunk. A negyedik sort megelőző fél ütem F-dúrjára B-dúr oldást várnánk, ehelyett a 44. ütem c-mollban kezdődik. Ezután Esz-dúr és *d* dominánsseptim érintésével (45. ü.) a 46.

ütem második felén elérjük a g-mollt, de csak a hegedű dallama marad ebben a hangnemben. A 47. ütemben a hegedűt kivéve a másik két szólamban átmenő harmóniák vannak, és a 48. ütemben Gesz-dúrra csúszik a tonalitás. A 49. ütem a Gesz-dúr dominánsára, *desz* alapú dominánsszeptimre lép, ahol a hegedű *h* hangját enharmonikusan *cesz*-nek kell értelmeznünk. Ez az akkord a C-mixolíd nápolyi hangneme. Ebben az ütemben visszatér a súlytalan helyen induló szinkópás kíséret. A Romanza a tétel kezdő témájának reminiszcenciájával C-mixolídban zárul.

Figyelemreméltó a brácsaszólam ritmikai mozgékonyága ebben a tételben. A középrészben irányító szerep jut a hangszernek, mert az állandósult harmincketted arpeggiók stabil oszlop-akkordokként állnak a hegedű és a cselló között. A visszatérésben a tizenhatod legatók szecessziós virágfüzérként fonják körül a témadallamot, és a repríz érdekes, ugyanakkor nosztalgikus hangulatot nyer ettől.

Térjünk vissza egy gondolat erejéig a d-moll szimfónia Intermezzo-tételéhez. Érdekes hasonlóság, hogy a H-dúrban megírt Intermezzo is mixolídban (H-mixolíd) indul. A tétel végén a dallam a domináns Fisz-dúr felé kanyarodik, a kíséret azonban a határozott *h* pizzicatóval a tonikát erősíti meg. Míg a Romanzában a C-mixolíd által nyitva marad a tétel, addig az Intermezzo végén csak a dallam vágyakozik a befejezetlenségre, a kíséret egyértelműen lezárja alaphangnemben a tételt.

A fent leírtak – ahogyan a próbák folyamán tett megfigyelések is – azt támasztják alá, hogy a Romanza rendkívül szélsőséges indulatokkal teli, ugyanakkor sok apró jelzést és gesztust tartalmazó tétel, amelynek helyes interpretálásában különösen fontos, hogy a kottában található utasításokat nem csak elolvasni, értelmezni, hanem érezni is kell.

2.2.3. Scherzo

A korabeli sajtó mindössze két mondatban tájékoztat a Szerenád ősbemutatójáról.³⁵ Két hónappal később Grazban, ahol szintén a Fitzner Kvartett tagjai játszották a darabot, már sokkal részletezőbb és mélyebb megértésről tanúskodó megjegyzések kísérték az előadást. Ezen a helyen a kritikus kiemeli a Scherzót, mint a mű legeredetibb tételét.³⁶ Ehhez kapcsolódik Kiszely-Papp Deborah megjegyzése, amely szerint „Megállapítható, hogy Dohnányi műveiben a scherzo-tételek a

³⁵ „Az új szerzemények közül Dohnányi Ernő vonóstrióját emeljük ki, amelyet a Fitzner Kvartett szólaltatott meg. A mű szerencsés és szellemes dallamossága, kecses szólamfűzése és felülmúlhatatlan hangzása a legjobb fényben tünteti fel a legszerényebb eszközökkel élő ifjú zeneszerző tehetségét.” Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005.: 151-337. 262.

³⁶ I. m.: 276. „*Grazer Tagblatt*” 1904. március 25.

legmegragadóbb önkifejezési formák közé tartoznak [...].³⁷ Ha a Szerenád tételeinek hangnemi összefüggéseire is vetünk egy pillantást, megállapíthatjuk, hogy a darab a klasszikus formák hangnemi rendszerétől éppen a Scherzo tétel révén tér el.³⁸

A kromatikus humort, amely rögtön a tétel elején, a hat ütemből álló téma indulásakor megnyilvánul, Vázsonyi egyenesen ördögi kacajnak nevezi.³⁹ A tétel kezdetén a kromatika négy taktusában lefelé haladó skálamenet tiszta kvart lépésekkel ereszkedik az első d-moll zárlat felé, és ez egy villanásnyi időre a hemiola érzetét adja a 6/8-os tagolásban. A felfelé kanyarodó kromatikus vonal azonban máris visszarendezi az eredeti metrumot, és a zenei folyamat újból d-mollra érkezik, majd innen már a szerző csak ezt a funkciót erősíti, mintha nyugtatni akarná a hallgatóságot: a kromatika okozta izgalom után is jelen van az alaphangnem. A brácsa egy tiszta kvarttal lejjebb hangról hangra ismétli a témát, amelyben egyetlen apró eltérést figyelhetünk meg: a 8. ütem utolsó nyolcada a hegedűszólam által bemutatott témával párhuzamot vonva egyvonalas *c* lenne, Dohnányi azonban egy szűkített kvint lépéssel a kis szekunddal lejjebb lévő *h*-t illeszti a témavonalba. Ezzel a legvégén egy nagy szekund kerül az eddig tiszta kromatikába (a 8. ütemben a *cisz-h*, lásd lentebb a 12. kottapélda 2. és 8. ütemét).

A kíséretté alakult hegedűszólam részben kromatikusan ereszkedő indulása a *b-d-b* vátóhangos képlettel, amit a 7. ütemben és a 8. ütem első felében láthatunk, a 3. ütem második felétől másfél taktusig tartó témarészletből származtatható (12. kottapélda).

³⁷ Kiszely/Dohnányi: 11-12.

³⁸ „The key is D minor, [...] and, ending in D major, makes the only deviation in all Dohnányi's works from the key-system of classical models.” Tovey/Dohnányi: 329. A Marcia C-dúrban, a Romanza C-mixolidon – alaphangnemnek az F-dúrt tekintjük -, a Scherzo D-dúrban, a variációs tétel G-dúrban és a Finale C-dúrban zár.

³⁹ Vázsonyi/Dohnányi: 206.

12. kottapélda

A párhuzam-jellegű szoros együttmozgást, ami a 10. ütem végéig tart, a hegedű funkciót erősítő akkordfelbontásai lazítják fel a 11. és a 12. ütemben.⁴⁰ A cselló 13. ütemben kezdődő témabemutatóját a másik két szólam szekvenciális lépései kísérik, és ez imitációs jelleggel felidézi a téma elejét: az eddigi tiszta kvart lépések helyett a hemiolás képlet a hegedűszólamban nagy terc-, a brácsánál szűkített kvint, vagy bővített kvart lépésben követi a témát.

Fent már említettük, hogy a téma vonala az 5. ütem első felében lényegileg befejeződik, és a mini zárlatok már csak a megfelelő hangnemet erősítik. Harmadszor Dohnányi már a mini zárlatot sem hozza, azaz a cselló pontosan négy ütemet játszik el a hatból. E négy ütemen belül a 3. taktus második felében érdekes fordulat következik be: a hegedűszólam egy új témának tűnő, de inkább csak áltémának nevezhető anyaggal lendül tovább a 15. ütem második felében és a 16. ütemben. Ez a rövid szakasz ellenszólamként jelenik meg a fugetta folyamatában. A scherzo karakterben, ami csak egy-egy pillanatra állt meg a nyolcad-negyed képleteken azért, hogy megerősítse a hangnemi funkciókat, ez a pontozott negyedes indulás mindenképpen váratlan fordulatnak tekinthető.

⁴⁰ 11. ütem: a-moll-gisz alapú szűkített akkord, 12. ütem: A-dúr szeptim-D-dúr szeptim

Ami a 17. és a 18. ütem első felében, szintén a hegedűben megjelenő két három hangos kromatikus csoportot illeti, talán nem tűnik erőltetettnek, ha azokat az addig tematikus anyag részeként szereplő felfelé haladó kromatikus csoportok tükörképeként értelmezzük. A nyolcad-negyed ritmusképlet megfordítása a 16. ütemben ritmikai szempontból szintén a témából származó ellenpontra enged következtetni. Innen egy lépésnyire következik a gondolat, hogy ha rákban olvassuk el a 16. ütemet és a 17. ütem első felét a hegedű szólamban, akkor a 4. ütemben és az 5. ütem első felében lévő tématoréddel összevetve az induló kromatikát és a ritmikát tekintve párhuzamot fedezhetünk fel (13. kottapélda).

13. kottapélda

A cselló négy ütemnyi témája után az eddig megszokott hangnemi megerősítés helyett két ütemnyi szekvencia következik a 17. és a 18. ütemben, ami az a-moll zárást megelőző a-moll dominánshoz vezet. Itt a brácsa a taktusok első felében a csellót kíséri decima hangköz különbséggel, a második felében harmóniai támpontként akkordfelbontást játszik. A 17. és a 18. ütemben az a-mollt alaphangnemnek tekintve fölépéses szekvenciában követik egymást az akkordok (1. ábra).

Ütemszám	17.	18.
Akkord	A-dúr-d-moll	C-dúr-F-dúr
Funkció	D T	D T

1. ábra

A 22. ütemtől a brácsa indítja a fűgaexpozíció első részét záró codettát a téma elejéből származó három ütemes témafejjel, amire a hegedű a 24-26. ütemben tükörben válaszol. A témafej nem marad nyitva, egy nyolcaddal végződik. A brácsa indítja ezt a szakaszt, aminek a jelentőségét a későbbiekben láthatjuk. Itt találkozunk először az oktávot átívelő, legato ellenszólammal, amely az egész tétel folyamán csak akkor lép elő, ha egyedül jelenik meg egy tématorredék, vagy a téma ritmikájába öltöztetett akkordfelbontás.⁴¹ Míg a kérdésben a hemiolás képlet tiszta kvartban halad lefelé, addig a hegedű válasza – a 25. ütem utolsó két nyolcadát leszámítva – kis tercben illetve bővített szekundban, ellenpontként lépdel fel. A témából származó párbeszédből először csak az onnan ismert nyolcad-negyed képlet negyede hiányzik, majd a dialógus megismétlése, amelynek a végén már nyolcad sincsen, türelmetlen megtorpanáshoz vezet a 29. ütemben. Mintha a hallgatóságtól kérdezné a szerző: nem kell nektek az a-moll? A **ff** tetőpont indulatos unisonójában fríges színezettel (32. ütem) még egyszer odadobja a hangnemet, aztán egy subito **p** unisono zárással (34-36. ütem) visszatérünk a d-mollhoz.

Ez a rész dramaturgiai tele van humorral. Szintén a zenei tréfa eszköze az, hogy a codetta elején a brácsa úgy indul, mintha a saját témáját akarná ismételni a 7. ütemből, azonban rögtön kiderül, hogy ez a kromatikus menet a *gisz* helyett *g-n*, enharmonikusan véve egy kis szekunddal lejjebb kezdődik. Így lesz a 8. ütem utolsó két nyolcadára és a 9. ütem első nyolcadára eső *f-h-e* helyett a tématorredék végén *e-h-e*, amely némi megállapodottságot hoz a folyamatba.

A fűgaexpozíció második része, amely a 36-70. ütemig tart, lényegében megismétli az elsőt, de néhány fontos hangszerelési és szólamvezetési különbséget meg kell említenünk. A 36-47. ütem témabemutató szempontjából hangról hangra megegyezik az 1-12. ütemmel, és ehhez a hangzás és a funkció megerősítésének érdekében megjelennek a cselló **pp** pizzicato akkordjai.⁴² Dohnányi gyakran osztja ezt a szerepet a csellóra.⁴³ A pizzicatónál maradó cselló témabemutató szerepét a 48. ütemtől az 50. ütem első feléig a brácsa veszi át, majd a folytatás újra a csellóé. Ennek a hangszerelési változtatásnak a következményeként a 48-49. ütemben kimarad az a szólam, amelyet az analóg helyen, a 13-14. ütemben a brácsa játszik. Ettől a ponttól kezdve Dohnányi a két felső vonós szólamot felcseréli: a brácsa

⁴¹ Például a 22-24., az 57-59. és a 120-122. ütem.

⁴² A pizzicato harmóniailag nyilvánvalóvá teszi a plagális lépést (40-42. ü.).

⁴³ Hangzásbeli dúsitáshoz használva – függetlenül a dinamikától – a megelőző két tételben is láthatunk erre példát.

játssza az 50. ütem második felétől az ellenpontot és a hegedű az 50. ütem második nyolcadától a mikro átvezetést. A magyarázat kézenfekvő: az 50. ütem első felében a brácsának még be kell fejeznie a témátörredéket, tehát csak az ütem második felében térhetne vissza eredeti szólamához. Ez azonban megtörné a mikro átvezetés és kíséret összefüggő menetét az 50. ütem hegedűszólamában. Ezért nyújt megoldást a szólamcsere azáltal, hogy az összefüggő zenei folyamatok egy hangszernél maradnak. A hegedű és a brácsa szólamának visszarendeződése az 51. ütem második felében már nem okozhat egyenetlenséget, így innen – a potenciális artikulációs különbségtől eltekintve a brácsaszólamban – újra az eredeti felrakásban folytatódik a tétel. A 14. kottapélda az előbb tárgyalt két analóg helyet mutatja be a fűgaexpoziáció első és második részéből.

The image displays two systems of musical notation for Example 14. The first system begins at measure 15, and the second system begins at measure 50. Each system consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'cresc.' (crescendo) in measures 16, 17, 18, 51, 52, and 53; 'staccato' in measures 18, 53, and 54; and 'p' (piano) in measure 50. Performance instructions like 'arco' and 'pizz.' are also present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

14. kottapélda

Ez a hangszerelési megoldás arra is példát nyújt, hogy milyen eszközöket használ Dohnányi a hangzás dúsitása érdekében.

A fűgaexpoziáció kidolgozása⁴⁴ (71-98. ütem) a d-mollhoz képest az emelt III. fokú szűkített akkord fojtottságában indul a 71. ütemben. Mindazonáltal az *esz* orgonapont kezdetekor azt hihetnénk, hogy a nápolyi akkord irányba felé mozdulunk

⁴⁴ A partitúra elemzése szerint a kidolgozás a 71-137. ütemig tart. Mivel a 99. ütemben egyértelműen reprízt – amelyben új elemek is vannak – állapíthatunk meg, ezért az elemzésben a 71-98. ütemet a fűgaexpoziáció kidolgozásának, a 99-137. ütemet pedig a visszatérésének nevezzük.

majd el, de a kezdeményező szerepet játszó brácsaszólam rögtön egyértelművé teszi a funkciót. A hat ütemen át tartó orgonapont még inkább stagnálja ezt a fúgaexpozíció codettájára (22. ütemtől) emlékeztető részt. Itt azonban – talán mert elég a visszafogottságból – a brácsa és a hegedű párbeszédéből csak egyetlen teljes dialógust hallunk, a második brácsa indulást már a *ff* unisono kitörés követi a 77. ütemben és a 78. ütem első nyolcadán. Itt halljuk először a témafejt egészen rövid, egy ütemnyi kezdő töredékét.⁴⁵ Ezzel a *ff* unisono itt eggyel több ütemből áll, mint a codettában (30 ütemtől). A különbségek ellenére ritmikai analógia áll fenn a két szakasz, a 22-33. ütem és a 71-81. ütem között. Teljes analógiának azért nem nevezhetjük, mert a codettában ez a rész funkcionálisan mindig az a-moll konszónancia felé halad, a kidolgozás paralel szakasza azonban az elbizonytalanító szűkített akkordokban lebeg.⁴⁶

Ezt követően új ötlettel találkozunk: a 82. taktustól a téma nyolcad-negyed ritmusképletének állhatatos ismételtetése következik először *fisz* alapú szűkített hármashangzatot, aztán Asz-dúrt bontva, majd a 84-85. ütemben egy mixtúra-szerű, lefelé haladó ismételtetés emelkedik ki a folyamatból. Ez utóbbinál két ütem erejéig végre a konszónáns Esz-dúron, a d-moll nápolyi akkordján megállapodhatunk. Mivel ez a két ütem az átmeneti zárás érzetét sugallja, az Asz-dúr és az Esz-dúr viszonyát plagális lépésnek nevezhetjük. Noha ez a két taktus egy pillanatra nyugalmat ad, a ritmus mégis izgatottabbá teszi a scherzo karaktert.

A 86. ütemtől visszatér a disszónancia a *cisz* orgonaponttal. A hegedű és a brácsa eszkaláló szólamai Esz-dúrt érintenek, a *cisz* orgonapont azonban annyira idegen hangzást hoz a folyamatba, hogy nem vállalkozunk harmóniai funkció meghatározására. Mivel Dohnányinál gyakran előfordul az enharmónia, ebben az esetben elméletileg még a *desz* is szóba jöhet. A hegedűszólam a 87-88. ütemben hangról hangra a brácsa szólamát ismétli meg egy oktávval feljebb. Ez a fajta imitáció a tétel folyamán csak egyszer, ezen a ponton fordul elő, és a téma tükörfordításának fél ütemmel meghosszabbított variánsaként lép a folyamatba (15. kottapélda).

⁴⁵ Másodszor és egyben utoljára a 176. ütemben és a 177. ütem első nyolcadán jelenik meg ez a fajta témátöredék.

⁴⁶ Itt meg kell jegyeznünk, hogy a hegedű szekvenciája ezen a helyen a funkcióból következő kisebb lépésekben halad felfelé, mint a codetta említett részében az analóg helyeken (24-25. és 28-29. ü.). Itt egy bővített szekundot leszámítva kis szekund lépések viszik felfelé a folyamatot.



15. kottapélda

A szólamok ezúttal kis- és nagyszekund, illetve egyszer tiszta kvart lépésekkel, tématorlódással haladnak felfelé. A 90. ütemtől egyértelmű Esz-dúr akkordfelbontások jelzik a funkciót, amellyel egy időben a témafej töredékének tizenhatod kezdetét halljuk.

A kidolgozásban megfigyelhetjük, hogy nem a kromatika dominál, hanem a diszsonáns és a konszonáns funkciók keresgélése a témából származó ritmikai eszközökkel. Csak a 77-79. ütem és a témafej töredékének hegedű és cselló által játszott kezdő tizenhatod csoportjai (90., 91. ü.) emlékeztetnek a kromatikára. Az utolsó ezek közül a 92. ütem végén belefut egy látszólagos témavisszatérésbe, amelyben a brácsa fontos szerepet kap, mert egy pillanatra elhitei, hogy a 92. ütem végétől a fűgaexpozícióban megszólaló a-moll témáját hozza újra. Azonban a 93. ütem első felén a hemiolás szekvencia helyett három kromatikusan lefelé lépő nyolcad irányítja bővítésként a téma menetét g-moll, azaz d-mollhoz képest a szubdomináns hangnem felé.⁴⁷ Dohnányi diszkrét humorát tapasztalhatja meg a hallgató ebben a rövid részben (16. kottapélda).



16. kottapélda

⁴⁷ Ez az ál-visszatérés bővítés nélkül akár a 93. ütemtől g hangról is elkezdődhetne.

Valójában az ezt követő hegedű belépéssel indul a repríz d-mollban a 99. ütemben. A fűgatóma már csak két szólamon keresztül mutatkozik meg, és dallamának tekintetében megegyezik a fűgaexpozícióval egészen a 110. ütemig. A különbség egészében véve a cselló pizzicatóin kívül az, hogy a visszatérést hozó hegedűszólam nem egymagában játszik, hanem a brácsa kíséri, miután átadta a témát az ál-visszatérés után. A 110. ütemtől a 112. ütemig fölépéses szekvencia⁴⁸ vezet egy újabb mixtúrához (113-114. ü.), amely *gisz* alapú szűkített akkordfelbontásban éri el a tetőpontját a 115-116. ütemben. Innen már a jól ismert ritmikai eszközökkel játszik a szerző, minduntalan d-moll felé hajolva.

A 120-122. ütemben végre egy hagyományos A-dúr-d-moll domináns-tonika zárlatot hallhatunk, ami a 122-123. taktusban majdnem megismétlődik, de Dohnányi humora elnyeli a záróhangot. A következő ütem szünet utáni *d* hangja az izgatott témafejet indítja újra. A 126. ütem második felében az *esz* nápolyi szint követően megjelenik a D-dúr, majd a c-moll és g-moll között bizonytalankodó pontozott negyedes unisonót követő *g, esz, g* alapú akkordok után plagális lépéssel elérjük a D-dúrban kezdődő második témát.

Az ellentétek nagyszerű példáját állítja elénk Dohnányi a most következő részben a dolce, végig homofón dalformával (138-169. ü.). A folyton dúr és moll között mozgó, trióyszerű témában a legtávolabbi hangnemekhez is eljutunk:⁴⁹ a D-dúrhoz képest szubdomináns G-dúrt, amely a 159. ütemtől, a harmadik és a negyedik sor határán lép a folyamatba, a Cisz-dúr (163. ütem), a Fisz-dúr (164. ütem), majd a H-dúr és a h-moll (165. ütem) követi. Ritmikai ellentétként megjelenik a duola, amelyet főleg a cselló pizzicato kísérete képvisel, de két ütem erejéig a brácsában is megszólal, pizzicatók párhuzamaként.

A második kidolgozás⁵⁰ (170-215. ü.) az elsőhöz hasonlóan hangnemi bizonytalanságban lebeg. Az induló tizenöt ütemben, amelyet analóg szakaszként értelmezhetünk az első kidolgozás megfelelő ütemeivel, szintén szűkített hangzatok követik egymást, és ebben a pillanatnyi megnyugvást ezúttal az Asz-dúr jelenti a 183-184. ütemben. Itt szintén a brácsa kezdi a témakidolgozást, de az irány megfordul, lentről felfelé indul. Néhány másodperce még egy másik, lírai világban voltunk, és ennek

⁴⁸ Szeptim akkordok követik egymást fél ütemenként *a-d-g-c-f-b* alappal.

⁴⁹ Kiszely az e-moll zongoraversennyel (op. 5) kapcsolatban írja, hogy „A merészen távoli hangnemek váratlan egymás mellé helyezése jellemző a műben.” Kiszely/Dohnányi: 11. Ez a jelenség itt is megmutatkozik.

⁵⁰ Lásd a partitúra formai áttekintését.

következményét most szövi Dohnányi a *ff* utáni subito *p dolce* folyamatba. C-dúrban indul a daltéma (185. ü.) és néhány ütem múlva már A-dúrban találjuk magunkat (191. ü.). Ezen a ponton apró, de figyelemreméltó különbség a téma analóg helyével (143-144. ü.) szemben az, hogy itt már az A-dúrban megszólaló szext hangközlépés előtt decrescendót kér a szerző, a hangközre pedig külön kiírja a *p*-t.⁵¹ Az lehet ennek az oka, hogy itt csupán a dal első sorát ismétli a szerző, míg a dal bemutatásánál továbblép. Mindenesetre az előadó figyelmét nem kerülheti el ez a különbség.

Dohnányira jellemző kompozíciós technikát figyelhetünk meg a 192. és a 193. ütem kapcsolódásában, valamint a 197. ütemben. Az A-dúr-Desz-dúr lépés, majd a d-mollra ugrás jellemző Dohnányi zeneszerzői merészségére. A cselló ereszkedő, részben kromatikus menetei, amelyeket Dohnányi az első téma ritmikai elemeibe öltöztetett, a 191. ütemtől többször beleszólnak a daltémába. A szerző ezzel előrevetíti a kettős fűgában összekapcsolódó két téma megjelenését. (17. kottapélda).



17. kottapélda

A terjedelmileg egyre csökkenő ritmikai képlet irányát a 204. ütemben a brácsaszólam megfordítja, és kis-, illetve nagyszekund lépésekkel letről felfelé haladva imitálja a témát. A szekvencia A-dúrba torkollik a 208. ütemben. Ez már az ellenpont egyik legzseniálisabb bemutatásának tartható D-dúr szakasz (215. ütem) domináns hangneme. De amíg odáig eljutunk, a téma legkisebb kromatikus töredékének torlódása és két ütemnyi lefelé haladó kromatikus szekvenciális csoport vezeti a folyamatot a hegedűszólamban.

⁵¹ .A 143-144. ütemben éppen a hangközre kulminál a dinamika.

„Szinte azt mondhatnánk: nincs két olyan zenei gondolat, melyet Dohnányi ne tudna kontrapunktikusan szembeállítani. Zenéjének varázsa azonban abból fakad, hogy nem érezzük szembeállításnak, ami pedig az.”⁵² Folytassuk Vázsonyi gondolatait azzal, hogy az itt következő rész a humornak és az ellenpontnak olyan elegáns ötvözete, ami – függetlenül attól, hányszor játszotta az előadó a művet – a hangverseny alatt mindig meglepődésre és csodálatra készítheti őt.⁵³ A dal 32 üteme két apró eltéréstől eltekintve⁵⁴ teljes egészében megismétlődik, azonban a dolce utasítás helyett itt espressivót ír a szerző. A líra és a sziporkázó scherzo jelleg ellentétének hangsúlyozása méginkább lehetséges ezen a módon. Kevésbé lényeges, de megemlítenő az az eltérés, amelyet a 148., illetve a 225. ütem végén látunk. Az előbbiben a szerző rövid decrescendót kér, majd a teljes 149. ütemben újra crescendót, végül a 150. ütemben ki van írva a *mf*. A két témás „in filo”⁵⁵ részben viszont folyamatos crescendo után két ütemmel később, a 229. ütemben kerül oda a *mf* kiírás, és ezzel az utasítással egy időben a brácsa újra elkezd a témát, *mp* instrukcióval. A 154. ütemben visszamegy a dal *mp*-ra, míg az analóg helyen a 231. ütemben *mf*-n marad. Dohnányi nyilvánvalóan azért találta ezt indokoltnak, mert a scherzo téma a legato dallammal együtt szól, és nem takarhatja el azt. Talán csak nagyvonalúságból fakad, hogy a 156-157. és a 233-234. ütem párhuzamában az utóbbinál egy ütemmel később szerepel a crescendo jelzés, pedig a crescendo folyamat mindkét esetben ugyanarra a *f*-ra tart.

A szóban forgó rész elején (215. ü.), amíg a hegedű a scherzo-téma ellenszólamaként a cantilénát játssza, a tételt kezdő fűgató téma megismétlődik hangról hangra a brácsán. A cselló belépése már nem egyezik azzal a fűgató témaival, amit a tétel kezdésekor a brácsa játszik, de a variánsának nevezhetjük. A 227. ütemtől kíséretté alakul, és onnan ezt a feladatot látja el. A brácsa végig a hegedű ellenpontja marad. A cselló, miután a pizzicato akkordjai véget érnek, a 236. ütemtől rátér arra a duolás kíséretre, amit a dal bemutatásakor játszott. A dal befejeztével Dohnányi

⁵² Vázsonyi./Dohnányi: 214.

⁵³ Remélem, meg tudják bocsájtani ezt a szubjektív megjegyzést.

⁵⁴ Az egyiket a 143. és a 220. ütem összevetésében találjuk, ahol előbbiben az utolsó nyolcad *b*, utóbbiban *h*. A másikat a 153. és 230. viszonylatában láthatjuk, ahol az utóbbiban már nem szerepel a kétvonalas *g*-vel szeptim hangközt alkotó egyvonalas *a*.

⁵⁵ A kifejezést Vázsonyitól kölcsönöztem, meghatározása szerint: „...az *in filo*-rokonságok [...] lehetővé teszik különböző témák könnyed összeszövését...” Vázsonyi/Dohnányi: 214. Az *Idegen szavak és kifejezések szótára* szerint a „fil-, filo- *gör* szóösszetételek elő- v. utótagjaként a vele összetett fogalom kedvelőjét, barátját jelöli” N.N.: „fil-, filo-„, In: Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 260. Vázsonyitól azt is megtudhatjuk, hogy „A két téma rokonságát „in filo”-nak nevezték a Mozart-családban.” Vázsonyi/Dohnányi: 210.

egyszerűen átmásol tizenhárom ütemet a fúgaexpozíció visszatéréséből, a mixtúrákkal kezdődő szakaszból.⁵⁶ Ezután új anyag nincs, a harmóniai lépésekben itt is találhatunk olyan viszonylatokat, amelyek a korábban leírtakra jellemzőek.⁵⁷ A 275. ütemben elkezdődő zárlatban a csellótól kezdődően szólamrendben torlasztva lépnek be a hangszerek a fúgát imitálva. A 281. ütem második felétől felhangzó négy *p* pizzicato és négy *f* arco akkord a *b-esz* és az *a-d* domináns-tonika viszonylatot képezi.

Ha megvizsgáljuk a tétel scherzo témájának ritmikáját, érdekes tendenciát figyelhetünk meg: a tétel előrehaladtával a formációk terjedeleme szemponyjából egyre csökkennek (18. kottapélda).⁵⁸

⁵⁶ A 113-125. ütemet átmásolta a 247-259. ütemig tartó szakaszba.

⁵⁷ 262. ü.: gisz-moll, 263-64. ü.: c-moll, 265-66. ü.: G-dúr, majd g-moll, 267-68. ü.: Esz-dúr (nápolyi), 269-70. ü.: e-moll, 271-72. ü.: h-moll, 272-73. ü.: esz alapú szeptim, majd átmenő akkordok után a 275. ütemben D-dúrban megkezdődik a tizenegy ütemes zárlat.

⁵⁸ Az utolsó, legrövidebb képlet már a 90. ütemben is felvillan, de ezen a helyen kap jelentőséget, ezért említjük itt.

Vivace

a) Musical notation for example a) in treble clef, 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes marked with a '3' in a box.

b) Musical notation for example b) in bass clef, 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

c) Musical notation for example c) in treble clef, 6/8 time.

d) Musical notation for example d) in treble, bass, and bass clefs, 6/8 time, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.

e) Musical notation for example e) in bass clef, 6/8 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

f) Musical notation for example f) in treble clef, 6/8 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and featuring a triplet of eighth notes.

18. kottapélda

Ehhez érdekes ritmikai kapcsolódás tartozik, amelyet a brácsa és a ritmusformációk viszonylatában figyelhetünk meg: a *b* pont alatt említett képlettel kapcsolatban némi túlzással elmondhatjuk, hogy e hangszer kapta azért, hogy a tétel különböző helyein az addig elő nem forduló új mozzanatokat jelezze. Ezek a megnyilvánulások a virtuóz scherzo karakterhez méltóan természetesen villanásszerűen bukkannak fel, és a mű előadásakor jól hallhatóak, világosan jelzik egy új gondolat, vagy dramaturgiai változás felbukkanását. Mivel ez a megfigyelésünk a dolgozat témájával összefüggésben fontos jelenségről számol be, ezért táblázatba rendezzük az ide vonatkozó ütemszámokat. Az analóg helyeket együtt említjük (2. ábra).

fugaexpozíció (1-71. ü.)	22-24. ü. és analóg helye, a 57-59. ü.
első kidolgozás (71-137. ü.) második kidolgozás (170-215. ü.)	71-73. ü. és analóg helye, a 170-172. ü.
első kidolgozás (71-137. ü.)	86-88 ü.
első visszatérés (99-137. ü.) és coda (247- a végéig)	120-122 ü. és analóg helye, a 254-256. ü.

2. ábra

A leírtak alapján megállapíthatjuk, hogy a tétel folyamán feltűnően sok alkalommal jut kezdeményező szerephez a brácsa.

Túl azon, hogy Dohnányi „Humora igazi humor volt; nem szarkazmus, nem ironia, nem cinizmus. Tiszta, könnyed, ellenállhatatlan humor [...],”⁵⁹ nem csodálkozhatunk, hogy a zenetudomány és a korabeli kritika⁶⁰ egyaránt Dohnányi lenyűgöző és briliáns tételei egyikének tartják a Szerenád Scherzo tételét.

2.2.4. Tema con variazioni

Ha végigtekintünk Dohnányi művein, megállapíthatjuk, hogy a variációs szerkesztésmód a szerző minden alkotó periódusában jelen van. Reprezentatív szerepéhez az is hozzájárul, hogy a legkülönbözőbb összetételű és műfajú darabokban megtalálhatjuk, tehát „...a variációhoz való viszonyát zenéje egyik alapvető kérdésének kell tekintenünk.”⁶¹ Kusz Veronika szerint az is alátámasztja a műfaj fontosságát Dohnányi életművében, hogy nem csak a hagyományos formákban fordul elő, hanem más sorozatokban, is, mint például az op. 10-es Szerenád:

⁵⁹ Vázsonyi/Dohnányi: 77.

⁶⁰ „A legeredetibb tétel kétségtelenül a virtuózan előadott Scherzo, amely a legnagyobb tapsot kapta.” „A Fitzner Quartett hangversenye Grazban, 1904. március” *Grazer Tagblatt*. 1904. március 25. In: Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005.: 151-337. 276. „Megállapítható, hogy Dohnányi műveiben a scherzo tételek a legmegragadóbb önkifejezési formák közé tartoznak [...]” Kiszely/Dohnányi: 11-12.

⁶¹ Kusz/D. var. műv.: 9.

[...] felnőtt korában keletkezett ciklikus szonátáinak több, mint kétharmadában (14 opusból 10-ben) választ variációs formát az egyik tétel számára. [...] Lazább sorozataiban is rendszeresen felbukkan a variáció, úgy a szvitnek nevezett ciklusokban (például Humoreszkek szvit formában, op. 17; fisz-moll szvit, op. 19), mint az egyéb darabokban (például Szerenád, op. 10; Szimfonikus percek op. 36; Hat zongoradarab op. 41). [...] míg a variáció több tételes szonátába foglalását a hagyomány is diktálhatja, addig egy szvitbe, vagy más lazább sorozatba illesztett variáció biztosan egyéni preferencia kifejeződése.⁶²

Mivel Dohnányi nagyon ritkán nyilatkozott saját kompozíciós elveiről, erre a tényre a korabeli kritikusok világítanak rá.⁶³ Figyelemreméltó, hogy Tovey a variációs tételt tartja a Szerenád legkomolyabb és legromantikusabb részének.⁶⁴ A hét kamaradarab közül, amelyekkel jelen dolgozatban foglalkozunk, öt műben találkozhatunk variációs tétellel.⁶⁵

A tétel variációs felépítése egy olyan alapelvből indul ki, amelynek gyökerét a témabemutatóban találjuk.

A témától való elrugaszkodás, és a variációsorozat vezérlője nemcsak konkrét zenei motívum, hanem egy elv is lehet. A Szerenád (op. 10) modálisan harmonizált témájának *b* részeként megjelenő, kromatikus kontrasztáló anyagot romantikus epizódként értelmezhetjük az archaikus, majdhogynem ódon közegben. Ez a kettősség nagymértékben befolyásolja a variációkat, mert a továbbiakban a funkciós tonalitás megjelenését, az eluralkodó kromatikát, a bonyolultabbá váló ritmikát, a dúsuló textúrát, valamint az egyre szenvedélyesebb hangvételt mind a romantikus gondolkodás felülkerekedéseként értelmezhetjük.⁶⁶

A fent idézett felsorolásban a variációk egymásutánjából megszülető ritmikai eszkaláció a legfeltűnőbb.

⁶² I. m.: 11.

⁶³ „Dohnányi a variációs forma legnagyobb mesterei közül való.” Papp/Dohnányi: 35. „Dohnányi variációs művészetére jellemző, hogy milyen szellemesen formálta át a témát az egyes változatokban.” Szerző és cím nélküli hangversenykritika. *A Zene*. 17/3 (1935. november 15.), 47. In: Kusz/D. var. műv.: 13.

⁶⁴ „This movement is the most serious and romantic part of the work.” Tovey/Dohnányi: 329.

⁶⁵ A Szerenád 4. tételén kívül a következő variációs tételekre utaltunk: A-dúr vonósnégyes op. 7 2. tétel, esz-moll zongoraötös op. 26 2. tétel, a-moll vonósnégyes op. 33 2. tétel, Szextett op. 37 3. tétel. Az op. 7, 26 és 37 esetében Dohnányi nem jelzi tételcímmel a variációt, az op. 10-nél és az op. 33-nál címként szerepel a műfaj (op. 33: Andante religioso con variationi).

⁶⁶ Kusz: D. var. műv.: 108.

[...] az 1. variáció még a téma nyugodt alapképleteit (pontozott fél, negyed, nyolcad) hozza a motivikus anyagában, de a következő változat már negyedek és nyolcadok kombinációjára épül. A 3. variáció egyetlen (átvezető jellegű, *ritenuto*) ütemét leszámítva folyamatos nyolcadmozgást hoz mind motivikus, mind egyéb texturális elemként; a 4. variáció állandó triolamozgást állít a középpontba. Az utolsó variációban tizenhatod-szextolák zsongnak, de a motivikus anyag visszatér hosszú értékeihez, tehát egyfajta szintézis valósul meg a dallamhoz tartozó ritmuskarakter kidomborítása és a ritmikai dúsítás elve között.⁶⁷

Ide kívánczik, hogy Beethoven, akit Dohnányi a formaművészet legnagyobb mesterének tekintett,⁶⁸ szinte iskolapéldaként alkalmazza ezt a technikát az A-dúr (Kreutzer) szonáta op. 47 Andante con Variazioni tételében. A négy variáció során a tizenhatod triolától a százhuszonnyolcadig fejleszti szisztematikusan a ritmusokat.⁶⁹ A beethoveni rendszeresség a variációk ütemszámában is megnyilvánul. Ahol a változatok taktusszám szempontjából nem követik a téma tizenhat ütemes megjelenítését, még ott is logikus rendszert fedezhetünk fel. Az első két változat a témával megegyezően tizenhat-tizenhat ütemes. A 3. variáció harmincegy ütemből áll, azonban ez az egyetlen kapcsolódás, ahol a szerző nem zárja le a variációt. Záróhanggal együtt az előzőnek pontosan a duplája, 32 taktus lenne. A harmadik sor két ütemes bővítéssel nyolc ütemmé növekedik, tehát a két átvezető ütem nélkül ez is hat ütemes lenne. A 11 taktusból álló negyedik sor a szabad variáció kiteljesedése, az utolsó három ütem bővítésként kapcsolódik az előzményekhez. A negyedik változat negyven üteme szabályos négyszer nyolc ütemes sorokból áll, és az elején egy ütemes bevezető, a végén hét taktus bővítés kapcsolódik hozzá. Míg az eddigi variációk ütemszámában növekedtek, az ötödik egy kicsit kevesebb taktusból áll. A harminchat ütem négy soros felosztása érdekesen egyenlíti ki egymást: az első, a második és a negyedik sor 9-9 ütemes, azon belül 7+2-es tagolással. A harmadik sor kontrasztáló anyagát azonban méginkább kiélezi a szerző egyrészt az *accel. molto* utasítással, másrészt azzal, hogy a heves sürgetést két ütemmel kevesebb, rövidebb formában ábrázolja.

⁶⁷ I. m.: 93.

⁶⁸ „A beethoveni *formaművészet* csodája izgatta gyermekkorától kezdve. Soha nem szűnt meg azt fejtegetni, hogy a 32 szonátában minden zenei forma megtalálható valamilyen alakban, hogy senki nem írt azóta [amíg egyáltalán beszélhetünk formáról], ami ott nem létezne – legalábbis csírájában.” Vázsonyi/Dohnányi : 61.

⁶⁹ 1. variáció: 16-od triola, 2. variáció: 16-od és 32-ed, 4. variáció: 32-ed és 32-ed triola, 64-ed és 64-ed triola, a *molto Adagio* utáni codában 128-ad.

A téma dallama a lehető legegyszerűbb ritmikai elemekből építkezik: a 3. sor 3. ütemének két nyolcadától eltekintve ugyanazok a képletek vonulnak végig soronként. Dohnányi kedvelte ezt a sztereotípiát, témabemutatásainál gyakori jelenség, hogy dallamainak első két sora, vagy csupán két kezdő motívuma ugyanabban a ritmusban mutatkozik meg.⁷⁰ A dallamot játszó hegedű és a kísérő szólamok között nem tesz a szerző dinamikai különbséget. Az a szólamfelrakás indokolhatja ezt, amelyben a kísérő hangszerek tömör, homofón hangzást képeznek a felső szólammal, és ezzel erősítik azt.⁷¹ Ehhez járul egy – a vonósok iránti érzékenységről tanúskodó – fontos előírás a dallamra vonatkozóan. A zongorista Dohnányi, aki „Minden hangszer világában egyaránt otthonos volt”,⁷² a hangzás egységét tovább fokozza azzal, hogy *sul G* utasítást⁷³ ír a hegedűnek. Ezáltal a dallam első két sora a D húr helyett a G húron, magasabb fekvésben, azaz fedettebb hangzással szólal meg. Ugyanez az utasítás érvényes a brácsára is, amikor az az 1. variációban hangról hangra megismétli a témát.⁷⁴

Ha a tétel kezdetén megvizsgáljuk a hegedű és a brácsa szólamának viszonyát, érdekes megfigyelést tehetünk. Az első sor egymást követő terc és szext hangközei hol közelebb hozzák, hol eltávolítják a két hangszert egymástól: a 2. és a 3. ütem ellenmozgásában a terclépés a lefelé hajló hegedűé és a felfelé mozduló brácsáé, a szekundlépés ennek az ellentéte. A kétféle elmozdulás egy időben szólal meg, és a szekundlépést játszó hangszer hozza az akkord fontos, alterált terc hangját (19. kottapélda).

⁷⁰ Például a c-moll zongoraötös op. 1 3. tételének, vagy az esz-moll zongoraötös op. 26. Intermezzójának esetében is ezt láthatjuk. Mindkettőnél a brácsa mutatja be a témát.

⁷¹ „Itt kell megjegyeznünk, hogy hogy az újonnan komponált variációs témák többsége a kölcsönzött témákhoz hasonlóan [...] archaikus, korál jellegű, egyházi karakterű (op. 7, op. 10, op. 19, op. 33.). A korálszerű hangzás kiegyensúlyozott dallamvonal és ritmika, valamint plagális dallamfordulatok és harmóniafűzések következményeképp alakul ki.” Kusz/Doh. var. műv.: 16.

⁷² Vázsonyi/Dohnányi: 202.

⁷³ Dohnányi az op. 37-es Szextettnék éppen a variációs tételében, az 5. variáció széles kantilénával szóló részében ír szintén *sul G* utasítást a hegedűnek és a brácsának.

⁷⁴ Dohnányi a csellónak is ír húrira vonatkozó utasítást a 89. ütemtől. Ez többek között abban különbözik az előbb említettektől, hogy nem dallamra, hanem kíséretre vonatkozik.



19. kottapélda

Míg az első sor a c-moll indulás után a második ütemben D-dúrt és G-dúrt érint, a második sor harmóniailag feljebb lép úgy, hogy a dallam nem változik. Az e-moll után a cselló nagy hangközöket átívelő, ellenszólamként megjelenő legatója a második sorban (lásd fentebb a 19. kottapéldát, 6-7 ü.) Fisz-dúr érintésével finoman és érzékenyen tölti ki és mozgatja meg az első sorban még tömörszerűen megszólaló anyagot. Elképzelhető, hogy Dohnányi így akarta ellensúlyozni a *p*-ban megszólaló második sor visszafogottságát.

Az áttetsző hajlékonyság esetleg arra készítheti a csellistát, hogy szólisztikusnak értelmezze a két taktust. Ebben az esetben érzésem szerint felbillenne a hangzás kiegyensúlyozottsága. De ha a dinamikán belül fokozott artikulációval játszva inkább a háttérben marad az előadó, akkor csak annyira mozdul meg a téma vonala, amennyire egy finom ecsetvonással derültebb tónust vihet a festő egy kép egységes hangulatába. A harmadik sorban „...váratlanul fölborul a téma menete. A D-ion zárlatot egy unisono *esz* feledteti el, amire szintén unisono, crescendáló, az eddigi tonalitástól nagyon idegen, kromatikus menet következik.”⁷⁵ Vázsonyi feltételezi a dodekafónia megjelenését, azonban ő maga cáfolja meg gyanúját azzal, hogy a tonalitás érzését erősebbnek tartja a kromatikánál.⁷⁶ A 11. és a 12. ütem nyolcadmozgásaiban a ritmikai fejlesztés kezdeti lépéseit fedezhetjük fel. A hegedű

⁷⁵ Kusz/D. var. műv.: 20-21.

⁷⁶ Vázsonyi/Dohnányi: 205. Nem beszélve arról, hogy a dodekafónia nem azonos a kromatikával.

visszatér első fekvésbe a D húrra, így a felfelé haladó skálamenet világosabb szint nyer (lásd fentebb a 19. kottapéldát, a 9. ütemtől).

A negyedik sorban a második sor tökéletes analógiáját fedezhetjük fel. A cselló C-dúr akkordfelbontásos átvezetése után nagyon szép fordulat az a-moll indulás. Innen hangról hangra ugyanaz szólal meg egy tiszta kvarttal feljebb, azonban a két alsó szólamot Dohnányi felcseréli.⁷⁷ A brácsa átveszi a basszus szerepét, és a cselló, mint középszólam egészen közel kerül a hegedű dallamához. A hangszerelés és ezáltal a hangszín megváltoztatásának ilyen egyszerű módjával Dohnányi bemutatja a második sort, mint az eredetinek egy másik árnyalatát. Ezzel egyfajta belső variációt ültet a témabemutatóba (lásd fentebb a 19. kottapéldát).⁷⁸

A sorok zárásai azt mutatják – G-eol, D-ion, C-ion, G-eol -, hogy autentikus lépések helyett I., V., IV, I. funkciók követik egymást, tehát a klasszikus szubdomináns-domináns sorrend megfordul. Megjegyezzük, hogy az első sor zárásánál (3. ütem 3. negyede és a 4. ütem) kicsiben ugyanez C-dúr, G-dúr lépéssel plagális zárlatként szerepel. Noha a témában a tonalitás érzése erősebb a kromatikánál, a dallam a kromatika nagyon szép megjelenési formáját mutatja be a *g-fisz-f-e*, illetve a *c-h-b-a* ereszkedéssel. A harmadik sor félhangos emelkedése pedig, ahogy fentebb már említettük, ellenszólamot képez a többi sorral szemben, jellegében is sötétebb, kontrasztáló anyagként jelenik meg.

Ha a variációs tétel negyedik sorát összevetjük a Marcia középrészével, hasonlóságot láthatunk a dallam ereszkedésében: ugyanazt a *c-h-b-a* vonalat követhetjük azzal a különbséggel, hogy a dallam hosszúságából kifolyólag a Marcia-tételben továbbhalad a skála *asz-g-fisz-f-e-esz* irányba. Tehát a dallam és a kromatika viszonyának elve – természetesen a negyedik tétel első és második sora is ide tartozik g-ről indulva – megegyezik.

1. variáció

Az 1. változatban, amelyet dallamismétlő variációnak⁷⁹ nevezhetünk, a téma dallamát a brácsa ismétli meg. A harmóniák ugyanazok, mint a témabemutatóban, a ritmika adja a változás alapját. A szerző az első és a második sorban *mf* *espressivo* jelzéssel emeli ki a szólóhangszert a *p* kíséretből, ami részben azzal magyarázható,

⁷⁷ Ezzel a technikával már találkoztunk a Scherzo-tételben, lásd 32.

⁷⁸ Ez a gondolat úgy kapcsolódik Kusz Veronika idézetéhez (66. l., 41.), hogy Dohnányi ebben az esetben hangszereléshez köthető elvvel variálta meg az első sort a témabemutatóon belül.

⁷⁹ „A dallamismétlő [...] variációkban a téma érintetlen marad, a változást a megújuló egyéb, témán kívüli elemek idézik elő.” Kusz/D. var. műv.: 23.

hogy a témabemutatással ellentétben, ahol végig a dallam szól legfelül, itt a tizenhatod figurációk közül a hegedű által játszott képletek a brácsa fölé kerülnek. Másrészt az első, a második és a negyedik sorban dupla fogások is szerepelnek a kíséretben, és a dallamnak a vastagabb hangzásból kell kiemelkednie. Elképzelhető, hogy a brácsa terjedelmesebb hangzása inspirálta Dohnányit abban, hogy ezekkel az eszközökkel vegye körül a témát az 1. variációban. Például a kezdéskor a brácsa egyvonalas *g* dallamhangja a hegedű által játszott egyvonalas *c-esz* hangközzel szabályos *c*-moll akkordot képez, illetve utána két ütemmel, a variáció harmadik taktusában az első akkord egy *d* alapú szabályos moll kvartszext (20. kottapélda).

The image displays five systems of musical notation for a piano and cello/bass. Each system consists of two staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *sul G* for the cello/bass. The second system is marked with *mf* and *espress.*. The third system begins at measure 25, marked with *p*, and includes *sul D* and *cresc.* markings. The fourth system starts at measure 30, marked with *f* and *pp*. The fifth system starts at measure 35, marked with *mf*. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

20. kottapélda

A sort folytathatnánk annak alátámasztására, hogy az akkordikus jelleg miatt, amelyben a dallam hangja képviseli az egyik hangot, a szólóhangszert meg kellett különböztetni. Ugyanakkor a variáció szépsége többek között abban rejlik, hogy a szóló és a kíséret szimbiózisa csodálatos egységet alkot. Az is fontos észrevétel az előadó számára, hogy a témabemutatásban a második sor a *mf* kezdés után *p*-ban folytatódik, az 1. variációban viszont ugyanezen a helyen a szóló és a kíséret között változatlan a dinamikai viszony. Tehát ugyanazon a szinten marad, de ahhoz, hogy az előadó valóban megtarthassa ezt, érzeteinek az intenzitás növekedését kell diktálnia. A harmadik sorban a brácsa *p* dinamikával visszahúzódik, és a többi hangszer unisonóval támasztja alá a dallamot.⁸⁰ Nagyon szép kontraszt a *f*-ig tartó emelkedés után következő *p* hátralépés a harmadik és a negyedik sor határán. Ez a gesztus – a brácsa átkötött *c* hangjával együtt – álomszerűvé varázsolja a negyedik sor kapcsolódását. A hegedű a témabemutatásnál ugyanilyen utasításokkal játssza a dallamot, de a környezet sokkal reálisabb hangzást von köré.

A ritmikai variálásban kulcsszerepet játszó tizenhatodok lejegyzése fontos információt hordoz. Ha időbeli rendszerben nézzük, Dohnányi írhatta volna ezeket a figurációkat nyolcadokban is. Vajon miért ezt a megoldást választotta? A szerző nagy valószínűséggel fontosnak tartotta a tizenhatod szünetek írásbeli jelzését, mert ezzel egyértelműsítette a hangok közötti artikulációt.

Ha eljátszunk a gondolattal, hogy pontokkal ellátott nyolcad csoportokat is leírhatott volna, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy csak a hangok közötti potenciális elválasztást kívánta volna jelezni. Azonban a tizenhatod értékben leírt hangok és az azokat váltó szünetek ábrázolásában rejlő lényeg maga a szünet. A hangok hossza és folyamata pedig ebből a szünetből következik.⁸¹

2. variáció

A ritmus variálásának egyik módja lehet, ha „...a téma bizonyos ritmusképlete, vagy ritmusképletei kiterjednek, eluralkodnak a variációban.”⁸² A 2. és a 3. változatban Dohnányi ezt a technikát használja. Korábban megjegyeztük, hogy a téma harmadik sorának utolsó ütemében feltűnik a cselló hármashangzat felbontásának az

⁸⁰ „Figyelemre méltó a téma érzékeny 3. sorának transzformációja: az egyszerű három oktávnyi párhuzam szellemesen kikomponált formában, de lényegében változatlanul jelenik meg.” Kusz/D. var. műv.: 23.

⁸¹ Dohnányi a darab tisztázataiban (OSZK Ms. Mus. 2.985) még összehúzta az egy ütembe tartozó tizenhatodok szárait. Elképzelhető, hogy a folyamatosság fontosságát akarta jelezni ezzel. A partitúrában már kettesével szerepelnek a tizenhatodok.

⁸² Kusz/D. var. műv.: 88.

alaprítmustól elütő ritmikai megjelenése. Ez az elsőre lényegtelennek látszó alkotóelem ritmikai arculat kialakítójává emelkedik. Kusz Veronika szerint „A 2. variáció alaprítmusa [lásd a 33., 37. ütemet, stb.] ugyanis nagy valószínűséggel a téma harmadik sorának cselló-motívumából eredeztethető.”⁸³ (Lásd lentebb a 21. kottapélda 37. ütemét). Dohnányi tovább variálja az alaprítmust a 35. és a 39. ütemben úgy, hogy egy negyeddé és négy nyolcaddá változtatja.

Kusz szerint „A 2. sor speciális variálási módja jól szemlélteti azt az állításunkat, miszerint a kéttagúságból adódó ismétlődő zenei anyagok eleve kiválóan alkalmasak variációs alapanyagoknak.”⁸⁴ Azzal a megfigyeléssel folytathatjuk ezeket a gondolatokat, hogy a lefelé tartó szekvenciális menettel együtt a téma hangjai megtalálhatóak a brácsa által játszott hangközök alsó szólamában (37. ütem: *g*, 38. ütem: *fisz*, 39. ütem: *f*, 40. ütem: *e*, lásd lentebb a 21. kottapéldát), és a harmóniák – az utolsó kivételével a 40. ütemben, ahol *d* alapú akkord helyett *e* alapú kvintszext szól – lényegében megegyeznek a téma harmóniáival.

A harmadik sor elején (41. ü.) az első két negyeden csak a brácsa mozog, és az *esz* oktáv lépéssel a témabemutatásra irányítja a figyelmünket. Úgy tűnik, mintha a brácsa átvette volna az irányítást, de az ütem végén látjuk, hogy csak a csellónak mutatott irányt. Az oktávlépés kis *esz* hangja szelíden átnyújtja a fonalat a legelső szólamnak, hogy az folytassa a hangról hangra megszólaló témadallamot (21. kottapélda).

21. kottapélda

⁸³ I. m.: 88.

⁸⁴ I. m.: 71.

Annak ellenére, hogy a cselló idézi a témabemutató dallamának harmadik sorát, a hegedű dallamfüzerei egyenrangú szólamként vannak jelen, és ezáltal felfelé haladó szekvenciális menetben haladnak. Noha a brácsa kísérőszólamává vált, *desz* hangja fontos szerepet tölt be a 41. ütemben: Esz-mixoliddá színezi az Esz-dúr. Egy másik érdekes funkciót kap a brácsaszólam a negyedik sor elején (45. ü.): az általa játszott szeptim hangköz *c*-je a témadallamhang megjelenése is egyben (lásd fentebb a 21. kottapéldát). A mű előadásakor érdekesen emelkedik ki a hangzásból, hiszen a csellóval alkotott harmóniában is legfelül helyezkedik el. A második ütemben a *h* témadallamhangot a basszusban találjuk, mint a *h* szeptim akkord alaphangját. A harmadik ütem *c*-mollra lép, és a sor plagális lépéssel G-dúron zár.

Dohnányi ebben a variációban – amellet, hogy a hegedűtől expresszív kifejezést kér – nem tesz dinamikai különbséget a hangszerek között. Valószínűleg azért nem tartotta szükségesnek, mert a hegedű eleve kiemelkedik a magasabb fekvésben játszott ritmikai figurációk miatt. A témadallam megjelenése a harmadik sorban elvileg indokolná a magasabb dinamikát a csellóban, de itt már annyira összefonódik a ritmikai figurációkkal és a harmóniával, hogy a szerző feltehetően ezért nem akart dinamikai különbséget tenni.

3. variáció

A 3. variációban tovább dúsul a ritmika. A téma 12. üteméből származó cselló akkordfelbontások kiterjednek (például 49., 51. ütem), és érdekes módon – egy kivételtől eltekintve, amikor a brácsa az 57. ütemben a többi szólam fölé igyekszik – csak a csellónál fordulnak elő. A variáció elején megjelenik egy új elem: „Hasonlóképpen a téma egy ritmikai nüanszából származtatható a 3. variáció alapképlete: a harmadik sor »*b* szakasz« marcató jellel is megerősített, legato-ívvel összekötött nyolcad hangpárjából.”⁸⁵ Ez az első a variációk között, ami már egy kicsit meglibben, de azért a nyugodt legato duolák határozzák meg a hangvételt sokáig. A harmóniák leegyszerűsödnek: a konzonáns akkordok lépései az első sorban egyszerűbbek a témáénál, és csak ütemenként változnak. Az 53. és az 54. taktusban megjelenik az első szabad variációs téma⁸⁶ először a hegedűnél, majd a brácsa imitálja (22. kottapélda).

⁸⁵ Kusz/D. var. műv.: 88-89.

⁸⁶ „A Dohnányi-ouvre analízisében szabad variációknak nevezzük a sorozaton belül teljesen önálló tematikával rendelkező darabokat. Nyilvánvaló, hogy bizonyos esetekben nincs éles határ egy elvontabb, elrugaskodottabb dallamváz-variáció és egy szabad variáció közt, [...]” I. m.: 25.

22. kottapélda

Az 55. ütemben kezdődő 2. sor e-mollról Fiszdúrra lép az 56. taktusban. Ez a gesztus a fátyollal borított *p* hangvételhez képest kicsit derültebbé teszi a hangulatot. Mégis, az előadónak vigyáznia kell, nehogy intenzívebbé váljon, hiszen ennek a sornak a tetőpontja egy ütemmel később, az 57. ütem crescendója utáni taktusban jön el. Szép megoldás ebben a folyamatban, hogy éppen a Fiszdúrt kell visszafogni, és a crescendo h-mollban bontakozik ki. A három hangszer együtt mozdul, de közülük is a legfontosabb szerepet a brácsa játssza, mert a többiek fölé kerül, és a kétvonalas regiszterben kidomborítja az előbb diszkrétén megjelenő szabad témát (23. kottapélda).

23. kottapélda

Ez a tetőpont (58. ü.) D-dúrban születik meg, és a brácsa stabilizálja később a tartott *d* hangjával. Az 58. ütem második és harmadik negyedén megjelenő *cisz* alapú szűkített akkordnak csak átmenő funkciója van. A tetőponttal egy időben kíséretként megjelenik a hegedűben a szabad téma töredéke.

A hat ütemnyi második sorhoz képest a két ütemig tartó D-dúr zárlat nyugalmat hoz, a cselló D-dúr akkordfelbontása a harmadik sort megelőző ütemben szinte az egekbe viszi az oldást (60. ü.). A szerző külön utasításban kéri, hogy az utolsó két hangot, az egyvonalas *d*-t és *a*-t üveghanggal játssza az előadó. Ennek a sornak a tagolása 3 + 3 ütem, az elsőnek 4 + 2. A cselló ugyanabból a *p*-ból és ugyanarról az egyvonalas *a*-ról indul el a

harmadik sorban, ahogyan feloldotta az előzőt. Itt ő a szólista, csak ő játszhat *f*-t, a többi hangszer asszisztál a legato nyolcadpárral. Két hangot, az *esz*-t és a *fesz*-t hozza a téma kontrasztáló sorából.⁸⁷ A *gesz*-t a brácsa játssza.

A negyedik sor elején (69. ü.) a hegedű és a brácsa duettjében az első sor imitációját hallhatjuk úgy, hogy a brácsa kezdi a dallamot, ezért most ez a hangszer kerül a hegedű fölé az első és a harmadik ütemben. A két felső szólam *b*-mollban indul, a cselló viszont *g* alapú szeptimfelbontást játszik, majd az ütem végi *f* és *e* hangja *C*-dúr felé viszi a folyamatot, de mégsem szabad crescendálni, hiszen a szerző csak a *C*-dúrtól írta ki az utasítást. Ebből úgy tűnik, mintha oldásnak kezelné a *C*-dúrt, pedig *b*-mollból⁸⁸ nem nevezhetjük annak, azonban a cselló *g* hangja domináns funkciót képvisel a *c* felé. Ezért viselkedhet oldásként a *C*-dúr. A sor kezdetétől a *b-c-a-h* szekvenciát hallhatjuk, ütemenként szólalnak meg a harmóniák. A negyedik taktus *H*-mixolidjáról a 73. ütemben *Esz*-dúrra lépünk, és a szabad variációs dallam szenvedélyes áradásával, ami a hegedű és a brácsa duettjében szól, eljutunk a 4. variációig. A 77. ütemtől *e*-moll-ból indulunk, innen kiteljesedik a szabad variáció. A záróhang hiánya sejteti, hogy fokozott indulatok és új történések előtt állunk.

4. variáció

Nem csak az előző variáció záróhangja hiányzik, hanem ennek a változatnak az ütem egyére várt indítása is. Megáll a levegő, aztán a cselló a második negyedre hozott *f* pizzicatójára elindul a *g* oktáv *p* triola ostinato a brácsában (24. kottapélda).⁸⁹

24. kottapélda

⁸⁷ „A dallamváz-ismétlő variációk [...] az előbbi típushoz [dallamismétlő variációk] közelítenek, de annál bonyolultabbak, elvontabbak, mert a téma átalakított [feldíszített vagy éppen leegyszerűsített, absztrahált] alakját hozzák.” I. m.: 24. Ennek alapján a kontrasztáló anyagból két hangot dallamszerűen hozó részt nevezhetjük dallamváz-töredék-ismétlő variációnak.

⁸⁸ A *b*-moll az azt követő *C*-dúr nápolyi hangnemének – *Desz*-dúr – párhuzamos mollja.

⁸⁹ A dinamikai ellentét ebben az esetben egy effektus kiváltását szolgálja. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy az az apróságnak tűnő szokás, amely szerint Dohnányi a cselló pizzicatókat gyakran emeli meg hangerőben a körülötte lévő zenei anyagtól függően, rendkívüli hangszerismeretről és hangszerelési érzékenységről tanúskodik. Érdemes végignézni ilyen szempontból például a variációs tétel 5. variációját.

Érdekes ez a dinamikai kapcsolás: izgatott, ütőhangszer-szerű hatást vált ki, ami jó eszköz arra, hogy megadja a hangulatot a fojtott triola orgonaponton keresztül az egész variációnak. A szerző kíséretként végig a brácsára bízta ezeket a képleteket úgy, hogy az oktávozó és az arpeggio triolák váltakoznak. A ritmikai fejlesztés újabb szintjére érkezünk azáltal, hogy a triola a variáció folyamán uralkodóvá válik: az első és a harmadik sor oktáv orgonapontján kívül megjelennek a hegedű dallamot variáló triolái, és együtt szólnak a *g* orgonapontot folytató brácsa arpeggióival a második és a negyedik sorban. Ritmikai torlasztásként csatlakoznak a cselló duolái, és ezek szintén a *g*-t erősítik (25. kottapélda).

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin staff features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Viola staff has a similar melodic line with triplets and a dynamic marking of *p sul D*. The Cello/Double Bass staff has a bass line with a dynamic marking of *p* and an *arco* marking. The score is divided into measures, with a measure number '90' visible at the bottom of the Cello/Double Bass staff.

25. kottapélda

Ha a bevezető ütemet nem számítjuk, az első sor nyolc taktusból áll. Ennek első felében szólal meg a témadallam első, második és negyedik sorának változata, amit az első hegedű játszik először *d*-ről, másodszer *g*-ről. A hangsorban egyetlen fontos eltérés van: dallam szempontjából a témadallam 2. üteme (82. ü.) analóg a variáció dallamának nyújtott ritmusában szóló hangokkal, de az előbbiben kis szekund, a variációban nagy szekund lépést láthatunk. Ritmikája erősen diminuált, és a szabad variáció ritmikai képletének variánsában jelenik meg úgy, hogy itt az első és a második negyed értéken halljuk a nyújtott ritmust. A variálásnak azzal a módjával találkozhatunk itt tehát, amikor a dallam hangjai majdnem pontosan megszólalnak, majd kvintváltásban még egyszer elhangzanak, de a ritmika a szabad variációs elemeket használja fel. A 85. ütemben a dallam iránya megfordul, felfelé halad. A második sor (89. ü.) az elsőnek a variánsa, a hegedű trioláiban felfedezhetjük az előbb elhangzott dallam hangjait (lásd fentebb a 24. és a 25. kottapéldát).

A cselló duoláinak hangsúlyjellel ellátott első hangjai izgalmas effektusként szólalnak meg, a kromatikus lépések tovább fokozzák a hatást. Ehhez jön még a

szerző kérése, amely szerint a duolákat az A-D húrok helyett a mélyebb D-G húrokon kell játszani, hogy fedettebb hangzás jöjjön létre a csellóban. A harmadik sorban a cselló dallamának első lépéseiből úgy tűnhet, hogy a téma dallamát halljuk majd újra, mert a ritmika ugyanaz, és a cselló első két hangja enharmonikusan megegyezik a téma hangjaival; ehelyett azonban három ütemnyi tiszta kromatika következik. Itt már nagyon távol járunk a témától, teljes mértékben a szabad variáció érvényesül.

Az, hogy a negyedik sor (105. ütemtől) a harmadiknak a variánsaként jelenik meg, önmagában is egy variációs technika: úgy találjuk meg a dallam hangjait a triolában, ahogyan azt az első két sornál láthattuk. Megint *c-eolon* zár a sor, és hét ütem következik bővítményként: a 113. ütemben *asz* alapú szeptimre, majd a 115. taktusban *aisz* alapú szűkített szeptimre lépünk. Ezzel a nyitva maradt akkorddal jutunk el a variáció végéig, és a brácsa utolsó timpani-ütéseivel a *g* orgonapont lassan elhal.

A tétel ebben a variációban éri el a tetőpontját: az egészet átszövi a kromatika, a sorzárlatokon kívül sehol nincsen biztos harmóniai funkció. Dinamikailag itt éri el először a *ff*-t a tétel, és szintén elsőként fordul elő az, hogy az első és a második sorban *p-f*, *p-f* folyamatot kell játszani. A brácsa úgy húzza vissza mágnesként a folyamatot a feloldásba, ahogyan az elején az intenzitást megelőlegezte. Stabilitásával ellentétet provokál az egész variáció folyamán, és ebben a háttérben a szélsőséges, romantikus indulatok az egekig csaphatnak.

5. variáció

A Szerenád (op. 10) záró variációja különleges augmentációjával tűnik ki. A témadallamtól elrugaskodott variációk sora után az 5. változat reprízként funkcionál, ám a ritmus átalakul. A szellemes augmentációnak az a nyitja, hogy az *a* sorokban minden érték egy negyeddel meghosszabbodik, függetlenül attól, hogy eredeti értéke negyed, vagy fél volt, így tehát az augmentáció kétszeres, vagy másfélszeres. A szabályt nem tartják be a négyütemes egységek záróhangjai, mert azok hosszabbra nyúlnak, valamint az *f* hang. Utóbbi nyilván a metrikai rend fenntartása érdekében változik másképp, kétszeres értékére.

Ezt a variációt különleges színben álmódta meg Dohnányi: itt újra a brácsa az, ami kiemelt szerepet kap azáltal, hogy a cselló pizzicato akkordfelbontásai és a hegedű

tremolo-szerű vibrálása fölött a kétvonalas regiszterben *espressivo* kiemelkedik. A tétel folyamán a 3. variációban láttunk már arra példát,⁹⁰ hogy a hangszer egy-egy ütem idejére a többiek fölé ível, de ebben a témareprízben a szerző egyértelműen a brácsa fedettebb hangszínét érezte megfelelőnek. Míg a témában a dallam az első két alkalommal *g*-ről indul, majd az utolsó sorban *c*-ről ismétli meg ugyanazt, itt negyedszer is *g* indulásról hallhatjuk a dallamot. A tétel folyamán először fordul elő, hogy a variációt a tételt záró *G*-dúr akkord nyitja, és utána konkrét harmóniai történéseket követhetünk végig. Nagyon szépek az első, a második és a negyedik sor záróhangjaihoz kapcsolódó, mixolíd irányba vivő *dolce* dallamok, amelyeket a cselló játszik a szabad variációs téma ritmusában (26. kottapélda).

⁹⁰ 58. ütem. A 69.-72. ütem párbeszédében az 1. és a 3. taktusban a hegedű fölé emelkedik a brácsa.

Più adagio.

p
pizz.
p espress.
120

p
pizz.
p
125

pp
pizz.
p
130

decresc.
arco
dolce
135

27

140

145

150

155

D. 3472.

26. kottapélda

A G-dúrt alaphangnemnek véve az első ütemből (120. ü.) III. fokra lép a funkció, aztán érdekes harmóniai torlasztást ír Dohnányi a 123. ütemben: míg a téma első sorában szereplő dallam *f* hangjával a d-moll jelenik meg, az *e* hanggal együtt pedig a hiányos *c* alapú funkció, addig ebben a variációban a kétszeresére augmentált *f* hang a hegedű kíséretével együtt alkotja a d-mollt, és ezzel egy időben a cselló pizzicatói már behozzák azt a C-dúrt, ami a témában csak az *e*-vel együtt szólal meg. Tehát a IV. és az V. fok egymásra van építve. Itt a brácsa *e* hangja csupán átmenő hangként szerepel, mert *d* dominánsszeptim szól vele egy időben. Ez a jelenség a

negyedik sorban megismétlődik. Az első sor G-mixolíd zárása után a második sorban a harmóniák megegyeznek a téma azonos sorában hangzókkal, és a cselló itt D-mixolídon zár.

A harmadik sor (138. ütemtől) különlegesen drámai variációs megoldásában nagyon gyorsan követik egymást a történések, sőt a hegedű és a brácsa egyidejű játékát hallva egy érdekes átváltozásnak is tanúi lehetünk. Ennek a sornak a témadallamával a két felső szólam unisonója *pp*-ből crescendóval és accelerando moltóval két ütem alatt *f*-ban tör ki, és a brácsa a két hangsúlyos *asz-b* nyolcadtól már egyedül fejezi be a témát *ff*-ban. Itt jön az átváltozás, ugyanis amíg a brácsa tovább viszi a dallamot a *c*-ig, addig a dallamhang szerepét játszó *g* a hegedűben oktávva bővülve orgonaponttá alakul. Ez akkor lesz nyilvánvaló, amikor a dallam *c* hangját a cselló *asz*-szal erősíti meg: a *g* hang eltávolodik a funkciós érzettől, majd két ütem múlva bekopogtat az előző variáció brácsa által játszott augmentált ritmikája a hegedűben. Így ez a sor a negyedik variáció végéhez hasonlóan elhaló hangvétellel zárul.

Dramaturgiaiailag érthető, hogy a harmadik sor a többihez képest rövidebb, hiszen a heves sürgetést nem csak az accelerandóval, hanem a rövidebb formával is ábrázolja: az első, a második és a negyedik sor 6 + 3, 6 + 3, 6 + 5-ös ütemstruktúrájához képest a 4 + 3-as taktusszám megsürgeti a folyamatot az utolsó *ff* kitörésig. Csak az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy az egész tételben egyetlen egyszer fordul elő *sf* utasítás, amit itt találunk a 142. ütemben.

A tizenegy ütemes negyedik sor, ami dallam szempontjából az első kettő ismétlése, *p* helyett már *pp*-ban indul, és a hosszabb bővítés miatt tart tovább két taktussal. A hatodik ütemben eléri a tételt záró G-dúrt, majd a cselló G-mixolídja és az *esz* alterált hang hajszálnyi színezése után stabilizálja a G-dúrt. A brácsa vált először *ppp*-ra, és ezzel együtt az egyvonalas *d*-re hozza az utolsó hangot, amit három ütemen keresztül tart. Ezalatt a másik két hangszer a semmibe oldja a tételt.

2.2.5. Rondo (Finale)

Ennek a tételnek a Mendelssohn Oktett (op. 20) Prestójára emlékeztető allegro vivace karakterét valójában nagyon egyszerű ritmikai sztereotípiák adják. Frissességét elsősorban a tizenhatod-csoportok változatos fordulékonyágának köszönheti, és ennek megjelenítését Dohnányi túlnyomórészt a brácsára bízta, ezért

megállapíthatjuk, hogy a Marcia visszatéréséig a brácsa képviseli a legmozgalmasabb szólamot. Akár témabemutatókor, vagy annak továbbfejlesztésekor, ellenszólamként, illetve kíséretben gyakran ezt a hangszert juttatja kezdeményező szerephez. Talán túlzásnak tűnik megemlíteni, de ezeknek a ritmusképleteknek a meghatározó szerepére hivatkozva és érdekességként álljon itt egy adat: a tétel folyamán a hegedűben száztizenegy, a csellóban nyolcvanhárom, a brácsában pedig százhatvanhat tizenhatod-csoport fordul elő. A leírásban azokat a megnyilvánulásokat szeretnénk megemlíteni, amelyeket kizárólag a brácsa játszik, és valamilyen szempontból fontosak a zenei folyamatban.

Az alábbiakban vázlatosan nézzük át a tételt a partitúra elején található formai áttekintés alapján:⁹¹

rondótéma: 1-16. ütem

1. epizód: 17 (16)-35. ütem

rondótéma első visszatérés, variálva: 35-55. ütem

2. epizód: 58-99. ütem, benne az 1. epizód bővítve, letről indítva a variánsát:

79-83. ütem; a rondótéma megjelenése: 82-99. ütem

1. epizód kidolgozása: 100 (99)-153. ütem, benne a rondótéma megjelenése, letről indítva a variánsát: 119-136. ütem; szabad anyag: 137-153. ütem

2. epizód: 155-181. ütem, benne az 1. epizód variálva: 169-181. ütem

rondótéma: 182-190. ütem

1. tétel, Marcia: 191-241. ütem

A C-dúr rondótéma utáni első epizódban (16. ü.) a brácsa indítja azokat a tizenhatod ostinatókat, amelyek először az Asz-dúr – ami az epizód G-dúr zárásához képest nápolyi akkord – terchangját, majd a hozzá kapcsolódó rövid kromatikus harmóniai menet, a *d-disz-e* (22-23. ü.) alaphangjait képviselik. A zenei humor diszkrét megnyilvánulásaként ez a vertikális kromatika majdnem tiszta kromatikus skálába megy át az első periódus 7. és 8. ütemében (23-24. ü., 27. kottapélda).⁹²

⁹¹ A partitúra elején olvasható vázlatos formai áttekintés alapján, amelyet kibővítettünk. A zárójelbe tett ütemszámok a folyamat szerinti logikusnak vélt tagolást mutatják. A partitúra által 1-5-ig számozott témákat megneveztük: 1.: rondótéma. 2.: 1. epizód 3.: 2. epizód 4. és 5.: 1. tétel.

⁹² Ugyanezt láthatjuk az első periódus kidolgozásában is (99-108. ü.) azzal a különbséggel, hogy ott a kromatikát csak a skála képviseli.

27. kottapélda

Ez a brácsa által játszott belső mozgás érvényesül az epizód második periódusában (25. ü.) is, ahol az ütemnyi felfutások (31. és 33. ü.) is hozzá jönnek.

A rondó visszatérésének továbbfejlesztésében szintén a brácsa játssza a 43. ütemtől azokat a tizenhatodmeneteket, amelyek az unisono zárlat felé tartó zenei folyamatot elindítják (28. kottapélda).

28. kottapélda

Ezután beköszönt a második epizód (58. ü.), aminek a scherzando szakasza⁹³ után felbukkan az első epizód variálva (70. ütemtől). Ebben váltóhangos tizenhatod

⁹³ Érdekes harmóniai lépés ebben a szakaszban az, hogy a 61-62. ütem *c-eisz-gisz* bővített hangzata az analóg helyen, a 68-69. ütemben *d-fisz-aisz-ra* egy nagy szekundot feljebb lép.

meneteket játszik a brácsa a 73-74. ütemben,⁹⁴ ami harmóniától függetlenül dramaturgiailag ugyanazt a funkciót tölti be, mint eredetileg az első epizódban. Ugyanezen a helyen az első epizód témafejéhez két-két ütemnyi ellenszólamot hoz a hangszer a 70-71. és a 75-76. ütemben.

Az első epizód kidolgozását, ami a 99. ütemben indul, említettük már a tizenhatodmenetekkel kapcsolatban, mint az első epizód 16. ütemtől induló analóg helyét. Most nézzük meg a téma menetét a második indulástól: a brácsa a 109. ütemben kezd, majd a 115. ütemtől egy szabad anyaggal elkanyarodik, és megérkezik a rondótéma variánsához (119. ü.). Innen egymás ellenszólamaiként viselkedik a két felső szólam, a brácsa fordított irányban, letről játssza a rondótémára emlékeztető szakaszt, míg a cselló a *cisz* orgonaponttal a *cisz*-mollt stabilizálja. A hosszú kidolgozási rész következő állomása C-mixolídra lép a 130. ütemben. Itt a rondó témafejét variálja a szerző: nyolcad szünet nélkül, nyújtott ritmusban írja le, és a brácsa ellenszólamként C-mixolíd skálát játszik (29. kottapélda).

The image shows a musical score for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello (bottom). The key signature is one flat (B-flat). The score starts at measure 130, marked 'più p'. The Violin I and II parts play a melodic line with various intervals and accidentals. The Cello part provides a harmonic foundation with a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score ends with a fermata over the final note.

29. kottapélda

Ezt követően a cselló és a brácsa monoton együttmozgásba kezd, amivel az előző témafejvariációt fejleszti tovább, majd ugyanabba az unisonóba futnak a 146. ütemtől kezdődően, amit a tétel elején a rondótéma első visszatérésekor a 48. ütemtől hallhattunk.⁹⁵

A 155-181. ütemben újra a második epizód jelenik meg, amiben felbukkan az első epizód is. Ezért nevezhetjük ezt a részt az 57-81. ütem analóg szakaszának.⁹⁶ Ez az egyetlen hely, ahol nem a brácsa, hanem a cselló játssza a tizenhatod ostinato

⁹⁴ Ugyanez jelenik meg az első epizód variálásának analóg helyén, a 173-174. ütemben.

⁹⁵ Érdekességként jegyezzük meg, hogy Dohnányi itt azt a technikát választotta, amit egyszer már a Scherzo-tételben alkalmazott: a 48-55. ütemet (utóbbi a záróhangig) másolta át a 146-153. ütemig tartó szakaszba.

⁹⁶ Itt a partitúra áttekintése külön résznek veszi a most következő visszatérő rondótémát. Az analóg helyen egyetlen hosszú szakaszként jelöli az 58 (57)-99. ütemig a rondómegjelenéssel együtt.

analógiájaként szereplő orgonapontot, és szintén az egyetlen alkalom, amikor az a második epizód alatt szól.

A 182-190-ig tartó rondótémán belül a 187. taktustól azt a szabad anyagot – nyújtott ritmus helyett nyolcad szünettel – halljuk, amit a témafej továbbfejlesztéseként ismertünk meg a 137. ütemtől. A brácsa által hozott tizenhatod kíséret más tizenhatod figurációkat játszik itt, mint az előbb említett részben a hegedű.

Dohnányi zseniálisan illeszti össze a Rondó-tételben megismert anyagot a Marcia visszatérésével (190.ütemtől). A 198. ütemig a megszokott induló témát halljuk, azonban a 199. taktustól elbizonytalanítanak a tizenhatod menetek, mert hol a Marciára, hol az éppen elhagyott Rondó-tételre emlékeztetnek. A 202. ütemtől kezdődő szekvencia első pillanatban a 48. és a 146. ütemben induló unisono zárást juttatja az eszünkbe, de a következő taktustól kiderül, hogy szext hangközben, majd mixtúrával haladnak lefelé a szólamok. A 207. ütemtől a Marcia témafejének variánsa elvezet az első tétel középrészének anyagáig.

A Marcia visszatért *b* szakaszában Dohnányi cserélgeti a két szélső szólamot úgy, hogy minden más változatlan marad. Az első tételben a cselló kezdi a témát, itt a hegedű. A második indulástól visszaáll a rend, és lényegileg hangról hangra ugyanaz ismétlődik minden szólamban, mint ahogyan az első tételben áll. Az egyetlen különbség, hogy a cselló egy felütést játszik a 225. ütem utolsó negyedére, mert átveszi a dallamot. A 228. ütemtől a ritmika még egyezik, de a harmónia már a záró C-dúrt hozza. Még visszakacsint a hegedű dallama és a brácsa ostinatója a kromatikára, de a folyamatos decrescendóval összearul a függöny.

2.3. A Szerenád op. 10 tisztázatainak és nyomtatásban megjelent partitúrájának összehasonlítása

Egy előadóművész számára mindig érdekes és megható pillanat, ha beletekinthet egy zeneszerzői kéziratba. A látható kottasorok mögötti információk, amelyek első pillantásra még csak ösztönszerűen keltenek valamiféle benyomást, később a műről kialakított kép, majd az előadás részévé válhatnak. Dohnányi op. 10-es kézirat tisztázata⁹⁷ nagyon jól áttekinthető, szinte közvetlenül olvasható kottakép, ahol nincs

⁹⁷ OSZK Ms. Mus. 2.985. Köszönöm Kelemen Évának, az OSZK munkatársának, hogy rendelkezésemre bocsátotta a tisztázatot.

nyoma annak a kínlódásnak, amiről - ritka alkalom Dohnányinál, amikor zeneszerzői munkafolyamatáról nyilatkozik - emlékezéseiben olvashatunk.⁹⁸

A Doblínger-féle kiadás hűen követi Dohnányi végleges utasításait, tehát a nyomtatott partitúra autentikusnak tekinthető.⁹⁹ Az összehasonlítást az teszi különösen izgalmassá, hogy tetten érhetjük a véglegesítés előtti utolsó pillanatok történéseit. Ezért az itt elvégzett összehasonlítás olyan szempontból lehet érdekes, hogy melyek azok a pontok, ahol a szerző a nyomdai korrektúra előtt még másképp gondolkozott, majd az utolsó pillanatban javított. Különböző is a kutatások tanúsága szerint Dohnányi szerette az utolsó pillanatig darabjait folyamatosan apró változtatásokkal alakítani, és ebben különösen sokat jelentett az, ha élőben hallhatta a műveit.¹⁰⁰

Azokat a különbségeket, amelyeket jelen dolgozat szempontjából¹⁰¹ megemlítünk, három kategóriába soroltuk: először a Dohnányi gondolkodásához ebben a dokumentumban számos információt adó dinamikai összehasonlításokról írunk, ezután kitérünk egy artikulációs és egy ritmikai különbségre.

Nézzünk meg elsőként két párhuzamba vonható helyet: a kéziratban a Romanza 4. ütemének második negyedétől az 5. ütem végéig tartó crescendo-decrescendo éppen csak megremegteti a levegőt. Ez a nyomtatásban már nem szerepel, úgy tűnik, a *p* területen ezt nem tartotta indokoltnak a szerző. Ennek analóg helyén, a 34-35. ütemben a crescendo a nyomtatásban megmaradt, a tisztázatban még szereplő decrescendót azonban már nem írja a szerző, hanem mindhárom szólamban *f*-ig viszi el a második sorig a folyamatot. A tisztázatban az egy negyednyi – a 35. ütem második negyedére eső – decrescendo után a két negyedig tartó crescendóval csak *mf*-ig jut a dallam. A két terület közül a második emelkedik meg jobban dinamikailag, és Dohnányi szándéka abban változott, hogy a végleges formában e területen már nagyobb dinamikai emelkedést, azaz *mf* helyett *f*-t akart.

⁹⁸ „...az alkotás sokszor fáradtságos munka, verejtékes szülés, míg világra hozunk valamit. Sokszor egy hang, egy megoldás megakaszt, és órákig ülök íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam. Én nem voltam »gyors munkás«,...” Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében”. *Magyar Zene*. LXIII. Évfolyam, 2. szám (2005. május) 155-175. 155. idézet a „*Búcsú és üzenet*”-ből.

⁹⁹ Az információt Kiszely-Papp Deborah-tól kaptam, aki személyesen tekintette meg a korrektúrát a kiadónál.

¹⁰⁰ Az ősbemutató és a kotta megjelentetéséről szóló híradás között 11 hónap telt el (1904. január 5-december 4.)

¹⁰¹ E helyen nem számítanak súlyponti kérdésnek például a grafikai szempontok.

Következő megjegyzésünk a 4. tétel témájának az ötödik variációban való megjelenésére vonatkozik (129. ütem). Az impresszionista színekben megszólaló kíséret felett a brácsa a téma második sorát indítja, és a nyomtatott kotta szerint egy majdnem teljes ütemen keresztül tartó crescendo megemeli a dinamikát. A kéziratban ezt már nem tartotta szükségesnek Dohnányi, talán azért, mert a reminiscenciaként távolodó dallamnak nincs szüksége különösebb érzelmi kifejezésre. Ugyanakkor arra is gondolhatott, hogy a diszkrét kíséret felett nem kell a dallamot külön kiemelni.

Az alábbiakban nézzük meg a Marcia tétel témával rokon átvezető részét a 13-16. ütemben, amely a leszállított VI. fokon (Esz-dúr) jelenik meg. A kéziratban *mf*-n indul és a 14. ütem végén kicsit crescendál, amíg egy következő crescendóval bele nem fut a visszatérő *f* témába. Talán az Esz-dúr színe, vagy a funkció sugallta ezt az utasítást, mindenesetre a nyomtatás szerint egyenletes *f*-n szól ez a négy ütem, a végén crescendóval.

Most két olyan rész következik, amelyeknél a kíséretekre vonatkoznak a dinamikai instrukciók. A Marcia középrészének brácsa által játszott népies, dudanóta-szerű kezdésével kapcsolatban nem is gondolnánk, hogy a tisztázat szerint *p*-ből kéne indulnunk. A tizenhatod felütés után rögtön elkezdődik marcatóval együtt a crescendo (22. ütem), és egy taktus alatt eljutunk *f*-ig. A kiadásban azonban már a felütéstől *f*-t kér a szerző. A másik példa a Romanza 23. ütemében arról szól, hogy Dohnányi első gondolatában a brácsa arpeggio kísérete együtt mozdul decrescendo felé a témában éppen megnyugvó hegedűvel, míg a cselló a hegedű témáját imitálva crescendál. A következő ütemben határozottan *mf*-t ír a szerző a brácsa arpeggióknak, tehát dinamikailag a többi szólam alá kell mennie. A végleges változatban ilyen változtatás nincsen, végig *f* marad a brácsa.

A már előbb említett 4. tétel 5. változatában a brácsa augmentált témát játszik. Ha a főtemát vesszük alapul, a 123-124. ütem teljes átkötése indokolt, és amint a tisztázatban láthatjuk, Dohnányi – még ha ő maga a kéziratban át is húzta -, eredetileg így gondolta. Azonban ennek a variációnak a nyugalma, az akkordok horizontális kiterülése a dallamot is átlényegíti: joggal érezhetjük azt, hogy a dallam az akkordok hangjaival összecsengve vertikálisan is részt vesz a folyamatban. A soha meg nem szakadó végtelenség érzésében – ahogyan ezt a témát a brácsásnak játszania kell – ezért lehet indokolt az, hogy a teljes két ütemet átívelő kötőívet Dohnányi visszaváltoztatta hangonkénti artikulációvá.

Végül egy apró ritmikai változtatást jegyzünk meg: a Marcia tételben a 6. ütem zárásakor a brácsa a harmadik negyedre a nyomtatás szerint két nyolcadot játszik kötőív alatt. A kéziratban ugyanezekkel a hangokkal kettősfogásban egy negyed szerepel. Erre a változtatásra kézenfekvőnek tűnik az a magyarázat, hogy az indulótéma utáni lágyabb, legato folyamatba jobban illenek a hasonló karakterű, a cselló hangjaival együtt mozgó hajlékony legato nyolcadok, mint a negyed.

A változtatások azt mutatják, hogy Dohnányi együtt lélegzik a zenéjével akkor is, amikor az már kikerült az ő zenei műhelyéből.

2.4. Az opusz számmal jegyzett darabok

2.4.1. A három főtéma bemutatás és összehasonlításuk

Dohnányi kamaraműveiben három alkalommal fordul elő az, hogy a szerző a főtéma bemutatását, illetve a hosszú, dalformában írt téma¹⁰² első sorának az eljátszását a brácsára bízta. Ezek a tételindítások különböző karaktereket képviselnek, és ezáltal a brácsa természetét is többféle oldalról mutatják be. A c-moll zongoraötös op. 1 „Adagio, quasi andante” tétele a *p* dinamikával és ezzel együtt a molto espressivo utasítással a visszafojtottan szenvedélyes brahmsi romantika kifejezését várja az előadótól. A Szerenád op. 10 Romanza-tételében a mixolíd színek, valamint az 1-3. és a 2-4. sor közötti ritmikai analógiák szinte gyermeki bájt kölcsönöznek a témának. Az op. 26-os esz-moll kvintettben pedig a Dohnányinál oly sokszor előforduló valcer-karakterrel találkozunk.

Anélkül, hogy messzemenő következtetést vonnánk le, megállapíthatjuk, hogy a három tétel közül kettő az, amely címet visel: a Romanzát két karakter-tétel, a Marcia és a Scherzo fogja közre. Az esz-moll zongoraötös Intermezzója¹⁰³ pedig Dohnányi kedvelt kifejezései közül kapta elnevezését. Ide kívánczik az is, hogy a d-

¹⁰² A c-moll zongoraötös op. 1 3. tételének formája A B A, az A rész négy soros és 34 ütemen keresztül tart. A brácsa az első sor témadallamát mutatja be.

¹⁰³ A dolgozat témájához tartozó művek közül az esz-moll zongoraötös 2. tételén kívül a Szextett 2. tétele az, amely az „Intermezzo” elnevezést kapta. „Dohnányi opusz számot kapott kompozíciói közül összesen négy szonátaciklusban szerepel intermezzónak címzett tétel, melyekhez további két, zongorára írt Intermezzo csatlakozik az op. 2-es sorozatból. [...] Mindkettőtől különbözik a két kamarazenei intermezzo: ez a már említett esz-moll kvintettben egy csapongó, finom humorral átszőtt kis darab, a Szextettben (op. 37) pedig tömör, indulószerű epizódokkal elidegenített, mély tartalmú lassú tétel. Az I. szimfónia (op. 9) Intermezzója hasonlít leginkább egy „közjátékhoz”: a sajátos textúrájú, röpke tétel ugyanis nyilvánvalóan csupán megpihenésül szolgál súlyosabb szomszédjai között.” Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő amerikai évei 1949-1960*. Doktori Értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

moll szimfónia op. 9 4. tétele ugyanezzel a címmel gyönyörű epizódként jelenik meg, ahol a zenekari kíséret az egész tétel alatt brácsaszólónak nyújt háttérrel.

Hangfekvés és hangterjedelem szempontjából három különböző helyzetet láthatunk. Az op. 1 molto espressívója abban a regiszterben indul, ahol a brácsa talán a legjellemzőbb hangszínével fejezheti ki a szerző szándékát. A bensőséges, személyes hangvétel a C húron születik meg, és az előadók közül sokan nem is hagyják el azt.¹⁰⁴ A téma vonala az induló szext hangköz után egyenletes nyolcad ritmusban, részben kromatikát alkotva szekund lépésekkel halad felfelé, majd egy szekunddal feljebb még egyszer megismétlődik. A skálaszerű menet diatonikus és kromatikus átmenő hangokkal tölti ki a harmóniakat, ez is a belső, espressivo feszültséget növeli. A harmadik motívumtól visszakanyarodik a dallam, egy pillanatra megnyugszik C-dúron, aztán egy apró bővítéssel adja át a hegedűnek folytatást. A hangterjedelem mindössze nóna,¹⁰⁵ amelyen belül a kis gisz-t leszámítva minden más hang előfordul. A ritmus monotóniáját három helyen váltja fel egy-egy kis nyújtott ritmus. Mindezek a jellemzők egyfajta zártságot, lekerekítettséget kölcsönöznek a tétel elejének (30. kottapélda).



30. kottapélda

A op. 26-os zongoraötös Intermezzo-tételének induló főtémája jóval nagyobb ambitust jár be: kis *esz* és kétvonalas *esz* között pontosan két oktáv terjedelemben szólal meg a dallam, és ennek az intervallumnak a közepén, egyvonalas *fesz*-en kezdődik a főtéma.

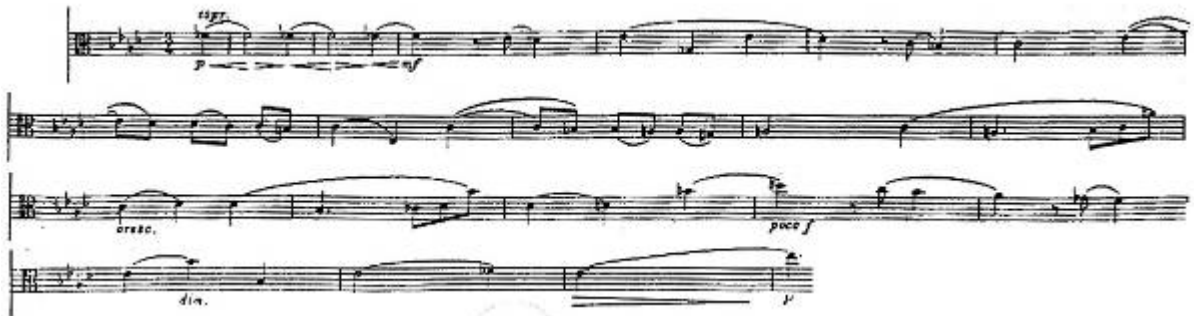
A variációs témák dallamvonalát általában lépések – nem pedig ugrások – alkotják. [...] Megfigyelhetjük azonban, hogy gyakran egy-egy karakteres, nagyobb ugrás töri meg az ily módon kisimított melodikát, s ez leggyakrabban a tétel elején és az annak megfelelő további helyeken (a' a'' kezdetén) található.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vagy magasabb – 4., 5. – fekvésben játsszák végig, vagy a 4. ütemben áttérnek G húrra.

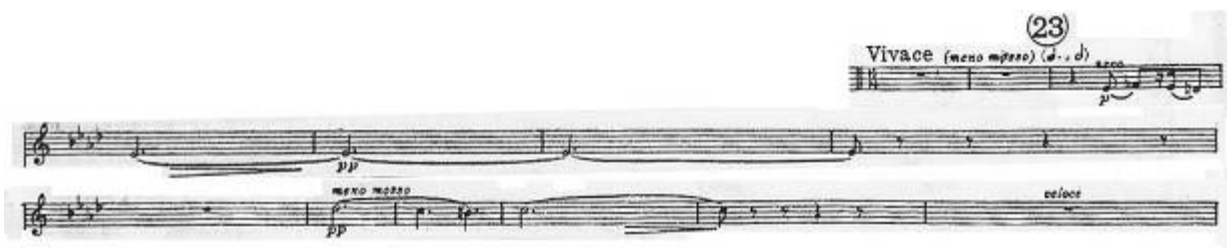
¹⁰⁵ Kis *c*-egyvonalas *d*

¹⁰⁶ Kusz/D. var. műv.: 18.

A dallam alapvetően kromatikusan lépdel lefelé, és a fenti idézetben említett módon szext hangközök szakítják meg a vonalát. Ide kívánczik, hogy később, az improvizatív jellegű 5. variációban¹⁰⁷ egy teljes sort mutat meg azonos hangfekvésben a szerző a témából úgy, hogy annak hangközlépéseit kihagyja (kottapélda 31. a, b).¹⁰⁸



31. a kottapélda (eredeti)



31. b kottapélda (5. variáció)

A téma közepén, a 11. ütemben megfordul a dallamvonal, fölfelé haladó szekvenciális lépésekkel jutunk el a 15. taktusban a *c* alapú nóna akkordhoz, amely a téma tetőpontja. A brácsa szólamának kiemelkedését az is segíti, hogy az eskaláció végén, a 15. ütem első hangján egyedül marad a zongorával, és a szerző csak neki ír *poco f*-t. Ezen a helyen is az előadó dönti el azt, hogy a tetőponton a *D* húron folytatja-e a dallamot – csupán egyetlen ütemről van szó –, vagy a fényesebb színű *A* húron kezdődik el a téma utolsó sora. A döntés ebben az esetben nem csak a hangszíntől, hanem a dinamikai környezettől is függhet.

¹⁰⁷ 168-183. ütem. Az 5. variáció terjedelmét a Kusz Veronika dolgozatában szereplő formai táblázat alapján határoztuk meg. Kusz/D. var. műv. 115.

¹⁰⁸ Meg kell jegyeznünk – ami Dohnányi szellemességének apró jele –, hogy másodszer a dallam harmadik hangja *d*-ről *cisz* helyett *c*-re, tehát nagy szekundot lép, és ezzel az eddigi tiszta kromatikus vonal megszakad.

A témabemutatásban előforduló nagyobb ugrások, amelyeket a fenti idézet a variációs témákkal kapcsolatban vetett fel, nem csak ott, hanem a másik két tárgyalt tételben is előfordulnak. A c-moll zongoraötösnél a lefelé hajló szext hangközt, a Szerenád Romanza-tételének kezdő ütemében a szeptim lépést láthatjuk.

A gyermekdal karakterű Romanza járja be a legnagyobb intervallumot: két oktávot és egy nagy tercet ölel át, ezért a brácsa legszélsőségebb hangszíneihez juttat el. Ha az előadó kiegyenlített hangvétellel ellensúlyozza ezt, akkor nagyon szép hangzás jöhet létre a témában.¹⁰⁹

Dohnányi humorának sokféle megnyilvánulásában a súlyviszonyok elbizonytalanítására hívta fel a figyelmet Grymes, aki a Romanza indítását hozta fel példaként. Hasonló érzetet ébreszthet bennünk az op. 26-os Intermezzo kezdése, ahol a 3. ütemig, a zongora először megjelenő oktáv basszusáig nincs biztos talaj a lábunk alatt. A különbség az, hogy itt a kíséret rendezzi az ütemsúly-érzetet, a Romanzában pedig a brácsaszóló belépése mutatja meg az ütem rendjét a második taktus elején. Egy kicsit ide kapcsolódik az op. 1 3. tétele, mert a zongora szinkópái és a dallam átkötései hasonló érzetet ébresztenek (lásd a 32. és fentebb a 31. a és a 30. kottapéldát).

2. Romanza.

Adagio non troppo, quasi andante.

32. kottapélda

¹⁰⁹ A Romanza témabemutatásáról bővebben szoltunk a „Romanza” című alfejezetben: 19.

Ahhoz a hangzásbeli lebegéshez, amelyet ezekben a tételekben egyrészt az indító hangok átkötése és az utána következő kromatika (op. 26), illetve a súlytalan helyekre eső nyolcad kíséret (op.10) okoz, jól illik a brácsa fedett hangszíne.

2.4.2. Főtéma visszatérések és megjelenések módjai

A Szerenád Romanza-tételét és a variációs tételt a fejezet témájával kapcsolatban most csak megemlítjük, mert ezekre a „Szerenád vonóstrióra op. 10 elemzése” című fejezetben részletesebben kitértünk.¹¹⁰ Ugyanígy teszünk a Rondo-tétellel is, mert a téma és a ritmika összefüggéseiről már szó esett ugyanott.¹¹¹

Ha megnézzük a főtéma visszatéréseinek és megjelenítéseinek különböző formáit, megfigyelhetjük, hogy részben a szonátaforma reprízében, másrészt egyéb alkalmakkor egyaránt jelentős szerepet játszik a brácsa. Az alábbiakban a legfontosabb megnyilvánulásokat vesszük sorba: először az augmentált és a diminuált ritmikai alakban megszólaló, aztán egy különleges formában történő megjelenést, végül megnézzük néhány olyan helyzetet, amikor a főtémák másik tételben térnek vissza.¹¹²

Amint fentebb említettük, a megjelenés helyétől függetlenül gyakori az augmentált és a diminuált ritmika használata. Két különlegesen szép példát láthatunk erre, amelyeket hasonló formában hallhatunk: a Desz-dúr vonósnégyes 1. tétele kidolgozásának 2. részét (4. ziffer, 157. ü.) indítja a főtéma kétszeresére augmentált változata.¹¹³ A *molto espressivo* *più f* dallam továbbfejlődik, hosszan tartó, sodró intenzitással jut el a kidolgozás 3. részéig (181. ü.). A másik példát az op. 26-os Zongoraötös 1. tételében találjuk, ahol a repríz (11. ziffer, 185. ü.) indítja a brácsa, szintén kétszeresére bővített változatban. Itt *mp* *espressivo*-val emelkedik ki a dallam, és a tétel elejével ellentétben dúr hangnemben hallhatjuk (33. a, b kottapélda).

¹¹⁰ A Romanzáról szóló rész a 19. oldalon, a variációs tétel leírása a 40. oldalon kezdődik.

¹¹¹ Lásd: 57.

¹¹² A főtéma megjelenéseinek leírásában elsősorban nem a hely meghatározása – például a klasszikus visszatérés a szonátaforma reprízében – az elsődleges, hanem az, hogy milyen módon történik.

¹¹³ „Der zweite Abschnitt der Durchführung (erneut 24 Takte von Ziffer 4 ab) wird durch die Vergrößerung des Themas in der Bratsche, eine frei darübergerlegte Violinstimme und rhythmischem Konflikt stehenden Bewegungsfiguren von zweiter Violine (in Achteln) und Violoncello (in Viertelriolen) bestritten, [...]”. Schneider/früh. Kammerm.: 119.

4

molto espress. più f

mf espress.

p

p *mf*

cresc. *molto cresc.*

33.a kottapélda (Desz-dúr vonósnégyes op. 15. I.)

33.b kottapélda (esz-moll zongoraötös op. 26. I.)

Mindkét esetben magasabb dinamikai fokon lévő terület utáni váratlan felbukkanásról van szó, és a subito dinamika a kíséretet *p*-ban jeleníti meg, ebből emelkedik ki a dallam. A sodró erejű, nagy legato cantilénákban kiteljesedő dallamvonalakat a brácsa hangszíne a lehető legideálisabban szolgálja.

Az op. 26. zongoraötös 3. tételének 171. ütemében (34. ziffer) töredék változatban jelenik meg az augmentált főtéma a csellóval unisonóban. Ez azért tűnhet váratlannak, mert egy erősen zaklatott, a téma eredeti és diminuált változatának ellentétbeállításáról szóló szakasz után, ahol már az első tétel témája is bekapcsolódik, hirtelen váltással következik (A 34. a, b kottapélda).

III

34. a kottapélda (eredeti)

The image shows two systems of musical notation. The first system starts with a circled number '34' and a treble clef. It includes a piano part with a 'dim.' marking and a 'sempre ff' marking. The second system continues the notation with similar dynamics and articulations.

34. b kottapélda (augmentált)

A *ff* intenzitásban az augmentáció méginkább szétfeszíti a folyamatot.

Eddig az augmentált témamegjelenítésekről beszéltünk, most térjünk vissza az előbb említett, ellentétekről szóló részhez (31-34. ziffer), ahol sotto voce hangvétellel, felére csökkentett metrumban jelenik meg a téma (35. kottapélda).

The image shows two systems of musical notation. The first system starts with a circled number '31' and the tempo marking 'Animato'. It includes a piano part with a 'pp legato' marking and a 'poco a poco più animato' marking. The second system continues the notation with similar dynamics and articulations.

35. kottapélda

Ebben a szakaszban¹¹⁴ az animato brácsa indulást a cselló követi eredeti ritmikával, majd a két hegedű is belép. Az indulás még kétszer ismétlődik meg,¹¹⁵ mindannyiszor a brácsa intonálja.

Az op. 26-os zongoraötös 2. tételében a téma variált visszatérését játssza a brácsa a 187. ütemtől (24. ziffer), amelyet három parlando jellegű, *mf* espressivo ütem vezet be. A hegedű imitálja, majd a végén duettben zárják a szakaszt (36. kottapélda).



36. kottapélda

A tétel végén tranquillo utasítással (236. ü.) a téma első sora ismétlődik meg a brácsa intonálásában, és mielőtt a tétel lezárulna, a szekundhegedű kivételével minden hangszer a témafejelet első két hangját imitálja.

A repríz megjelenés érdekes példáját láthatjuk az op. 7-es vonósnégyes 1. tételében. A partitúra¹¹⁶ formai áttekintése szerint ez egy variált visszatérés. A repríz¹¹⁷ indulása előtt a cselló *a* tartott hangjának és a hegedűk nyolcad-füzéreinek *p* tranquillo hangulatába a G ziffer után egy ütemmel (320. ü.) beleúsznak a brácsa hosszan tartó *mf* espressivo hangjai, amelyek lassú emelkedés után átfolynak a reprízbe (37. kottapélda).

¹¹⁴ Az „Ellenszóló, ellenpont” című alfejezetben részletesebben szó esik erről a szakaszcsoportról. 74.

¹¹⁵ A 144. ütemben és a 33. ziffernél (154. ütem) jelenik meg újra az animato témaindítás.

¹¹⁶ Ernst von Dohnányi: „*Streichquartett A dur op. 7*” (Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G. Eigentum des Verlags Ludwig Doblinger No. 285) A partitúra nem közli az előszó és a formai áttekintés íróját. (Az előszót és a formai áttekintést a partitúra számozatlan, művet megelőző oldalain találhatjuk.)

¹¹⁷ 327. ütem

14

G Tranquillo.

320

325

330

335

840

D. 2866.

37. kottapélda

Gyakran fordul elő Dohnányinál, hogy az első tételek témái az utolsókban visszaköszönnének, akár úgy is, hogy azzal fejeződik be a mű. A hét vizsgált darabban négyszer figyelhetjük meg ezt a jelenséget,¹¹⁸ és abból háromban az első tétel témája keretezi be a darabot. A Desz-dúr vonósnégyes 4. tétele az utóbbiakhoz tartozik, de jóval a darab vége előtt a brácsa a 23. ziffertől (59. ü.) már exponálja az 1. tétel témáját. Ezután a hegedű és a brácsa kánonjával halad tovább a zenei folyamat a 24.

¹¹⁸ Az op. 1-es zongoraötös 4. tételében hosszán megjelenik az 1. tétel témája, de végül nem az zárja a művet. A op. 10, 15 és 26-os daraboknál az első tétel témája zárja a darabokat.

ziffertől. Érdekes, hogy azonos – *p* – dinamika mellett a hegedű dolcóját a brácsában *espressivo* utasítás követi. Az alábbi idézetben az ezt megelőző folyamatokról is olvashatunk:

A második, animato szakaszban a rapszodikus deklamáló szólóhegedű fontos szerepet játszik. Vele állítja szembe a cselló a *scherzo*-tétel *ostinato* ritmikus témáját, mielőtt a 23. ziffernél a brácsa bevezeti az első tétel fő témáját, amelyet a hegedű és a brácsa a 24. ziffernél kánonban is előad. [...] ¹¹⁹

Dohnányi tehát nem csak az első tételre emlékszik vissza:

Amit Dohnányitól hallunk, azt a mű megelőző tételeinek ismeretében fokozottan – a szó valóban színpadra, jellemeket szembesítő *akcióra* utaló értelmében – drámainak érezzük, hiszen azokat a cselló-triolákat, amelyek itt az elsőhegedű felívelő melódiájával szembeszegülnek, a *scherzóból* ismerjük, amikor pedig a középrész egy későbbi pontján, fokozás és átmeneti megtorpanás után a folyamat újra elindul, a brácsán már még egy dallam: a *nyitótétel* bevezető monogramja rajzolódik ki a négy hangszer szólamainak szövetében. Mindhárom tétel szembesül tehát itt egymással: a szonátaszerkesztés fogalmai közül kölcsönözve a terminust, Dohnányi nagyszerű kontrapunktikus művészettel egy úgyszólván a teljes műre vonatkozó „feldolgozási szakaszt” komponált a középrész partitúraoldalain. ¹²⁰

2.4.3. Ellenszólam, ellenpont

A fenti idézet az ellenpont egyik szép példáját írja le, ahol a brácsaszólam az első tétel témáját hozza. Ehhez kapcsolódva itt azokat a részleteket emeljük ki, ahol hosszabb lélegzetű szakaszokban érvényesül az ellenpont, és ennek megjelenésében fontos szerepe van a brácsának. A rövidebb szakaszokban megjelenő ellenpontok példáit a következő részben, a humorról összefüggésben tekintjük át.

Dohnányinál mindig az elsők között említik az op. 10-es Szerenád *Scherzo*-tételét, ha a műveivel kapcsolatban az ellenpont szóba kerül. A brácsa itt mindig az *espressivo* dallammal szemben játszó, *scherzo* karakterű témát képviseli. ¹²¹

¹¹⁹ Schneider/Früh. Kammerm. 119.

¹²⁰ Csengery Kristóf: „Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnégyes op. 15” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (1986. okt.-1987. szept.): 407-416. 415.

¹²¹ Ez a megfigyelés a *Scherzo* elemzésénél említésre került, lásd 27.

Az esz-moll zongoraötös 3. tételének visszafojtottan szenvedélyes fő témája után egy koráldallammal¹²² lép be a zongora, amely később ellenszólamként jelenik meg. Az a pillanat, amikor a 63. ütemben a hegedű induló témája mellett a brácsában először megszólal a korál, érzékeny pillanata a tételnek: megnyugtatja a hegedű témáját, ami *poco a poco più animato* megy előre (38. kottapélda, utolsó két ütem).

38. kottapélda

Az előbb említett tételben a diminuált témamegjelenésekkel kapcsolatban fentebb szóba került a brácsa indulása (31. ziffer). Ezzel egy időben a cselló az 1. tétel kezdő témájának elejét játssza, ezáltal az ő szólama képviseli a visszafogottabb hangvételt. Ez az ellenpont nem sokkal utána, a 123. ütemtől mind a négy vonóshangszerre kiterjed úgy, hogy az 1. tétel elején, a 41. ütemben először megjelenő pregnáns téma is csatlakozik.¹²³

Noha itt elsősorban a brácsa szerepéről beszélünk, meg kell említenünk az op. 1 zongoraötös 3. tételének kiteljesedését. A tétel A B A formájának A részében (34. ütemig) a negyedik sorban (25. ü.) a zongora témájával szemben az unisono ellenszólamot a hegedű és a brácsa játssza.

2.4.4. Humor, valcer

Dohnányi humorának megnyilvánulására sokféle bizonyítékot láthattuk a darabok áttekintése folyamán. Az előző fejezet témájához kapcsolódva például az op 10-es

¹²² „[...] the piano enters with a chorale-tune which must have brought the spirit of Bruckner from his communings with Wagner in Walhalla to bless Dohnányi for bringing his grandest ideas into relation with human time as well as Wotanesque eternity.” Tovey/Dohnányi 330.

¹²³ „[...] and a finale that gathers up the threads of the first movement with an effect of normality not before attained. [...] Dohnányi, who could at any time have amused himself with the most outrageous contrapuntal talks, produces in his second quintet a counterpoint in which every combination is a masterpiece of tone-colour, and every masterpiece of tone-colour is the result of fine counterpoint.” Tovey/Dohnányi 330.

Scherzo esetében a humor magában az ellenpontban rejlik. Az alábbiakban azonban néhány olyan helyzetet szeretnénk bemutatni, amelyek kevésbé feltűnőek, de szellemes fordulattal változtatnak meg egy-egy pillanatot a zenei folyamatban.

Az ellenszólamként belépő témák gyakran csak néhány ütemet tesznek ki, majd megismétlődnek. Ezt az op. 26-os zongoraötös 2. tételében a 19-es ziffernél jól láthatjuk, amikor a variáció presto staccato nyolcadjai közé legato ellenszólamot játszik a brácsa (39. kottapélda).

The image shows a musical score for Example 39, which is a variation from the second movement of the Piano Quintet in G major, Op. 26 by Franz Liszt. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a variation marked 'Presto' starting at measure 19. The piano part has dynamics like 'pizz.' and 'p'. The cello/bass part has dynamics like 'p' and 'cresc.'. There are also markings like 'senza Ped.' and 'cresc.'.

39. kottapélda

Más zenei szövetben, de ez történik az op. 7-es kvartett 4. tételének 7. ütemétől is (40. kottapélda)

Finale.
Vivace.

40. kottapélda

és ide soroljuk az op. 33 vonósnégyes 3. tételének 136. ütemétől kezdődő folyamatát, ahol a tétel rondóformájának 2. epizódjában¹²⁴ piano területen, a két hegedű és a cselló által játszott staccato témába belejátszik a brácsa (41. kottapélda).

41. kottapélda

¹²⁴ Schneider formai meghatározását vettük alapul. Schneider/Früh. Kammerm.: 116.

A Desz-dúr vonósnégyes Presto acciacato tételében az 50. ütemben a gyors, staccato nyolcadokhoz hangsúlyokkal és mordentekkel ellátott felfelé haladó ellentéma csatlakozik (42. kottapélda).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the Presto acciacato movement. The score is in D major and 2/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by rapid eighth notes and staccato articulation. A box labeled '50' highlights the beginning of the eighth-measure phrase. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.).

42. kottapélda

A ritmusokkal való játék egyik példáját szintén a Szerenádból hozzuk, ahol a Scherzo ritmusképleteinek csökkenése és az ebből következő szünetek humoros pillanatokat hoznak a tétel folyamán.¹²⁵ Egy másik alkalommal az 5. tételben a brácsa különböző módon megjelenő tizenhatod mozgása egy-egy rövid szakaszban szellemesen egészíti ki a nyolcadokban haladó zenei folyamatot.

A két darab, amelybe Dohnányi valcert komponált, két különböző hangulati háttérrel nyújt. Az op. 26-os kvintett 2. tétele egy olyan műben jeleníti meg a keringőt, amelyet nem a vidámság, hanem a komoly hangvétel jellemez.¹²⁶ Ezzel szemben a Szextettben (op. 37) felülkerekedik Dohnányi optimizmusa, és a 4. tétel jazz-paródiájába¹²⁷ két helyen illeszt könnyed hangvételű valcert, amelyben a 2/4-et rövid időre felváltja a 3/4-es metrum. Mindkét darabban fontos szerepet kap a brácsa: az egyikben bemutatja a témát, a másikban a hegedűvel játsszák együtt (171. és 395. ütemtől).

¹²⁵ Például a 24. ütem elején és az analóg helyeken. Lásd a Scherzo elemzését: 28.

¹²⁶ „The tone of the whole work is wery sombre [...]” Tovey/Dohnányi: 330.

¹²⁷ Vázsonyi/Dohnányi: 154.

3. Összegzés

A fenti darabokat végigtekintve megállapíthatjuk, hogy Dohnányi szívesen alkalmazta a brácsát a legkülönfélébb szerepekben. Nem volt idegen számára az a lehetőség, hogy a hangszer adottságainak legszélesebb skáláját mutassa be: ha csak a Szerenád Romanza-tételére gondolunk, a legmélyebbtől a legmagasabb regiszterig kihasználja a hangszert. A mély hangfekvésben megszólaló op. 1-es zongoraötös Adagio, quasi andante-tételével a brácsa legbensőségesebb tónusát mutatta meg. Az ellenszólamok első megszólalását szintén gyakran bízta a brácsára, mint például az esz-moll zongoraötös 3. tételében. Számos esetben a főtéma visszatéréseket is a brácsa szólama hozza. Kísérő szerepben szintén – mint például a Szerenád Romanza tételében a témát körülrajzoló tizenhatod-füvérek – jelentős szólamokat szánt a szerző a hangszernek.

Azt, hogy Dohnányinál mennyire volt szándékos a brácsa hangsúlyozott előtérbe helyezése, nem tudhatjuk, de valószínűsíthető, hogy a szülői házban kapott kamarazenei- és hangversenyélmények, valamint apja csellózása és maga a csellóhang mély nyomokat hagyott benne. Lehetséges, hogy éppen azért bánt a brácsa hangszínével olyan otthonosan, mert a csellótól kapott hangzásélmények és az abból nyert ötletek közel vitték őt a brácsa természetéhez.

A feltételezések mellett egy nemrég megtalált, 1954-ből származó levélváltás¹ azt bizonyítja, hogy nem járunk messze az igazságtól, amikor külön szimpátiát sejtünk Dohnányi részéről a brácsa irányában. A szerző egy régi ismerőse, Molnár Ferenc, aki brácsásként szerzett hírnevet San Franciscóban, Herz Ottó² közvetítésével felkérte Dohnányit egy brácsaverseny megírására. Sajnos a mű soha nem született meg, de a levélváltásból kiderül, hogy „Kivánságának annál is inkább

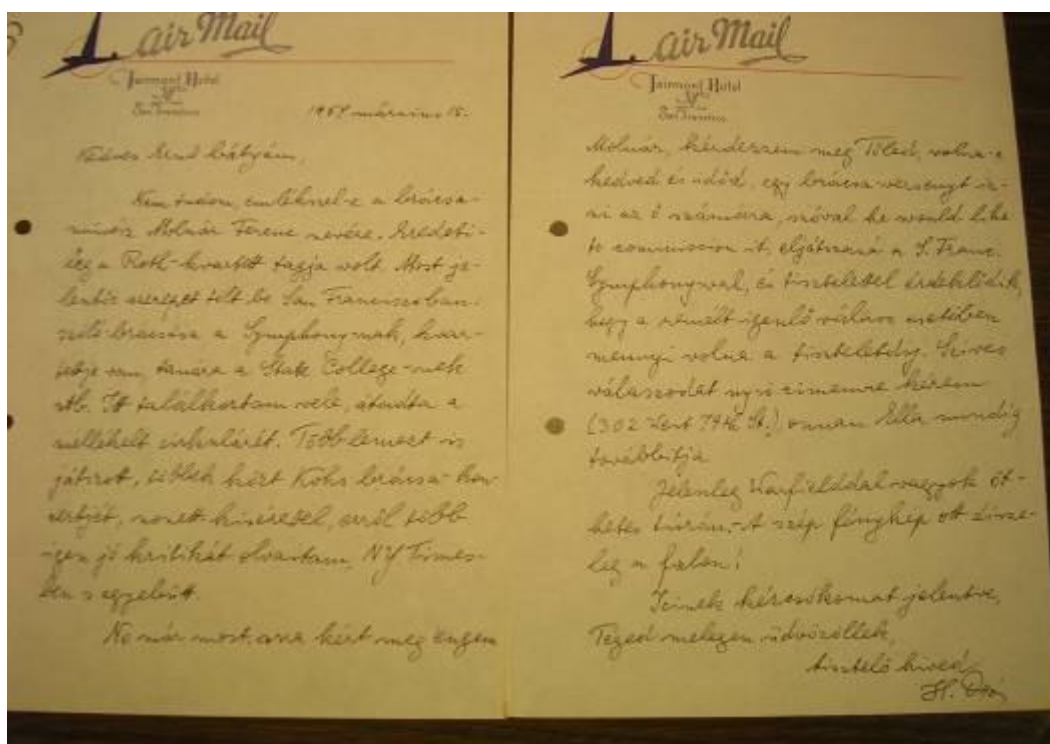
¹ Letters and Documents (7 binders + index + 2 CD-Rs). Cataloged by Veronika Kusz 2005-2006; property of Dr. Seán E. McGlynn. Created in association with The International Dohnányi Research Center; 568 Bevery Court; Tallahassee, FL, USA 32301” FSU [Florida State University] Dohnányi Collection: „McGlynn-Kusz Letters”, 188. és 682. A két levél dátuma: 1954. március 15. és 22. Kusz Veronika kutatta a dokumentumokat az Egyesült Államokban. Hálásan köszönöm neki, hogy továbbította nekem a faximiléik fotómásolatát. Ezúton mondok köszönetet Dr. Seán E. McGlynn-nek is azért, hogy a dokumentumokat a dolgozatomban közölhettem. (Lásd lentebb.)

² Dohnányi és Herz Ottó, az ismert kamarazenesz és zongorakísérő, Budapestről ismerték egymást a két világháború közötti zenei életből.

tennék eleget, mert egy brácsa-zenekar kompozícióra esztendőök óta vázlataim vannak, amelyeket eddig nem dolgoztam fel.”

A vázlatok nem kerültek elő,³ így nem tudhatjuk, hogy Dohnányi ezzel az egyáltalán nem szokványos hangszereléssel mit szeretett volna közvetíteni a közönségnek. Az azonban az ötletből kiderül, hogy a brácsa hangzásvilágának a lehetőségei Dohnányi fantáziáját meglehetősen foglalkoztatták.

A megválaszolt és megválaszolatlan kérdések között álljon itt bizonyítékként a levélváltás:



³ Kusz Veronika közlése szerint nem tudhatjuk, hogy a vázlatok megvannak-e valahol, vagy elvesztek. Még az sem kizárt, hogy Dohnányi leginkább fejben őrizte azokat.

568 Beverly Court
Tallahassee, Fla.
1954 márc. 22

Kedves Otto:

engedd, hogy tekintve elfoglaltságomat, szíves soraidra röviden válaszoljak. Molnár Ferencre természetesen emlékszem, még a régi időkben. Kivánságának annál is inkább tennék eleget, miután egy brácsa-szenekar kompozícióra esztendőnk óta

visszatérnek, melyeket eddig nem dolgoztam fel. Magyar emberről lévén szó, nem szeretnék követelés lenni, s így inkább rád bízom, hogy ilyen komisszióra mennyit akarna fizetni. Persze az is tekintetbe veendő, hogy csak az előző évi díjazás jogáról vagy hosszabb időről volna szó. Az eddig kommissionált dolgokért ezer dollárt meghaladó összegeket kaptam. A hegedűversenyért 2500-at, ezt bizalmasan mondok. /

Ha Molnárnak kellemtlen volna az feletti részt direct volna elintézni, úgy Téged kérnék a közvetítő szerepre. Utolsó művemnek, egy "amerikai rhapszódia" az Ohio University összejövetelénél ünnepeinken a múlt hónapban "örösi sikere volt. / Ez is commissioned volt. /

Egyébként egész családunk hálfőisten jól éri magát s élveznek a tavaszt, amely itt gyönyörű. Hallom New Yorkban megint havazott.

Bizának légy szíves késcsókjeimat átadni, Téged szívvel üdvözlök.

Bibliográfia

Bartók Béla: *Önéletrajz. Írások a zenéről*. Budapest: Egyetemi Nyomda, 1946.

Brockhaus-Riemann: *Zenei Lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Csáth Géza: „Dohnányi Ernő zongoraestélye”. In: *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről*. Budapest: Magvető Kiadó, 2000. 264-265.

Csengery Kristóf: „Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnégyes op. 15”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (1986. október-1987. szeptember), 407-416.

Dalos Anna: „Dohnányi-művek új Hungaroton-felvételeken”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 389-392.

Gombos László – Horváth György – Fejérvári Boldizsár – Mészáros Erzsébet: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész: A pályakezdő évek, 1887. január – 1898. április”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 137-250.

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október-1901. április”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 99-346.

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek, 1901-1905”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 151-337.

Grymes, James A.: *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland · Toronto · Oxford 2005.

Kiszely-Papp Deborah: „»Emlékkönyvemből«”. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 10 órakor”. In: Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 27-45.

Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus, 2002.

Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében”. *Magyar Zene*. LXIII. évfolyam, 2. szám (2005. május) 155-175.

Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő variációs művei*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetudományi Tanszak, 2003.

Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő amerikai évei 1949-1960*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

Papp Viktor: *Dohnányi Ernő. (Arckép)*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat RT, 1927.

Schneider, Herbert: „Zur musikhistorischen Stellung der frühen Kammermusikwerke Ernst von Dohnányis” In: Fricke, Stefan – Frobenius, Wolf – Konrad, Sigrid – Schmitt, Theo [hrsg.]: *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999, 110-126.

Tóth Aladár: „Az alkotó Dohnányi”. In: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, „Donau Druckerei”, 1962 35-39.

Tóth Aladár: „Dohnányi Ernő kultúrája, művészegyénisége és zongoraművészete”. Járosy Jenő (főszerk.): *Zenei Szemle*. 11/10-11 (1927. október-november) 219-231.

Tovey, Donald Francis: „Dohnányi, Ernst von” . In: Cobbett, Walter W. [ed.], *Cyclopedic Survey of Chamber Music I*. London: Oxford Univ. Press, 1963, 327-331.

Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. (2. kiadás: Nap Kiadó, 2002.)

Winkler, Heinz-Jürgen: „Ernst von Dohnányis’s Klavierquintett c-moll op. 1: Rezeption und Codagegestaltung”. In: Fricke, Stefan – Frobenius, Wolf – Konrad, Sigrid – Schmitt, Theo [hrsg.], *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. (Saarbrücken: Pfau, 1999), 91-109.

Partitúrák:

Dohnányi, Ernst von: *Quintett c-moll, für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 1*. Wien: Doblinger cop. 1902.

Dohnányi, Ernst von: *Streichquartett A dur op. 7*. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G. Eigentum des Verlags Ludwig Doblinger No. 285 (nincs megadva évszám)

Dohnányi, Ernst von: *Serenade für Streichtrio C dur op. 10*. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G., Eigentum des Verlags Ludwig Doblinger No. 286 (nincs megadva évszám)

Dohnányi, Ernst von: *Quartett (Des dur, No. 2) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell op. 15*. Berlin, Leipzig: N. Simrock G. m. b. H. cop. 1907.

Dohnányi, Ernst von: *op. 26 II. Quintett Es moll Piano, 2 Violinen, Viola & Vcello*. London, Hamburg: N. Simrock 1922.

Dohnányi Ernő: *Quartett A moll, No. 3 op. 33*. Budapest: Editio Musica, 1963.

Dohnányi, Ernst von: *Sextett in C Major op. 37*. Lengnick, Alfred & Co. Ltd. 1948.

Kéziratok az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában:

Szerenád op. 10 (1902) Ms. Mus. 2.985

D-dúr vonósnégyes (1889) Ms. Mus. 14.722

g.moll vonósnégyes (Grand Quatuor, 1890) Ms. Mus. 14.721

a-moll vonósnégyes (1893) Ms. Mus. 14.723

d-moll vonósnégyes (3 tétel, 1893-94) Ms. Mus. 14.723

fisz-moll zongoranégyes (1891) Ms. Mus. 14. 719

G-dúr vonósötös két brácsára (1889, 2 tételes töredék) Ms. Mus. 14.720

B-dúr zongoraötös (1889, két tétel) Ms. Mus. 14.720

B-dúr szextett (1893) Ms. Mus. 14.718