

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-  
történeti tudományok besorolású  
doktori iskola

DOHNÁNYI DESZ-DÚR  
VONÓSNÉGYESE (op. 15)

—

SZERZŐI STÍLUS, MŰFAJI TRADÍCIÓ,  
INTERPRETÁCIÓ

PINTÉR DÁVID

TÉMAVEZETŐ: KUSZ VERONIKA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

# Tartalomjegyzék

Előszó	1
I. A Desz-dúr vonósnégyes (op. 15) bemutatása	5
1. Dohnányi mint kamarazenész	5
2. Dohnányi kamaraművei	8
3. A vonósnégyes születésének időszaka – Dohnányi berlini évei	10
4. A vonósnégyes bemutatójának kérdései	12
5. A vonósnégyes rövid formai áttekintése	13
6. A vonósnégyes fogadtatása	17
II. A Desz-dúr vonósnégyes elemzése	21
1. Téma-típusok	21
2. Motivikus fejlesztés	23
a. Az alapmotívumok témává fejlesztése	24
b. Az alapmotívumok a tételek kidolgozási részeiben	27
3. Hangnemi, harmóniai érdekességek	32
a. Hangnemi bizonytalanság, modális hangnemek	32
b. Hangnemi kapcsolatok	34
c. Váratlan oldások, hangnemi kitérések	35
4. Hangszerelés	37
5. Tematikus egység, formai különlegességek	39
6. A motívumok dramaturgiája	40
7. A vonósnégyes mint programzene	42
III. Dohnányi kvartettstílusa	45
1. Hasonlóságok, különbségek a három Dohnányi kvartettben	46
a. Hangszerelés	46
b. Forma	47
c. Témaszervezet	48
d. Hangnemek	51
2. Tematikus egység, motivikus fejlesztés	52
3. Hasonló megoldások a kvartettirodalomban	59
a. Tematikus egység	60
b. Témaszervezetek	63
IV. Hangfelvételek	67
1. Az első felvétel	68
2. Előadói nehézségek, tipikus hibák	69
3. Koncertfelvételek	71
Összegzés	74
Bibliográfia	78

## Rövidítések

- Csengery Csengery Kristóf. „Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnegyes”. In: Kroó György (szerk). *A hét zeneműve. 1986. október – 1987. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1986. 407-416.
- Ilona von Dohnányi Dohnányi, Ilona von. *Ernst von Dohnányi. A song of lives*. James A. Grymes (szerk.) Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- Gombos 2003 Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója 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 2004 Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója II. rész: A nemzetközi karrier kezdete (1898. október-1901. április)” In: Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 99-346.
- Gombos 2005 Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója III. rész: A bécsi évek (1901-1905)” In: Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 151-337.
- Gombos 2006/7 Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója IV. rész: Az 1905-1909-es berlini évek”. In: Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006-2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 59-302.
- Grymes Grymes, James A. *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliographie*. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 2001.
- Kiszely-Papp Kiszely-Papp Deborah. Dohnányi Ernő. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), Magyar Zeneszerzők 17.
- Kovács Ilona Kovács Ilona. *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
- Vázsonyi Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap kiadó, 2002.

## **Köszönetnyilvánítás**

A disszertáció nem jöhetett volna létre a felbecsülhetetlenül sok szakmai- és személyes segítség nélkül, amit a munkám során kaptam.

Első sorban témavezetőmnek, Kusz Veronikának tartozom köszönettel, aki mindvégig rendkívül hasznos tanácsaival, építő kririkáival, észrevételeivel segítette munkámat. Hálásan köszönöm a témához ajánlott és rendelkezésemre bocsátott szakirodalmat is.

Szintén köszönet illeti a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárát is, ahol kutatómunkám során sok lényeges forrást és kottát volt lehetőségem kézbe venni, tanulmányozni.

Végül, de nem utolsó sorban rengeteg hálával tartozom egész családomnak – szüleimnek, feleségemnek, az ő szüleinek és gyermekeimnek –, hogy sok-sok türelemmel és odaadással segítettek előteremteni a disszertáció megírásához szükséges időt és nyugalmat, és mindvégig kitartóan bíztattak a dolgozat elkészítésére.

## Előszó

Dohnányi Ernő életét és életművét az utóbbi időben egyre többen kutatják, munkásságáról számos tanulmány született az elmúlt években, elsősorban itthon<sup>1</sup> és az Egyesült Államokban.<sup>2</sup> Vázsonyi Bálint 1971-ben írt monográfiája<sup>3</sup> után hosszú ideig nem nagyon foglalkoztak a zenetörténészek a szerzővel, azonban a 2000-es évek elejétől kezdve ez megváltozott. A modern kutatások első fontos lépéseit kettő, szinte egy időben megjelent publikáció tette meg: itthon 2001-ben Kiszely-Papp Deborah kismonográfiája<sup>4</sup> a Berlász Melinda által szerkesztett *Magyar Zeneszerzők* sorozatban, Amerikában pedig James A. Grymes Dohnányi-kötete<sup>5</sup> a *Bio-Bibliographies* sorozatban jelent meg. Fontos állomás volt az itthoni kutatás fellendülésében a 2002-ben megalapított budapesti Dohnányi Archívum, melynek munkatársai folyamatosan dolgozzák fel a Dohnányi életéről rendelkezésre álló forrásokat. Az adatfeltáró kutatások eredményeinek egy részét a *Dohnányi Évkönyvekben* olvashatjuk,<sup>6</sup> melyeket Kiszely-Papp Deborah, Sz. Farkas Márta és Gombos László szerkesztett.

---

<sup>1</sup> Lásd például: Gombos László, „In the Triangle of Bratislava, Budapest, and Vienna: the Young Ernst von Dohnányi and the Question of National Identity”, in Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (szerk.), *Kulturelle Identität durch Musik? – Das Burgenland und seine Nachbarn* (Wien: Kliment, 2009, 37–46) = *Musica Pannonica* 5.; Kovács Ilona, „Az angolok evvel a darabbal meg vannak örülve». Dohnányi Ernő százéves gyermekdal-variációi”, *Gramofon* 18/1 (2013. tavasz), 4–8.; Kusz Veronika, „A tématranszformáció szerepe Dohnányi Concertinójában”, in *Zenetudományi dolgozatok* 2010, Kiss Gábor (szerk.) (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 223–242.

<sup>2</sup> Lásd például: Grymes, James A. (ed.), *Perspectives on Ernst von Dohnányi* (Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005); uő., „Ernst von Dohnányi and Communist Hungary in Early Cold War”, *Acta Musicologica* 84/1 (2012), 65–86; Kusz Veronika, „A Wayfaring Stranger in The New World: Ernst von Dohnányi's American Rhapsody”, *American Music* 32/2 (Summer 2014), 201–222.

<sup>3</sup> Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971, <sup>2</sup>Budapest: Nap Kiadó, 2002).

<sup>4</sup> Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.; angol nyelven: *Ernő Dohnányi* (Budapest: Mágus Publishing, 2001) = Melinda Berlász (ed.), *Hungarian Composers* no. 17.

<sup>5</sup> James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001) = *Bio-Bibliographies in Music*, no. 86.

<sup>6</sup> Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002); Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004); Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2006–2007* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007).

A Dohnányi-kutatások eddig nagyrészt a források feltárására irányultak,<sup>7</sup> ezen kívül kisebb részben foglalkoztak még interpretáció-elemzéssel,<sup>8</sup> azonban Dohnányi zeneszerzői stílusát vizsgáló komoly tanulmány, mélyreható műelemzés nagyon kevés született. Amerikában Dohnányi szimfóniáiról és a *Cantus vitae*-ről készült tanulmány (Keith Alex DeFoor<sup>9</sup> valamint James A. Grymes<sup>10</sup> munkái), a Passacagliáról Ittész Gergely a 2005-ös Dohnányi Évkönyvbe írt tanulmányt (bár ennek csak kis része elemzés, nagy része forrástanulmány),<sup>11</sup> ugyanerről a műről Kusz Veronika is írt<sup>12</sup> a 2006/7-es évkönyvben. Kusz Veronika Dohnányi variációs műveit is vizsgálja,<sup>13</sup> valamint disszertációjában<sup>14</sup> az Amerikában írt művekről is található részletes elemzés. Ezen kívül Kiszely-Papp Deborah is foglalkozott még Dohnányi stílusával a zongoraművekben.<sup>15</sup> Érdekes, hogy Dohnányi kamarazenéhez való erőteljes

---

<sup>7</sup> Lásd például: Kiszely-Papp Deborah, „Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi’s Piano Concerto in E Minor, Op. 5” (DMA diss. City University of New York, New York, 1996); Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése”, *Magyar Zene* 43/2 (2005. május), 155–178; uő., „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája”, *Magyar Zene* 45/2 (2007. május), 201–214; Szepesi Zsuzsanna, „*Variationen und Fuge über ein Thema von E. G. Dohnányi Ernő* 4. opuszának kézírata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 37–46.

<sup>8</sup> Lásd például: Kiszely-Papp, Deborah, „Editions and Recordings: An Analysis of Ernő Dohnányi’s *Ruralia hungarica*, Op. 32/a, No. 4”, *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 73–90; Kocsis Zoltán, „Dohnányi Dohnányit játszik”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 61–67; angol eredeti: Zoltán Kocsis, „Dohnányi Plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings 1929–1956. Appian Publications & Recordings APR 7038”, *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 132–138.

<sup>9</sup> DeFoor, Keith Alex, *The Symphonies of Ernst von Dohnányi*, (PhD disszertáció. Florida State University, Tallahassee, 1991).

<sup>10</sup> Grymes, James A. „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony In: E major”, MM thesis (Florida State University, Tallahassee, 1998); uő., „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi’s Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38”, (PhD diss. Florida State University, Tallahassee, 2002). u. erről magyarul: Grymes, James A. „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”, Mészáros Erzsébet (ford.), in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 3–20.

<sup>11</sup> Ittész Gergely, „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 3–14; Kiszely-Papp Deborah, „A Queens College Dohnányi-kéziratai”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47–58;

<sup>12</sup> Kusz Veronika, „»Pure music«? Kísérlet Dohnányi *Passacaglia* szólófuvolára című kompozíciójának értelmezésére”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 3–22.

<sup>13</sup> Kusz Veronika, „Dohnányi variációs művei”, (szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2003); uő., „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 99–122. uő., „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben”, *Magyar Zene* 46/4 (2008. november), 397–412.

<sup>14</sup> Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* (PhD disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010).

<sup>15</sup> Kiszely-Papp Deborah, „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 31–60.

kötődéséről többen is írnak,<sup>16</sup> a kamaraműveket a legtöbb Dohnányi-kutató és a kritikusok is az életmű legjelentősebb alkotásai közé sorolják, magukkal a művekkel azonban mégis keveset foglalkoztak eddig. Kivételt képez egy rövid német tanulmány a c-moll zongoraötösről,<sup>17</sup> valamint Kovács Ilona munkái,<sup>18</sup> melyek Dohnányi kamarazene-vázlatait vizsgálják, azonban ezek is inkább forrástanulmánynak tekinthetők.

Nagyrészt a fentebb említettek miatt választottam ezt a témát: úgy érzem, a kamaraművek elemző bemutatása még felfedezésre váró terület a Dohnányi-kutatásban. Ezen kívül hegedűsként Dohnányi számos művét magam is játszottam már (a 2. hegedűversenyt, a Hegedű-zongora szonátát, a C-dúr szextettet, az 1. zongoraötöst, a 2. és 3. vonósnégyest, a Szerenádöt, zenekarban pedig *A tenor* című operát, a *Szimfonikus percek*et, az 1. szimfóniát és a *Konzertstück*öt is), s zenéje, valamint a szerző abból kirajzolódó személyisége a műveivel való megismerkedés első pillanatától kezdve felkeltette érdeklődésemet.

A kamaraművek között három vonósnégyes is található, ami azt mutatja: Dohnányi számára – ahogyan Haydn óta a legtöbb zeneszerzőnek – ez számított a legfontosabb műfajnak a kamarazenén belül. Dohnányi kamaraművei töretlen népszerűségnek örvendenek, számos felvétel látott napvilágot a Kiszely-Papp Deborah által közreadott diszkográfia<sup>19</sup> óta is. A három kvartett közül – nem méltatlanul – a Desz-dúr a leggyakrabban játszott, így talán nem túlzás kijelenteni, hogy Dohnányi egyik legfontosabb művét mutatom be a disszertációban.

Az első fejezetben a vonósnégyes rövid áttekintésén kívül keletkezésének életrajzi hátteréről, a bemutató kérdéseiről és a mű fogadtatásáról, sajtóvisszhangjáról

<sup>16</sup> Ezt mindegyik monográfiában hangsúlyozzák. Kiszely-Papp, 14. Lásd még: Kovács Ilona, „A kamaramuzsikusként Dohnányi Ernő”, in Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 198–204.

<sup>17</sup> Heinz-Jürgen Winkler, „Ernst von Dohnányis Klavierquintett c-Moll op. 1: Rezeption und Codagegestaltung”, in Stefan Fricke (szerk.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik* (Saarbrücken: Pfau, 1999), 91–109.

<sup>18</sup> Kovács Ilona, *Alkotói folyamatok Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009); Kovács Ilona, „Többszakaszos komponálás Dohnányi zeneszerzői műhelyében: a C-dúr szextett (op. 37) I. tételének vázlat tanulmánya”, in *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*, Berlász Melinda, Grabócz Márta (szerk.) (Budapest: L'Harmattan, 2013), 195–224.

<sup>19</sup> Először 1995-ben: Deborah Kiszely-Papp, „Discography of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 167–180; majd 2002-ben: Kiszely-Papp Deborah, „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 161–190.

lesz szó; a másodikban különböző szempontok alapján elemzem a vonósnégyest és kutatom ezen keresztül Dohnányi zeneszerzői eszköztárát. Fontosnak éreztem, hogy ne csak önmagában a Desz-dúr vonósnégyest tárgyaljam, hanem megpróbáljak minél pontosabb képet adni az életműben és a vonósnégyes-repertoárban elfoglalt helyéről, szerepéről. Így a harmadik fejezetben összevetem a művet Dohnányi két másik kvartettjével, és egyúttal más szerzők művein keresztül is vizsgálom Dohnányi kvartettstílusát. A negyedik fejezetben a Desz-dúr kvartett felvételeit mutatom be, a mű elemzésének tükrében szemléltetve őket.



## I. A Desz-dúr vonósnégyes (op. 15) bemutatása

A Desz-dúr vonósnégyes Dohnányi egyik legsikeresebb műve: már életében sok együttes felvette a repertoárjába, s azóta is számos felvétel jelent meg belőle. Kritikusok, zenésztársak elismerően szóltak róla, többen Dohnányi addigi legjobb művének tartották, a közönség pedig mindig hálásan fogadta: nagy sikerét csaknem minden kritika, beszámoló megemlíti. Donald Francis Tovey, a brit zenetudós, zongorista és zeneszerző 1929-ben így jellemezte:

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.<sup>20</sup>

A vonósnégyest hallgatva feltűnő, Dohnányi milyen természetességgel kezeli a négy vonós hangszert. Csengery Kristóf is, aki *A hét zeneműve* rádiósorozat egyik adásában mutatta be a kvartettet, feltette a kérdést: vajon mikor és hol szívta magába a huszonkilenc éves, elsősorban zongoristaként híressé váló művész mindazt a tudást és tapasztalatot, amelynek segítségével a négy vonósra ennyire magától értetődő, minden felesleges áttételtől mentes közvetlenséggel fogalmazza gondolatait.<sup>21</sup>

### 1. Dohnányi mint kamarazenesz

Dohnányi életében a kamarazene központi helyet foglalt el. Édesapja, Dohnányi Frigyes gimnáziumi matematika- és fizikatanár volt, de emellett csellón is játszott. Hivatalosan ugyan műkedvelő zenésznek mondták, de sok minden utal arra, hogy rendkívül magas színvonalon gondolkázott, s Pozsony legkeresettebb csellistája volt.<sup>22</sup> Dohnányiéknál rendszeresen összegyűltek a város legkiválóbb művészei együtt muzsikálni, így a gyermek Ernő hallhatta megszületni a próbák folyamán a kamarazene-irodalom remekműveit. Ő maga zongorázott és – Vázsonyi szerint

---

<sup>20</sup>Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von”, in Walter Wilson Cobbett, Colin Mason (szerk.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. 1 (London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929), 327–331. Vázsonyi Bálint fordítása.

<sup>21</sup>Csengery Kristóf, „Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnégyes op. 15”, in Kroó György (szerk.), *A hét zeneműve. 1986. október-1987. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1986), 407.

<sup>22</sup>Vázsonyi, 19-21.

legalábbis – hegedült is,<sup>23</sup> így természetes, hogy eleinte elsősorban hegedű-zongora, valamint cselló-zongora összeállítású kamaraművek írásával kísérletezett.<sup>24</sup> A feljegyzések szerint az első nyilvános koncerten előadott mű szintén kamarazene volt – Mozart g-moll zongoranégyese egy iskolai hangversenyen, kilenc éves korában –, majd a következő néhány évben egyéb kisebb kamaraművek mellett sorra következtek más szerzők zongoranégyesei is (Beethoven, Mendelssohn, Brahms). Az első jelentősebb fellépésén, tizenkét évesen pedig Schumann zongoraötösét játszotta édesapja kvartettjével.<sup>25</sup>

Később zeneakadémiai éveiben is gyakran szerepelt jelentős kamaraprodukciókban: játszotta Goldmark zongoraötösét 1895-ben,<sup>26</sup> majd saját zongoraötösét a sajtó által is kitüntetett figyelemmel követett vizsgahangversenyen.<sup>27</sup> Bécsben szonátaestet adott Herzfeld Viktor hegedűművésszel, a Zeneakadémia zeneelmélet-tanárával,<sup>28</sup> 1896-ban pedig a Hubay-Popper vonósnégyes is műsorra tűzte zongoraötösét a szerző közreműködésével;<sup>29</sup> szintén az ő kamaraestjükön játszotta Rubinstein trióját is.<sup>30</sup>

Londoni 1898-as sikere után felkérései megsaporodtak, s egyre inkább a szólóestek kerültek előtérbe, de emellett azért kamarazene-repertoárját is bővítette: londoni turnéin többek között Lady Halléval<sup>31</sup> és Hugo Beckerrel<sup>32</sup> koncertezett, amerikai útjain többnyire a Kneisel kvartett<sup>33</sup> tagjaival, Bécsben pedig a Fitzner kvartettel. 1901-ben londoni hangversenykörútján meghatározó élményt jelentett számára a Joachim kvartett koncertje: családjának írt levelében beszámolt róla, hogy bérletet vett a hat előadásból álló sorozatra – melyen egyebek mellett felcsendült az

---

<sup>23</sup> Vázsonyi, 26.

<sup>24</sup> Vázsonyi, 22.

<sup>25</sup> Gombos 2003, 141-159.

<sup>26</sup> Gombos 2003, 164-166.

<sup>27</sup> Gombos 2003, 169-173.

<sup>28</sup> Gombos 2003, 173-175.

<sup>29</sup> Gombos 2003, 176-180.

<sup>30</sup> Gombos 2003, 181-183.

<sup>31</sup> Angol hegedűművész, Sir Charles Hallé felesége. Gombos 2004, 131.

<sup>32</sup> Német gordonkaművész, 1914-ig számos koncerten játszottak együtt, neki ajánlotta a *Konzertstücköt* (op. 12). Gombos 2004, 167.

<sup>33</sup> Bostoni székhelyű kvartett, ők játszották el 1895 nyarán Bad Ischl-ben Brahmsnak Nikitsch Artúrral együtt a c-moll zongoraötöst. Vázsonyi, 40.

összes késői Beethoven-vonósnégyes –, s hogy a kvartett a „szellemi részt illetően felülmúlhatatlan”.<sup>34</sup> Joachim József, a világhírű, magyar származású hegedűművész hatására ettől az évtől kezdve Dohnányi a nyarakat családjával együtt Gmundenben, az ekkoriban nyári zenei központnak számító osztrák fürdőhelyen töltötte. Itt lehetőség adódott a kamarazenélésre is, s az idős hegedűművész és Dohnányi között szoros barátság alakult ki.<sup>35</sup> 1905-ben Joachim felkérésére Dohnányi részt vett a rangos bonni kamarazene-ünnepen,<sup>36</sup> a két művész itt játszott első alkalommal együtt nyilvánosság előtt.

A berlini években, a Desz-dúr vonósnégyes keletkezésének idején koncertjein már határozottan központi szerephez jutott a kamarazene, sokkal inkább, mint abban az időben a legtöbb híres zongorista esetében. Joachim mellett olyan művészekkel szonátázott, mint Henri Marteau, Hugo Becker, Robert Hausmann, Pablo Casals, Sebald Sándor, Vecsey Ferenc, valamint triózott Enescuval és Casalssal, Hubayval és Popperrel.<sup>37</sup> Dohnányi persze később, a berlini időszak után sem távolodott el a műfajtól, számos neves művészt találhatunk ezután is kamarapartnerei között: Koncz János, Jascha Heifetz, Szigeti József, Zathureczky Ede, Louis Ford, Flesch Károly, Telmányi Emil, Albert Spalding, valamint a Waldbauer-Kerpely, és a bécsi Rose vonósnégyes.<sup>38</sup> Tóth Aladár 1927-ben, Dohnányi művészi tevékenységének 30. évének alkalmából így mutatja be őt:

[...] Dohnányi páratlan otthonosságát az előadóművészet keretében talán ott csodáljuk legjobban, ahol az előadóművész-egyéniiségnek nemcsak a műalkotás, hanem a már részben megszólaltatott műalkotás keretébe kell beilleszkednie: tehát a kamarazenében. [...] Nem hiába nőtt fel Dohnányi Ernő a »bürgerliche Kammermusik« kultúrájában: ma ő a legnagyobb kamarazenesz, sőt kérdéses, volt-e egyáltalában Mozart óta akkora kamaramuzsikus, mint nagy hazánkfia. [...]<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Kelemen Éva (szerk.), *Dohnányi Ernő családi levelei* (Budapest: OSZK–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 120.

<sup>35</sup> Vázsonyi, 74.

<sup>36</sup> Gombos 2005, 325-329.

<sup>37</sup> Vázsonyi, 122.

<sup>38</sup> Kovács Ilona, „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő”, in Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 198-204.

<sup>39</sup> Tóth Aladár, „Dohnányi kultúrája, művészegyénisége és zongoraművészete”, *Zenei Szemle* IX/9-10. (1927 okt.-nov.), 228.

## 2. Dohnányi kamaraművei

A Dohnányi-életműben a fiatalkori alkotások között – zongorára írt karakterdarabok, dalok és kórusművek mellett – tizenhat kamaramű található.<sup>40</sup> A nagyobb lélegzetű művek többsége ez utóbbi műfajba tartozik; s az, hogy Dohnányi a zeneakadémiai felvételijén egy dal mellett kvartettjéből és szextettjéből játszott részleteket,<sup>41</sup> szintén jelzi, milyen fontos volt számára a kamarazene. Egy londoni interjúban, 1898-ban fiatalkori kamaraműveiként három vonósnégyest, két zongora-cselló szonátát, egy zongoranégyest, valamint egy vonósszextettet említ.<sup>42</sup> Ezek az 1890 után készült kamaraművek, az ezelőttieket – több kisebb hegedű-zongora és cselló-zongoramű mellett két befejezetlen kvintett (egy zongorás és egy két brácsás) és egy vonósnégyes –<sup>43</sup> a fiatal művész már nem veszi számításba, tanulóművekként tekint rájuk. Vázsonyi Bálint így jellemzi a fiatalkori alkotásokat:

Bontakozó stílusának főbb vonásait könnyű felismerni: a hangvételt elsősorban Schumanntól, a formát Beethoventől tanulja, de a legjellemzőbb műveinek a kamarazenében gyökerező, szólamos szövmódja.<sup>44</sup>

A fiatalkori művek közül kiemelkedik a físz-moll zongoranégyes. Húgának írt levele alapján Dohnányi 1891-ben kezdte komponálni,<sup>45</sup> s 1894-ben a Duesberg kvartett műsorra tűzte Bécsben a szerző közreműködésével.<sup>46</sup> Szintén említésre méltó a B-dúr vonósszextett, mely ugyan még az op. 1-es zongoraötös előtt, 1893-ban keletkezett, de több átdolgozás is követte (1896-ban és 1898-ban). Dohnányi a Zrínyi-nyitánnyal és az első szimfóniával együtt 1897-ben pályaműként küldte be a Királydíjra, ahol mindkét zenekari művel – két kategóriában – elnyerte a fődíjat, a szextett

---

<sup>40</sup> Kiszely-Papp, 26.

<sup>41</sup> Kiszely-Papp, 6.

<sup>42</sup> Gombos 2004, 140.

<sup>43</sup> Podhradszky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.

<sup>44</sup> Vázsonyi, 27.

<sup>45</sup> Kelemen Éva, 42.; Vázsonyi egyébként 1893-ra datálja ugyanezt a levelet. Vázsonyi, 30.

<sup>46</sup> Gombos 2003, 161. (Kelemen Éva 95-öt ír egy levélhez fűzött megjegyzésében, ez azonban vsz. elírás. Kelemen Éva, 45.)

pedig dicséretet érdemelt ki.<sup>47</sup> Utóbbi a pályadíjas kamaraművek hangversenyén 1898. április 1-jén hangzott el, s fogadtatása kedvező volt, mindezek ellenére nem kapott opusz-számot.

Az első komoly, nemzetközi elismerést kiváltó kompozíció is kamarazenei mű: a c-moll zongoraötös, melyről az idős Brahms is elismerően nyilatkozott.<sup>48</sup> Dohnányi 48 opusz-számmal ellátott műve között kilenc többszemes, ciklikus kamaraművet találunk, ezek mindegyike jelentős és sikeres alkotás az életműben. A más műfajú kompozíciókhoz képest többségük gyakrabban kerül ma is pódiumra: sokan a kamarazenét tekintik Dohnányi legmeggyőzőbb alkotói területének.<sup>49</sup> Ezeken kívül az eredetileg zongorára írt *Ruralia hungarica* egyes tételeinek vannak hegedű-zongora illetve cselló-zongora változatai, a *Suite en valse*-nak kézzongorás átírata (op. 39a), valamint a Keringő zongorára, négy kézre és a rövid fuvolára és zongorára írt *Ária* tekinthető még kamaraműnek.

	opusz-szám	keletkezés	kiadó
1., c-moll zongoraötös	op. 1	1895	Doblinger
Keringő zongorára, négy kézre	op. 3	1897	Doblinger
1., A-dúr vonósnégyes	op. 7	1899	Doblinger
Szonáta csellóra és zongorára	op. 8	1899	Schott
Szerenád	op. 10	1902	Doblinger
2., Desz-dúr vonósnégyes	op. 15	1906-07	Simrock
Szonáta hegedűre és zongorára	op. 21	1913	Simrock
2., esz-moll zongoraötös	op. 26	1913-14	Simrock
Ruralia Hungarica, három darab hegedűre és zongorára	op. 32c	1924	Rózsavölgyi
Ruralia Hungarica, Andante rubato hegedűre vagy csellóra és zongorára	op. 32d	1924	Rózsavölgyi
3., a-moll vonósnégyes	op. 33	1926	Rózsavölgyi
C-dúr szextett	op. 37	1935	Lengnik
Suite en valse két zongorára	op. 39a	1945-47	Lengnik
Ária fuvolára és zongorára	op.48/1	1958	AMP

1. Dohnányi Ernő kamaraművei

Nagy részük az első világháborúig, azaz az op. 1-től számítva szűk két évtized alatt keletkezett: az A-dúr vonósnégyes (op. 7, 1899), a Szonáta csellóra és zongorára (op.8, 1899), a Szerenád (op. 10, 1902), a Desz-dúr vonósnégyes (op. 15, 1907), a Szonáta hegedűre és zongorára (op. 21, 1912) és a 2., esz-moll zongoraötös (op. 26, 1914). Ezt követően tizenkét év telt el a 3., a-moll vonósnégyes megírásáig (op. 33, 1926), majd újra csaknem egy évtized a C-dúr szextett (zongorára, hegedűre, brácsára, csellóra,

<sup>47</sup> Gombos 2003, 237-242.

<sup>48</sup> Vázsonyi, 41.; ugyanez Kiszely-Papp, 7.

<sup>49</sup> Kiszely-Papp, 14.

klarinétra és kürtre, op. 37, 1935) megszületéséig. Ha azonban az opusz-számok tükrében vizsgáljuk a kamaraműveket, akkor nem aránytalan a kamaraművek eloszlása a más műfajú alkotásokhoz képest. Nem a kamarazenétől fordult tehát el a szerző a berlini időszak után, hanem tengernyi más elfoglaltsága miatt a zeneszerzésre nem maradt annyi ideje. Érdekes, hogy a Szextett után nem írt több nagyobb lélegzetű kamaraművet – bár az op. 48/1-es Ária és az 1947-ben két zongorára is átdolgozott eredetileg zenekarra írt *Suite en valse* azért a kamaraművek sorát bővíti –, igaz, életének hátralévő 25 évében mindössze tizenegy opuszt találunk. Még inkább árnyalja a képet, hogy Dohnányi az életművet záró két fuvolamű után egy harmadikat is tervezett, feltehetőleg fuvolatriót.<sup>50</sup>

### 3. A vonósnégyes születésének időszaka – Dohnányi berlini évei

Dohnányi Ernő családjával – feleségével, Kunwald Elzával, valamint két kisgyermekével, Jánossal és Margittal – 1905 őszén költözött Berlinbe. A német császári főváros a századfordulóra vált világvárossá, ekkorra Londonnal, Párizssal, New Yorkkal említették egy lapon. Kulturális fellegvár lett: ezt jól tükrözi, hogy 30 színpad működött a városban, melyek összesen 45 000 nézőnek kínáltak csaknem minden este programokat.<sup>51</sup> A Berlini Filharmonikus Zenekar ekkor már Európa legkeresettebb koncertzenekara volt, élén az a Nikisch Artúr állt,<sup>52</sup> aki annak idején Brahms jelenlétében a c-moll zongoraötös zongoraszólamát játszotta.

A Königl. Akad. Hochschule – melynek igazgatója Joachim volt – tanári állást ajánlott fel Dohnányinak, még hozzá rendkívüli megbecsülést tükröző szerződéssel: a tanári karban neki volt a legmagasabb fizetése, és hetente mindössze hat órát kellett tanítania. Dohnányi a rendszeres tanítást koncertkörútjai miatt feltehetőleg csak 1906 tavaszán kezdte meg, hivatalos kinevezése április elsejétől szólt.<sup>53</sup> 1905 tavaszán a budapesti Zeneakadémia is hívta őt tanári karába, döntéséről – miszerint Berlint választja – Dohnányi így vallott az igazgatónak, Michalovich Ödönnek írott levelében:

---

<sup>50</sup> Kusz Veronika, *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* (PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010), 88.

<sup>51</sup> Jochen Thies, *Die Dohnanyis* (Berlin: ProphylläenVerlag, 2004), 45-47.

<sup>52</sup> Thies, 47.

<sup>53</sup> Gombos 2006/7, 64-65.

Berlin helyett Budapestet választani olyan áldozat lett volna részemről, amelyet a haza fiatalságom tekintetbe vételével egyelőre tőlem nem követelhet s amelyet én művészetemre való tekintettel egyelőre nem hozhatok.<sup>54</sup>

Berlini éveiben Dohnányi a tanítás mellett rengeteget koncertezett – több mint kétszer annyi hangversenyt adott négy első berlini évében, mint az azt megelőző négy évben<sup>55</sup> –, emellett sok ideje nem maradt tehát a komponálásra. Ennek ellenére született néhány jelentős mű ebben az időszakban is, többek között a Desz-dúr vonósnégyes. Ajánlása orvosának, dr. Adalbert Lindnernek szól, aki Dohnányi bécsi baráti köréhez tartozott. Ő írta elő számára pihenésként a kirándulásokat, ennek megfelelően nyaranta Dohnányi rendszeresen hegymászással töltötte szabadidejét az Alpokban.<sup>56</sup> A természet szépsége mindig rengeteget jelentett neki. Idős korában alpesi élményeit, a mélykék égbolt és a napfényben szikrázó havas csúcsok látványát így jellemezte: „csak egy Schubert dalhoz hasonlítható”,<sup>57</sup> talán ez a forrása a vonósnégyes letisztult, végtelenül egyszerű alapmotívumának is.

A *Desz-dúr kvartett* az első olyan kompozíció az életműben, melynek vége nem optimista, nem kicsattanóan jókedvű, hanem borús, elgondolkodó. Ugyanebből a berlini időszakból való a hasonló kicsengésű *cisz-moll hegedű-zongora szonáta* és a második, *esz-moll zongoraötös* is. Ezt a jelenséget Vázsonyi Bálint részletesen taglalja könyvében: feltehetőleg magánéleti problémáit, vívódásait vetíti ki a szerző ezekben a művekben. Vázsonyi szerint Dohnányi édesapjának már 1903-ban írt levele is jelzi, hogy valamiféle családi válság kezdődött,<sup>58</sup> mely az évek folyamán egyre mélyült. Később Dohnányi megismerkedett leendő második feleségével, Elsa Galafrés-vel, így 1913-ban végül elhagyta első feleségét és gyermekeit. Érdekes azonban, hogy az ugyanebben a korszakban keletkezett alkotások többsége, így a *fisz-moll szvit* (op. 19), a *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25), a *Tante Simona* vígopera (op. 20) és a zongoraművek mind a derűs embert, Dohnányi humorát tárják elénk. Ez alapján úgy

---

<sup>54</sup> Vázsonyi, 111.

<sup>55</sup> Gombos 2006/7, 60.

<sup>56</sup> Vázsonyi, 127.

<sup>57</sup> Vázsonyi, 127.

<sup>58</sup> Vázsonyi, 135.

tűnik, hogy a kamarazene az a műfaj, ahol Dohnányi a leginkább kitárulkozik, ahol legőszintébb megnyilvánulásaiival, vallomásaival találkozhatunk.

#### 4. A vonósnégyes bemutatójának kérdései

Dohnányi a vonósnégyest 1907 nyarán fejezte be, azután, hogy Joachim augusztus 15-én elhunyt.<sup>59</sup> A mű bemutatójának datálásával kapcsolatban az irodalomban ellenmondásokat találunk. James Grymes műjegyzékében,<sup>60</sup> illetve Dohnányi harmadik feleségének Dohnányi-életrajzában, az *A Song of Life*-ben<sup>61</sup> a Klingler kvartett neve szerepel bemutató együttesként. Pontos dátumot egyik forrás sem közöl: ez [azaz 1907] év őszét jelölik meg. A Gombos László által publikált egyetlen rövid írás a bemutatóról azonban egy januári kiadványból való (a koncert időpontját nem tartalmazza, így Gombos novembert vagy decembert feltételez).<sup>62</sup> A mű budapesti bemutatójának időpontja azonban ehhez képest hamar, november 7-én volt, így felmerült a kérdés, vajon valóban a berlini együttes játszotta-e el először a vonósnégyest.

Végül egy korabeli folyóiratban sikerült rábukkanni az ez idáig ismeretlen időpontra: a német fővárosban december 3-án, azaz csaknem egy hónappal a budapesti bemutató *után* csendült fel először a Desz-dúr kvartett.<sup>63</sup> Talán azért kötődhetett mégis a bemutató a Klingler kvartett, s nem pedig a Budapesten bemutató Kemény-Schiffer vonósnégyes nevéhez, mert feltehetőleg előbbi volt a jelentősebb esemény Dohnányi szemszögéből (bár koncertkörútjai miatt egyikén sem lehetett jelen): a világ egyik legnagyobb zenei központjában, az egyik legtöbbször tartott együttes előadásában hangzott el a mű. Bár a Klingler név ma valószínűleg nem sokaknak cseng ismerősen, a vonósnégyest abban az időben a Joachim kvartett utódjaként tartották számon.<sup>64</sup> Meglehet, hogy a 20. század első felének legnagyobbjai között emlegetnénk őket, ha

---

<sup>59</sup> Ilona von Dohnányi, 60. (Vázsonyi és Csengery Kristóf 1906-ot ír, Gombos szintén 1907-et.)

<sup>60</sup> Grymes, 34.

<sup>61</sup> Ilona von Dohnányi, 60.

<sup>62</sup> Gombos 2006/7, 217.

<sup>63</sup> „In dem zweiten Kammermusik-Abend des Klinglerquartetts am 3. Dezember im Saal Bechstein gelangt u. a. ein Quartet von Ernst von Dohnanyi zur ersten Aufführung.” *Börsen-Zeitung* 1907. november 26. (Morgen Ausgabe), 7.

<sup>64</sup> Tully Potter, “The Concert Explosion and The Age of Recording”, in Robin Stowell (szerk.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (Cambridge, 2003), 69.



az első világháború kitörése nem vet olyan hamar véget az 1905-ben alapított együttes működésének (Karl Klingert besorozták; a wales-i csellista, Arthur Williams és az orosz második hegedűs, Josef Rywkind pedig ellenségnek számítottak).<sup>65</sup> Arthur Williams egyébként a Joachim kvartett csellistájának, Robert Hausmannak a növendéke, Karl Klingler, a vonósnégyes első hegedűse pedig Joachim tanítványa volt. Klingler már fiatalon a berlini filharmonikusok koncertmestereként dolgozott, 1904-től a berlini főiskola hegedűtanára lett, s emellett a Joachim kvartett brácsása volt 1906-tól.<sup>66</sup>

A Desz-dúr kvartettre visszatérve: még ebben az évben, 1907. december 14-én bemutatták a művet Bécsben is (Fitzner kvartett), majd a következő két évben számos német város mellett Londonban (Brüsszeli kvartett) és az Egyesült Államokban (Flonzaley kvartett) is.

##### 5. A vonósnégyes rövid formai áttekintése

A három tételre tagolt vonósnégyes egyetlen tematikus egységet alkot: Dohnányi már az első 15 ütemben összesűrítve felvillantja mindhárom tétel építőköveit. Az első hegedű recitativo jellegű, lassú, elgondolkodó bevezetője (*Andante*) az egész mű mottója, kérdésfelvetése. Ennek diminuált változatából építkezik az első tétel főtémája is (*Allegro*). A kettő közé berobbanó gyors közjáték (*Allegro*) azon kívül, hogy a tétel kidolgozásában is szerepet kap, egyben a második tétel megelőlegezése is,<sup>67</sup> az ezt lezáró kétütemes *Adagio* pedig a harmadik tétel kezdőmotívumának variációja.<sup>68</sup> A három különböző karakter ugyan világosan, tempójelzésekkel is el van választva egymástól, azonban mégis egy egységet alkotnak. Attól érezzük összetartozónak őket, hogy Dohnányi az első motívum dallamát nem zárja le egyértelműen, a gyors motívum így válaszként jelenik meg – bár mintha ez inkább elutasítaná a kérdést, mintsem ténylegesen megválaszolná –; a harmadik, újra a kérdés tempójában lévő motívum pedig mintha erre a szeszélyesen induló, heves ellenvetésre reagálna megnyugodva, beletörődő sóhajjal. Mindhárom motívumból több témát is kibont Dohnányi, de ezt szinte észrevétlenül teszi: a már elhangzott témákat és magukat a rövid

---

<sup>65</sup> <http://www.klingler-stiftung.de/karl-klingler/klingler-quartett/>. Utolsó elérés: 2015. Május 15.

<sup>66</sup> <http://www.klingler-stiftung.de/karl-klingler/biografie/>. Utolsó elérés: 2015. Május 15.

<sup>67</sup> lásd a Desz-dúr vonósnégyes elemzése c. fejezet, 26.o.

<sup>68</sup> lásd a Desz-dúr vonósnégyes elemzése c. fejezet, 27.o.

alapotívumokat ugyan itt-ott egyértelműen visszaidézi, de a témák és a motívumok közti hasonlóságok többnyire mesterien el vannak rejtve.

The image shows a page of a musical score for Ernst von Dohnányi's Op. 15. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncell. The score is divided into three sections: 1. Andante, starting with a piano (p) dynamic; 2. Allegro (d. vorher), starting with a fortissimo (ff) dynamic; 3. Adagio, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and ending with a ritardando (rit.) marking. The key signature is D major and the time signature is 4/4.

2. A három alapmotívum

Az első tétel két témát felvonultató szonátaforma. A bevezetés után induló nyugtalan, szenvedélyesen áradó főtéma végtelen hosszúságúnak tűnik: úgy érezhetjük, hogy nem is témát hallunk, hanem valamiféle wagneri fejlesztéssel állunk szemben. A szabályos kadenciának a téma végén a végig bizonytalan hangnemérzet és hangnemi kitérések miatt váratlan hatása van. Az ezt követő melléktéma – mely szintén rokonságban áll a mű mottójával – egyszerűsége és áttetsző hangszerelése miatt kontrasztál a főtémmel, végtelen nyugalmat és békességet áraszt. Csak rövid időre válik borúsabbá ez a téma a második felében, mikor – az addig a cselló *ostinato*jában állandóan jelen lévő – G helyett Gesz hanggal sóhajt fel kétszer egymás után az első hegedű. A szonátaforma egységei nagyon határozottan elkülönülnek: az expozíció után újra felhangzik a három különböző karakterű alapgondolat – mintha csak az első rész ismétlése indulna, de nem Desz-, hanem C-dúrban –, s ezekből építkezik a továbbiakban a kidolgozás. Figyelemre méltó megoldás, hogy amikor a főtémmat a brácsa lassan, augmentálva játssza, azaz a mottó eredeti tempójában, az első hegedű ugyanannak a motívumnak gyors – azaz a főtémmel megegyező sebességű – változatával kíséri. A főtémméből és a bevezetés második, gyors motívumából szőtt

nagyszabású fokozás a tétel csúcspontjára érkezik, s ez után a szenvedélyes rész után az ismét felhangzó harmadik, lassú motívum sokkal panaszosabbnak tűnik, mint a tétel elején, ezt erősíti többszöri ismétlése is. Ez a motívum választja el a kidolgozást a visszatéréstől, melyben mindkét téma szinte változtatás nélkül tér vissza. A rövid kódában először F-dúrban csendül fel a mottó – a Desz-dúr után ez hirtelen reménysugárként hat – azonban rögtön utána visszasüllyedünk az alaphangnembe, és mégis reményvesztett kérdésként, félbemaradva hangzik el a mottó.

A második tétel scherzo, háromtagú triós forma, melynek szokatlan hangzását hangnemének köszönheti: C-frígben értelmezhető leginkább.<sup>69</sup> A főrész tempó- illetve karakterjelzése is meglehetősen szokatlan (*Presto acciaccato*), melyből a második kifejezés leginkább billentyűs akkordjátéknál használatos utasítás (az akkordot törve, nem egyszerre leütve kell megszólaltatni).<sup>70</sup> A szó *acciaccatura* változata sokkal gyakoribb, a barokk zenében használt díszítés elnevezése,<sup>71</sup> az itt szereplő változat szó szerinti jelentése azonban: összetörve, szétzúzva; Dohnányi itt nyilvánvalóan ebben az értelemben használja. A főrész ennek megfelelően gyors, izgatott morgással indul a csellószólamban, a kezdőmotívum makacs ismételtetéséből kialakuló témát a többi hangszer váratlan közbeszúrásai teszik még izgalmasabbá. A komor hangvétel gyakran hirtelen, mindenfajta átmenet nélkül kicsattanóan vidámmá válik – a két karakter állandó váltakozása, billegése jellegzetes, Dohnányira jellemző groteszk humort kölcsönöz a főrésznek. Érdekes, hogy éppen ott válik a zene jókedvűvé, ahol olyan új témafoszlányok jelennek meg, melyek a vonósnégyes másik két alapmotívumára vezethetők vissza, de melyekhez eddig teljesen más – elgondolkodó, búslakodó, szenvedélyes – karakterek tartoztak; mintha ezzel saját kétségeit, vívódásait próbálná elhessegetni, kifigurázni. A trió (*L'istesso tempo*) végtelenül egyszerű hangzású, nyugodt lüktetésű, négy soros korál, melynek F-dúrja ugyanúgy reményteli fohásznak tűnik, mint az első tétel végén ugyanebben a hangnemben

---

<sup>69</sup> Természetesebb lenne a főtéma Gesszel, azaz az alaphangnembe, Desz-dúrba kívánczó téma van „kifacsarva” úgy, hogy fél hanggal lejjebbi hangnemet kapunk

<sup>70</sup> Szerző nélkül, „Acciaccato.” In: Michael Kennedy (szerk.) *The Oxford Dictionary of Music* (2., szerk. kiadás). *Oxford Music Online* (Oxford University Press). Utolsó elérés: 2015. Május 15. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e62>>.

<sup>71</sup> Simon McVeigh and Neal Peres Da Costa, „acciaccatura.” In: Alison Latham (szerk.), *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online* (Oxford University Press). Utolsó elérés: 2015. Május 15. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e39>>.

felhangzó mottó. A korál dallama a mű harmadik alapgondolatával áll kapcsolatban, s néhol meglepő akkordváltások teszik érdekessé. Különösen a harmadik sor vége szép, ahol az eredeti hangnemtől a kvintkörön legtávolabb lévő hangnem, azaz Cesz-dúr felé tér ki a dallam, majd annak dominánsáról, Gesz-dúr akkordról hirtelen egy átmenő, C hangra épülő domináns-szeptimakkord segítségével visszatér F-dúrba. A főrészt igazi visszatérését a hangnem keresgélése előzi meg: az izgatott kezdőmotívum g-mollban jelenik meg először, majd meredek hangnemváltások (g-moll – cisz-moll – C-dúr – Desz-dúr) után mindenféle hangnemérzet megszűnik, s egy egészhangú skálával – mely a tétel első részében is szerepelt – érkezünk vissza az alaphangnembe, C-frígbe.

A harmadik tétel (*Molto adagio*), mely a vonósnégyes lassú zárótétele, Dohnányi legmélyebb, legőszintébb vallomásai közé tartozik. Az első tételhez hasonlóan szonátaforma; főtémája gazdagon harmonizált korálra emlékeztet, melynek cisz-moll hangneme enharmonikusan értelmezve a kvartett alaphangnemének azonos alapú molla. A kottakép alapján egyszerű, átlátható, szabályos szerkezetű a téma, de a lassú tempójelzés miatt több mint két percig tart. Ezáltal az első tétel főtémájához hasonlóan végtelen folyondárnak tűnik, a meglepő hangnemi kitérések után a zárlat ezúttal is meglepetésként, vagy még inkább megkönnyebbülésként hat. Az egyik legszebb pillanat a műben, ahogyan a már sokszorosan megerősített cisz-moll hangnem pikárdiai terccel zár, de csak egy tizenhatod erejéig érezhetjük a zárlatot, mielőtt a két középső szólam kürtmenetben átvezet a Cisz-dúrban induló melléktémára. Ez a téma a vonósnégyes mottójának hangjait írja körül – hangnemük is megegyezik enharmonikusan –, azonban ez a téma áll talán a legtávolabbi kapcsolatban az alapgondolattal. Mint azt a részletes elemzésnél látni fogjuk, a hasonlóság kimutatása kissé erőszakoltnak tűnhet, azonban az, hogy a mű összes eddigi témája visszavezethető az alapmotívumok egyikére, ezek párhuzamba állításának létjogosultságát is erősíti. A tétel kidolgozása egyszerre használja az első két tétel alapelemeit, egyértelműen idézve, szembeállítva azokat, mindezt – a Brahms műveiből<sup>72</sup> is ismert – improvizatív magyar cigányzenét imitáló zenei közegbe helyezve. A tétel főtémájának visszatérését a hangszerelés teszi különlegessé, a brácsa szólóját a két hegedű éteri, lassú akkordfelbontásai díszítik. A tétel kódjában Dohnányi újra sorra veszi a korábbi főtémákat, ami talán a sok vívódást, a különböző

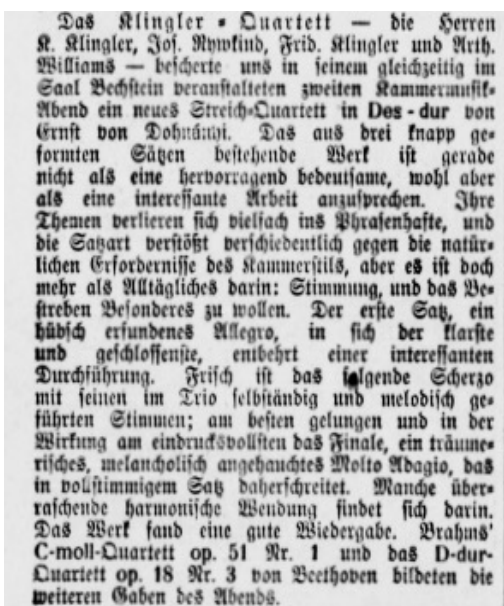
---

<sup>72</sup> Ezek közül leginkább a h-moll klarinétötös (op. 115) 2. tételének középrésze hasonló.

lelkiállapotok közötti őrlődést tükrözi. Végül a két hegedű a mű mottójával, egymást imitálva tör egyre magasabbra, s ez után az utolsó nagy sóhaj után – az első tétel zárásához hasonlóan – elhangzik még egyszer a művet indító motívum befejezetlenül, megválaszolatlan kérdésként.<sup>73</sup>

### 6. A vonósnégyes fogadtatása

A Klingler kvartett előadásáról a *Berliner Börsen-Zeitung* december 5-i számának



3. A Berliner Börsen-Zeitung kritikája

hasábjain olvasható kritikában a cikkíró ugyan nem kiemelkedően jelentős, de mindenképpen érdekes munkának nevezi a művet.<sup>74</sup> Megemlíti, hogy a témák sokszor túlságosan frázisszerűnek tűnnek – ez feltehetőleg a végeláthatatlanságukra, első hallásra nehezen megfejthető formáikra utal –, valamint hogy a tételek szerkezete több szempontból is eltér a kamarazene stílusának természetes szabályaitól. Ezzel együtt méltatja a mű hangulatát, és a különlegességre való törekvést, legjobban sikerült részének pedig az utolsó tételt tartja.

Wilhelm Altmann a *Die Musik* című, félhavonta megjelenő kiadvány 1908. januári számának rövid beszámolójában elismerően nyilatkozik. Brahms érezhető hatását pozitívan értékeli, kiemeli a kvartett modern színezetét, s hozzáfűzi: véleménye szerint a kvartett az A-dúr „kistestvérnél” is jobban gazdagítja a kamarairodalmat. A Klingler kvartettet mint joggal nagy kedveltségnek örvendő együttest említi.<sup>75</sup>

Hasonló véleménnyel van a budapesti bemutatóról beszámoló *Pesti Hírlap* november 8-i számának tudósítója:<sup>76</sup> szintén említi modernségét és azt, hogy a mű a kamarazene-irodalom értékes hozzájárulása. Ezen kívül rövid elemzést is közöl róla,

<sup>73</sup> Vázsonyi, 128.

<sup>74</sup> *Berliner Börsen-Zeitung* 1907. december 5. (Morgen Ausgabe), 7.

<sup>75</sup> Gombos 2006/7, 217. o.

<sup>76</sup> Gombos 2006/7, 216. o.

említve a mű alapgondolataul szolgáló mottót; a második tétel hangnemét hypoeolként értelmezi,<sup>77</sup> majd ír az utolsó tétel „hosszadalmas, epedő kantilénájáról”, mely a rapszodikus középrész után a brácsán tér vissza, a második tétel motívumának ismételt felbukkanásáról, s a mű végén a mottóból felépített kánonról, valamint a két saroktétel sejtelmes végződéséről is. A *Pesti Hírlap* ezen felül negatív kritikát is megfogalmaz: a cikkíró hangszíneiben kissé szürkésnek érzi a művet. Ami ezzel a bírálattal kapcsolatban igazán érdekes, hogy a kritikus az első tétel egészét a „zseniális szerzőnél szokatlan derűs hangvétel”-lel jellemzi: a szerzőről ma kialakult kép ennek pont az ellenkezője, vagyis alapvetően derűsnek ítéljük meg Dohnányi életművét, és ezen belül éppen a Desz-dúr vonósnégyest tekinthetjük az egyik kivételnek. Az első tétel a melléktémától eltekintve a legtöbb előadásban sokkal inkább szenvedélyesnek, vívódásokkal telinek mondható, mint jókedélyűnek. Azonban valóban lehet alapvetően felhőtlennek is értelmezni a tételt, erre példa az amsterdami Ruysdale kvartett koncertfelvétele 2011-ből: az ő előadásukban sok helyen kifejezetten gondtalannak, álmodozónak hat a főtéma is,<sup>78</sup> így könnyen elképzelhető, hogy a Kemény-Schiffer vonósnégyes is hasonló felfogásban játszotta a művet. Ezt erősíti a *Pester Lloyd* német nyelvű beszámolójában Herzfeld Viktor két gondolata is, amely a főtémát álmodozónak, a kidolgozásban ellenpontként felhasznált – s a tétel elején is hallott – rövid kis motívumot pedig pajkosnak, hegyesnek írja le.<sup>79</sup> A legtöbb előadásban ez utóbbi is sokkal inkább izgatott, majd akár vad, dühös, mintsem játékos karakterű. Összességében ez a kritika is nagyon jó véleménnyel van a műről, érett mester munkájának értékeli, mely egyszerre modern és végig választékosan jó hangzású. Itt is találunk rövid elemzést: az első tétel végét halk, sejtelmes kérdéshez hasonlítja, a második tételről Wagner zenéjére, a walkűrök sziklájának viharos szelére asszociál. Kiemeli, hogy a kezdetben fenyegetően dörömbölő motívum később képes kedélyes táncot is kísélni, a végén pedig már viharosan vidámmá válik. Nagyon szépen fogalmazza meg az első tétel témájának visszatérését az utolsóban: az első tétel vágyakozó dallama szelíd varázsával győzedelmeskedik az Adagio mélabúja és a

---

<sup>77</sup> Magyar és kelet-európai népzeneben használt hangsor. Hypo-skála az, amikor a hangkészlet egészéhez képest a záróhang egy kvarttal mélyebben van. Vargyas Lajos, „Magyar népzene”, in Hoppál Mihály - Niedermüller Péter - Tátrai Zsuzsanna (szerk.), *Magyar Néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

<sup>78</sup> lásd részletesebben Hangfelvételek c. fejezet, 72–73. o.

<sup>79</sup> Gombos 2006/7, 214-215.

Scherzo heves indulatossága felett. A kritika érdekessége, hogy hiányolja a negyedik tételt, az igazi Finalét, hozzátéve, hogy egy Dohnányi vonósnégyes nehezen tűnhetne túl hosszúnak.

Meglepően más értékítéletet tükröz Kálmán Imre kritikája a *Pesti Napló*ban, melynek hangvétele meglehetősen személyeskedő, amit a királyi többes szám használata is erősít.<sup>80</sup> Dohnányit ugyan érdekes muzsikusnak értékeli, de olyasvalakinek tekinti, akinek nincs egyénisége, eredetisége. Kifogásolja, hogy elhagyta azt a szép magyar stílust, amivel a d-moll szimfóniában szólt a közönséghez, a vonósnégyest a *Konzertstück*kel együtt csalódásként éli meg. Érdemben ugyanakkor gyakorlatilag semmit nem ír a műről. Érdekes, hogy ugyanezen az előadáson van, aki éppen hogy felfedez a műben magyaros elemeket, a *Budapesti Hírlap* hasábjain ez jelent meg: „Temperamentumban s helyenkint a dallam-alakulásban kétségtelenül magyaros [...]”<sup>81</sup>

Bécsben a Fitzner vonósnégyes mutatta be a művet,<sup>82</sup> akik a Klingler kvartetthez hasonlóan városuk vezető kamaraegyüttesének számítottak. A *Wiener Abendpost*ban január 9-én megjelenő tudósításban Robert Hirschfeld osztrák újságíró és zene-történész Dohnányi legérettebb alkotásának tartja a művet, a korábbi években hallott műveihez képest – melyeknek kidolgozását fantáziátlanak, görcsösnek érezte – pozitív változásként értékeli. Megemlíti még, hogy a három részes szerkezet eltér a hagyományostól, kihangsúlyozza a tematikus egységet, mely úgy valósul meg Dohnányi művében, ahogyan az csak egy mesternek sikerülhet.

A következő évben más kvartettek is műsorukra tűzték a művet, 1908 októberében a Gürzenich vonósnégyes Kölnben,<sup>83</sup> a Brüsszeli vonósnégyes pedig Berlinben, Brémában, Budapesten, Lipcsében, Hamburgban, Strassburgban és Londonban is játszotta.<sup>84</sup> A fogadtatás mindenhol nagyon kedvező volt, bár a *The Times* írója az utolsó tételt kissé terjengősnek, ezáltal az első kettőnél kevésbé hatásosnak érzi.<sup>85</sup> Érdekeség, hogy a londoni *Daily Telegraph* 1908. december 18-án

---

<sup>80</sup> Gombos 2006/7, 216-217.

<sup>81</sup> Gombos 2006/7, 88.

<sup>82</sup> Gombos 2006/7, 228-229.

<sup>83</sup> Gombos 2006/7, 260.

<sup>84</sup> Gombos 2006/7, 270-284.

<sup>85</sup> Gombos 2006/7, 272.

megjelenő cikke – a *Pesti Napló* kritikájával ellentétben – szintén éppen a mű helyenként magyaros hangvételére hívja fel a figyelmet,<sup>86</sup> az 1909. január 11-én ugyanott megjelenő következő kritika pedig a magyar zeneszerző egyéniségének eredetiségét, őszinteségét emeli ki.<sup>87</sup>

A vonósnégyes az Egyesült Államokban, Bostonban 1909. február 4-én hangzott el a Flonzaley kvartett előadásában; a *Boston Evening Transcript* hosszú és rendkívül színes leírást közöl az alkotásról.<sup>88</sup> A *Pesti Hírlap*ban írt véleménnyel ellentétben az első tételt nem derűsnek, hanem idegesen reszketőnek, s – hirtelen témaindításoktól és váratlan ritmusoktól – hevesnek írja le. A scherzo kezdetéről a cselló két húrjának különös, gnómszerű zörgetését emeli ki, és említi a furcsán kitartott záróakkordot, mely után a közönség megismételtette az előadókkal a tételt. Érdekesség, hogy a feltehetőleg pusztán emlékezetből írt cikkben úgy tűnik, az író összekever két részt. A mű legemelkedettebb részeként értékeli a két hegedű szárnyalását, melybe a cselló meghökkentő, pengetett akkordjai itt-ott belenyilallnak – s melyet merőben újszerű hangzásnak érez –, de ezt a második tétel középrészeként említi. A leírás alapján azonban nyilvánvalóan a harmadik tétel visszatérésére gondol, ahol ráadásul a brácsa játssza a témát, a két hegedűnek pedig ugyan valóban szárnyaló szólama van, de ez kíséret, ellenpont szerepét tölti be.

---

<sup>86</sup> Gombos 2006/7, 88.

<sup>87</sup> Gombos 2006/7, 274.

<sup>88</sup> Gombos 2006/7, 284-286.



## II. A Desz-dúr vonósnégyes elemzése

### 1. Téma-típusok

Dohnányi témái sosem lépnek ki a klasszikus formákból. Egyaránt találunk nála periódus, mondat, és többsoros szerkezeteket is, azonban ezeket a formákat néha úgy variálja a szerző, hogy csak alapos elemzés után sikerül kibogozni, melyik típusba is sorolható az adott téma. Máskor nehezen eldönthető, meddig tartanak: a hosszú témák első egységei gyakran önmagukban is téma-értékűek. Maguk a témák egymásba érnek, összefonódnak, és többnyire a bennük található egyszerűbb motívumok, gondolatok variálására, kibontására épülnek. A klasszikus szonátaformában megszokott átvezető rész tehát összeolvad a témákkal, azoktól egyértelműen elkülönülő szakaszokat az egész műben sehol sem találunk. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ezek bonyolult szerkezetük miatt erőltetettek, nehézkesek lennének, éppen ellenkezőleg: a mindig áradó dallamvezetés, az érdekes harmóniaváltások és hangnemi kitérések, valamint a természetes hangszerkezelés elvonja a figyelmet a szerkezetről. Tulajdonképpen csak a téma végi világos kadenciák utalnak arra, hogy hagyományos témaszerkezetről van szó, nem pedig kizárólag motivikus fejlesztésről, de még így is megtévesztőek akár az elemző fül számára is. Erre példa, hogy Csengery Kristóf a már említett elemzésben<sup>1</sup> az első tétel főtémájának végéről átvezető szakaszként beszél, amely a téma motívumaiból építkezik, holott az sokkal inkább egy hosszú mondat harmadik tagja, tele bővítésekkel, hangnemi ingadozásokkal, csapongásokkal. Szintén átvezetésként ír erről a részből Kovács Ilona is a disszertációjában, a műről szóló rövid, áttekintő elemzésében.<sup>2</sup>

A hetvenegy ütemes főtémának első kilenc üteme más harmóniákra építkezve, de ritmikailag és dallamvonalában azonos módon megismétlődik. Ezt követően még ötvenhárom ütem hangzik el a tétel első, ám annál egyértelműbb zárlatáig, ez erősíti meg azt, hogy az egész terület egy rendkívül hosszú témának tekinthető, melyben a harmadik tag az első kettő motívumait variálja, fejleszti tovább (lásd 4. kottapélda).

---

<sup>1</sup> Csengery, 411.

<sup>2</sup> Kovács Ilona, 111.

Pintér Dávid: Dohnányi Desz-dúr vonósnégyese  
Szerzői stílus, műfaji tradíció, interpretáció

4. Az első tétel hosszú fő témája

Mondat szerkezetű a második tétel fő részének témája is, bár első két tagja meglehetősen hosszú (kétszer tizenhat ütemes), a harmadik pedig tizenöt ütem után megszakad. Az első tizenhat ütem önmagában is szabályos (4+4+8 ütemes) mondat, azonban a két középső szólam által közbeszúrt, kitartott Desz hang nem engedi feloldani feszültséget: csak akkor lép le C-re, mikor a cselló már a témakezdet megismétlésének harmadik ütemében jár, így a két sort teljes mértékben összetartozónak érezzük (lásd 5. kottapélda). Ugyanilyen megoldással van összekötve a második és harmadik egység is, enélkül szabályos, kétszer tizenhat ütemes periódusnak érezhetnénk a témát.

5. A scherzo-téma első két tagjának kapcsolódása (11-20. ütem)

A vonósnégyesben még egy mondat-szerkezetet találhatunk a harmadik tétel fő témájában. Ez szerkezetileg egyszerű, a második négy ütem rímel az első négyre, a tíz ütemes harmadik sor pedig – az első tétel fő témájához hasonlóan – az első két sor motívumaiból építkezik.

Periódus szerkezetű téma kettő szerepel a műben: az első és a harmadik tétel melléktémája. Az első tételé az ütemszámok alapján meglehetősen aránytalannak tűnik (9+20 ütemes), de a második fele csupán attól ennyivel hosszabb, hogy három ütem ismételve van benne, valamint a végén a záróhangot a cselló pizzicatói felett hét

ütemen keresztül tartja a három másik hangszer. A téma érdekessége, hogy a periódus első fele önmagában is téma értékű, mondat szerkezetű (2+2+5 ütemes).

A harmadik tétel melléktémája az első tételéhez hasonlóan aránytalannak tűnik (4+11 ütemes), és akár 4+3+8 ütemes mondatként is lehetne értelmezni. Azonban a záróütem dallama – még inkább a téma utolsó négy és fél üteme – a második egység harmadik ütemének a folytatása, tehát inkább hosszú belső bővítést tartalmazó második tagról van szó. A periódus jelleget erősíti az is, hogy ennek a második tagnak az eleje az elsőt imitálja, de alaposan átváriálva, és már a második ütem végétől más harmóniai színezettel. Ezt a periódust is nehéz témaként érzékelni; egyfelől a főtémához hasonló, közel két perces hossza miatt, másrészt mert az utolsó nyolc ütembe modulációk, karakterváltások, valamint jelentős csúcspont is bele vannak sűrítve.



6. A zárótétel melléktémája

A második tétel középrésze négysoros korál (30+30+28+30 ütemes), melyben az első sor 14+16 ütemes periódus. Ezt variálja némileg a második sor, a harmadik az első tükörfordítása, a negyedik pedig dallamilag újra pontosan idézi az elsőt (AA<sub>v</sub>BA).

## 2. Motivikus fejlesztés

Az első fejezetben már volt szó arról, hogy a mű elején hallott három motívumból vannak kibontva a mű témái, ez a három alapmotívum ráadásul egymással is rokonságban áll. Az első alapmotívum – a mű mottója – egyszerű, felfelé törő tetraton (máshonnan megközelítve egy moll-szeptimakkord, először terckvart-fordításban); ritmikája és oktáv váltásai teszik változatossá, kifejező dallammá.



7. A mű mottója



8. A második alapmotívum

A második alapmotívum daktilusait a négy hangszer egyszerre játssza, fontos jellemzője a két hegedű és a két alsó szólam ellenmozgása. A felső szólam első három hangja a tetraton első három hangjának rákfordítása, így nem teljesen önálló motívumról van szó, hanem a mottóból származtatható.

A harmadik alapmotívum rövid, két ütemes sóhaj, mely egyúttal a mottó két ütembe való sűrítése: a kezdőhang megismétlése, annak ritmikai léptéke, majd az F-B kvartlépés – a négy közbeékelt, kvázi díszítő hangot figyelmen kívül hagyva – a mottó elejének hangsúlyos hangjaira rímelenek. A két motívum végén lévő, a dallam csúcspontjáról induló kvart terjedelmű lefelé hajlítás is párhuzamba állítható, csak itt ez szekundlépésekkel van kitöltve. Az ezt követő főtéma első ütemét a motívum dallami zárlatának is érezzük egyben.



9. A harmadik alapmotívum a főtéma kezdőütemével

Az első alapmotívumra az első tétel két témája, és a harmadik tétel második témája vezethető vissza. A második alapmotívumból a második tétel főtémája lett kibontva, a harmadik pedig összefüggésbe hozható a harmadik tétel első témájával és a második tétel középrészével.

## 2. a. Az alapmotívumok témává fejlesztése

Az első tétel főtémájának és a mottónak a rokonsága könnyen felismerhető: a dallam felfelé törő akkordfelbontásai, a visszalépő oktávok és a felfelé lépő nyújtott ritmus is a mottóra emlékeztet.



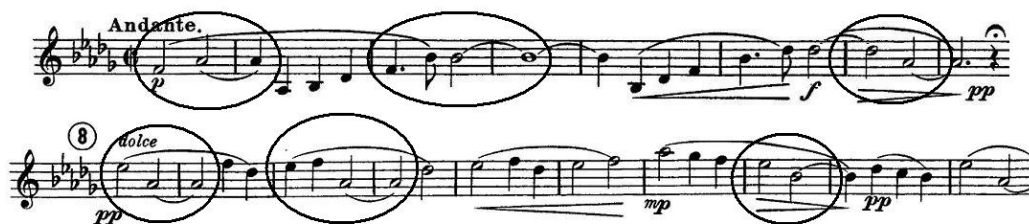
10. A mottó és a főtéma kezdőütemei

A téma harmadik sora érdekes módon viszont a harmadik alapmotívumhoz hasonló gesztussal kezdődik – a második hangon, egy átkötött negyeden lévő sforzato után nyolcadértékekben mozog lefelé a dallam (11. kottapéda) –, ami után itt is a témát indító D-Esz lépés hangzik el.



11. A harmadik alapmotívum és a főtéma harmadik tagjának kapcsolata

A melléktéma kapcsolata az alapmotívummal nem egyértelműen kimutatható, de apró, szerkezeti hasonlóságokat lehet találni köztük. Ezek a visszatérésben szembetűnőbbek, mint az exozícióban, hiszen itt mindkettő tonikai hangnemben van. A mottó a második hangon, Asz-on egy pillanatra megáll, majd mozgalmassabb ritmikával folytatódik a dallam. A melléktéma ugyanígy, ugyanilyen ritmikával indul, a különbség az, hogy a mottó alulról, a melléktéma felülről lép az Asz hangra.



12. A mottó és a melléktéma első tagja

Szintén hasonlóság, hogy mindkét dallam a második ütem közepén pihen meg újra hosszabb ritmusértékű hangon, bár míg a mottó B-n, a melléktéma másodszor is Asz-on. A mottóra emlékeztet a melléktémában a periódus első tagjának végén hallható lehajló kvarttlépés is, valamint hogy mindkét dallam a Desz-dúr ötödik fokán, Asz-hangon zár. A melléktéma és a mottó rokonságát erősíti ezen kívül az is, hogy a cselló négy hangból álló ostinatóját a mű végén, a harmadik tétel kódájában a második hegedű – a mottó utolsó felhangzása előtt és még a kezdőhangok alatt is – egyértelműen visszaidézi.

A harmadik tétel melléktémájában már valóban csak alapos vizsgálódás nyomán fedezhetők fel a mottó tulajdonságai. Az első árulkodó jel a kettő kapcsolatára a vonósnégyes alaphangnemével enharmonikusan azonos Cisz-dúr hangnem. A téma az első két ütemben az Eisz – azaz enharmonikusan a mottót indító F – hangot járja körül,

majd a harmadik ütemre Gisz-re (Asz) lép fel. Itt a téma indulásához hasonlóan írja körbe most az Aisz (B) hangot, és még ennek az ütemnek a végén eléri a dallam a legmagasabb hangját, a Cisz-t (a mottó legmagasabb hangja Desz volt).

13. A zárótétel melléktémája, a mottó és az első tétel főtémájának eleje

Míg a mottóban határozott indulás után a visszalépésekkel elbizonytalanodva, tétován éri el a dallam a csúcspontját, addig a harmadik tétel melléktémája egyre jobban lelkesedve, gyorsulva ér fel ugyanoda. A csúcspontot követő ütemre pedig – egy átmenő hangot közbeiktatva – a dallam visszalép hosszú, kitartott Gisz-re: ez megfelel a mottó végén hallott Desz-Asz lépésnek. A mondat második sora már inkább az első tétel főtémájára reflektál: a mozgalmasabb folytatás kezdőhangjai (Ciszisz-Disz) megegyeznek annak indulásával (D-Esz), a sor negyedik ütemétől kezdődő bővítményében pedig a nyújtott ritmusok és a nagy hangközöket átívelő fel- és lelépések mutatnak összefüggést a főtémával.

A második motívum és a második tétel témájának rokonsága is el van rejtve: a cselló első négy hangja egy szólamba ülteti át a második alapmotívum négy szólamának daktilusát: a két repetált, nyolcad értékű hangról két szólam felfelé, kettő lefelé lép egy szekundot, a cselló motívuma itt pedig a repetált első két nyolcadot írja körül mindkét irányban.

14. A második alapmotívum ellenmozgása és a második tétel indulása

A harmadik motívum és a harmadik tétel főtémájának kapcsolata a kottakép alapján kézenfekvő: a 6/8-os téma első üteme a mű elején két 4/4-es ütemre van átalakítva, és az első két hang és a kvartra fellépő, *sforzatos* hang közé négy deklamáló tizenhatod ékelődik.



15. A harmadik alapmotívum és a harmadik tétel indítása

A második tétel középrészében a korál hangterjedelme megegyezik a harmadik motívuméval (D-B). A dallamvonal annyiban hasonlít, hogy a legmagasabb hang elérése után mindkettő szekundlépésekkel ereszkedik lefelé, de itt b-moll helyett d-moll szerint van alterálva.

## 2. b. Az alapmotívumok a tételek kidolgozási részeiben

Az első tétel kidolgozásának az elején az exozícióval azonos módon mindhárom alapmotívum ismét elhangzik egymás után. A kidolgozás a téma első két sorának elhangzása után válik igazán érdekessé, mikor a brácsa a mottóból egy új dallamot bont ki, ritmusértékeit tekintve augmentálva, de a tempókülönbséget figyelembe véve éppen a mottó eredeti léptékében. Ennek a dallamnak a hatodik és hetedik üteme hasonlít a harmadik alapmotívum sóhajára, ezzel is rávilágítva az első és harmadik alapmotívum rokonságára. Az első hegedű először a főtéma első két sorának végén hallott motívummal kíséri az új dallamot, az ötödik ütemtől azonban folyamatosan a brácsa dallamfordulatait imitálja, diminuált értékekbe sűrítve azokat, több oktávnyi hangterjedelmet bejárva.

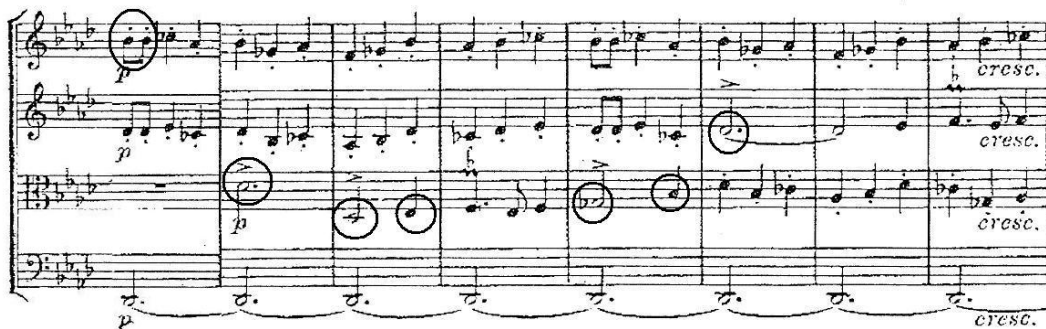
16. A brácsaszóló eleje az első tétel kidolgozásában

Később (huszonnégy ütem után) a cselló és a brácsa együtt, oktáv-párhuzamban folytatja a mottó variálását; innentől a két hegedű a második alapmotívumból sző ellenszólamot, amely a kidolgozás végén átveszi a főszerepet: a négy hangszer összefonódva, szenvedélyesen játssza a daktilusokat. Figyelemre méltó a főtéma visszatérése előtt elhangzó harmadik alapmotívum, amelynek kezdőhangját a négy szólam együtt, sokkal deklamálóbban, hosszabban ismételgeti, mint a tétel elején. Hasonlóan elhangzott már ez az ismételtetett kezdőhang a kidolgozás előtt is – a melléktéma végén lévő átvezetésként –, azonban ott a mottóra vezetett rá, tehát nem volt egyértelmű a kapcsolata a harmadik alapmotívummal. Ugyanígy jelenik majd meg a tétel kódájában is, azaz csak utal a harmadik alapmotívumra, de nem idézi fel újra.

A második tétel főrészében ugyan hagyományos értelemben vett szonátaforma, ezzel együtt kidolgozás ugyan nincsen, de a főtémán kívüli területek jellegükben, szerkesztésükben, a motívumok variálásának módjában kidolgozási részhez hasonlíthatók. Ezért itt érdemes megvizsgálni, hogy a főtéma mellett milyen motívumokat használ Dohnányi, hogyan variálja őket. A főtéma bemutatása után a brácsa kezdi játszani – majd pár ütem után a második hegedű veszi át – azt a rövid dallamot, ami néhány szempontból emlékeztet a mottóra. Talán már maga a brácsa



dallamát indító Desz hang és a cselló Desz-orgonapontja is utalás az első tétel hangnemére. Egészen egyértelmű azonban a két frázis közötti kapcsolat, ha figyelembe vesszük, hogy a súlytalan ütemen induló dallam a hegedűk kezdő B hangja után lép be (a két hegedű az előző ütemben kezdi játszani a második tétel fő témáját): ez a B-Desz, majd a brácsa Desz oktávlépése és az azt követő felfelé mozgás együtt egészen pontosan idézi a mottó elejét.



17. A mottó variációja a második tételben

Az először a második hegedűben (12-es próbajelnél) felbukkanó életvidám gondolat a harmadik alapmotívumra vezethető vissza, de dallamvonala még inkább a harmadik tétel fő témáját vetíti előre. A második tétel témájának groteszk kezdőmotívumával indul – amely itt más harmóniai színezettel gyökeresen új, mosolyogatóan könnyed karaktert kap; a Fisz hang repetálása rímel a harmadik alapmotívum elejére – majd kilépve annak monotonitásából hosszú H hang után az alapmotívum dallamát rajzolja meg.



18. A második hegedű szólója a scherzóban, és a harmadik tétel eleje

A H hangról lefelé haladó dallam egy kisszekunddal lejjebb megy, mint az alapmotívum, majd visszakanyarodva a motívumot indító hangon zárul, hasonlóan a harmadik tétel témájának indulásához. Ezáltal Dohnányi itt egy rövid dallamban olvasztja össze a második és harmadik alapmotívumot, még hozzá karakterükből alaposan kiforgatva mindkettőt. Még érdekesebbé teszi ezt a részt az, hogy az imént a két középső szólam által játszott, mottóra utaló dallamot rögtön ezután az első hegedű

úgy variálja, hogy dallamának második felét már a harmadik alapmotívumra emlékeztetve, szekundokkal ereszkedve fejezi be.



19. Az 1. hegedű témája

Nem sokkal később felismerhetően, eredeti hangjaival is idézi még egyszer ugyanazt a harmadik alapgondolatot, de most sem sóhajnak, hanem boldog dalolásnak tűnik.



20. A harmadik motívum újabb variációja

A három különböző motívum felidézése, vetélkedése tehát ebben a tételben is megtalálható, de olyan rövid idő alatt zajlik le, és pont annyira vannak átalakítva a témák, hogy a hallgatónak ugyan talán valahonnan ismerősen csengenek az új témafoszlányok, de mire bármilyen összefüggést felfedezhetnénk, már a következő utalást halljuk.

A harmadik tétel kidolgozásában annál inkább felismerhetőek az előző két



21. A harmadik tétel kidolgozásának eleje

tételre való utalások, a cselló rögtön az elején a második tétel elejének morgását idézi egyértelműen. Felette az első hegedű szabad, rapszodikus anyagot játszik – a két középső szólam tremolójával együtt ez a rész cigányzene hangulatát idézi –, amely a mottóval van összefüggésben: a felfelé törő akkordfelbontások, és a magasra lépő nyújtott ritmusok az első tételre mutatnak. Figyelemre méltó ennek a résznek az utolsó másfél üteme, ahol a négy hangszer

együtt idézi a scherzo témájának végét. Ez azonban ezúttal egészen más jelentést hordoz: a második tételben a vége dúrra váltott, a feszültség feloldódott, és egy rövid

levegővétel után jókedvűen kezdett bele a négy hangszer az új részbe, itt pedig feszültséget növelő szűkített akkordot hallunk a végén, ami után a brácsa áradó, nyugodt szólója hoz megkönnyebbülést (23-as próbajelnél). Ez már egyértelműen az első tételt, mégpedig a kidolgozás brácsaszólójának elejét idézi fel, az első hegedű ellenszólama is hasonlóan megjelenik. Ez a kettő utalás az első tételre – a brácsa dallama és az előző, rapszodikus anyag a cselló morgásával együtt – váltakozik ezután, mintegy vívódásként, mintha a négy hangszer nem tudná eldönteni, melyik karakter a mottó igazi arca.

Ugyan formailag ismét nem a kidolgozáshoz tartozik, de jellege miatt itt említendő, hogy a kódában is a három alapmotívumot variálja Dohnányi. Először még egyszer sorra veszi a három alapmotívumot, azonban nem az első tételben hallott sorrendben: az első a gyors, vad motívum – méghozzá ismét a második tétel témájára utaló formájában –, majd a beletörődő sóhaj, s végül a kérdés hangzik el, azonban a harmadik alapmotívum szerinti végződéssel. A három építőelem egyszerre is elhangzik (29-es próbajeltől), hiszen a második hegedű játssza a második tétel motívumát, felette pedig az első hegedű ismét az első tétel kidolgozása szerinti formájában utal egyszerre az első és harmadik alapmotívumra.

22. A három motívum együtt a zárótétel kódjában

A két hegedű utolsó sóhaja, kánonja (*Poco più mosso*) ismét a mottót idézi; ehhez hasonló imitáció rövid időre már a visszatérés előtt is felbukkant (25-ös próbajel előtt, *Tempo I*), ebből nőtt ki a brácsában induló téma éteri kísérete.

### 3. Hangnemi, harmóniai érdekességek

#### 3. a. Hangnemi bizonytalanság, modális hangnemek

A vonósnégyesben gyakran bizonytalan a hangnemérzet: ezt Dohnányi nem mindig a megszokott eszközzel – azaz folyamatos modulációkkal, hangnemi kitérésekkel – éri el, hanem azzal, hogy nem mindig egyértelmű, vajon dúr vagy moll, vagy még inkább valamilyen más modális hangnemet hallunk-e. Rögtön a mottó hangneme kérdés marad, hiszen a dallam tetratonja (F-Asz-B-Desz) nélkülözi a vezetőhangot. Az egyszerre belépő másik három hangszer Gesz-dúr–Desz-dúr akkordváltása sem teszi ezt helyre, annak ellenére sem, hogy a brácsa szólamában egy pillanatra megjelenik a Desz-dúrra utaló C hang: ez csak átmenő hang szerepét tölti be. A Desz-dúr szerint ez plagális akkordváltás lenne, így a hosszan kitartott záróakkordot inkább nyitva hagyott kérdésnek – azaz autentikus lépésként a Gesz-dúr dominánsának – halljuk, mint erőteljes tonikai zárlatnak. Szintén elbizonytalanít az is, hogy a dallam kitartott Desz hangja után az Asz oldásnak tűnik, ez pedig a mottó Asz-mixolíd jellegét erősíti.



23. A mottó a mű elején a harmóniákkal

A melléktema domináns hangnemből van, de az Asz-dúrt elbizonytalanítja a dallamban végig nagyon hangsúlyos Esz-hang, ezen kívül a cselló monoton, ismétlődő tetrachordjában is Esz a legmélyebb hang, így alaphangnak tűnik. A téma végén lévő disszonancia – az egyszerre szóló Desz és Esz hang – is ezt az érzetet erősíti, tehát a téma Esz-mixolídban értelmezhető leginkább. A visszatérésben a tonikai Asz-mixolídban hangzik el újra.

Az első tétel végét – és ezzel együtt a vonósnégyes ezt idéző utolsó ütemeit is – lezáratlannak érezzük, pedig egyértelmű Desz-dúr akkordot hallunk. Ez egyfelől szintén a fent említett hangnemi bizonytalanságból fakad, a mottó dallamában az Asz hangot halljuk hangsúlyosnak. Másfelől az első hegedű B záróhangja után a halk, pengetett akkordok csak harmóniai oldást jelentenek, a feszültséget azonban nem

csökkentik, hiszen a dallam más színezetű záróhangja még a fülünkben cseng, s a záróakkord Asz hangja mellett súrlódásként hat.



24. Az első tétel zárása

A második tételben már egyértelműen vannak jelen a különböző modális hangnemek, skálák, a tétel egészének hangneme C-fríg.<sup>3</sup> A főtéma sokáig makacsul C és G között mozog, emiatt a C-t alaphangnak halljuk, így a megszokott Asz-dúr szerinti hangkészletet C-frígnak érzékeljük. A téma rögtön az elején kisszekunddal, azaz Gessel természetesebb lenne: tehát a mű alaphangnemébe, Desz-dúrba kívánczó téma van úgy csavarva, hogy végül egy fél hanggal mélyebben lévő hangnemet kapunk. A tétel fríg hangneméről árulkodnak az utolsó ütemek is: a disszonanciaként ható tartott Desz hangok mindig C-re oldódnak, tehát a fríget többszörösen megerősíti, a C-dúr záróakkord pedig az egyébként négy bés hangnemben pikárdiai terces zárlatként értelmezhető.



25. A második tétel vége

Ugyanebben a tételben – a főrészen – a főtéma elhangzása után a két hegedű első ránézésre Gesz-dúrban kezdi újra a témát, ezúttal természetesebb hangzással, kisszekunddal az elején. Itt azonban a cselló Desz-organapontja okoz bizonytalanságot: alaphangnak érezzük, azaz Desz-mixolidot hallunk. Ugyanez a rész

<sup>3</sup> A modális hangnemre Csengery is felhívja a figyelmet, ő azonban – tévesen – lídet említ. Csengery 413.

nem sokkal később (10-es próbajeltől) már egyértelmű C-dúrban indul újra, a főtéma második két sorának megismétlése után pedig D-mixolídban, majd ismét C-dúrban szólal meg.

Egészhangú skála és egyéb modális hangsorok is előfordulnak a tételben: a főrész végén (13-as próbajel előtti 25. ütemtől) illetve a trió után, a főtéma visszatérése előtt (15-ös próbajeltől). Amíg a főrész végén az egészhangú skála az első, majd c-moll és Desz-líd<sup>4</sup> hangzik el, a trió után fordítva van ugyanez, először halljuk a modális skálákat, és csak utána az egészhangút. Az itteni modális hangsorok hovatartozását már nem lehet megállapítani, mivel az először C-dúr, majd Desz-dúr szerinti hangkészlet tritonus hangközökkel van alátámasztva, melyek közül bármelyik lehet az alaphang: az első skála ezek szerint f-líd vagy h-lokriszi, a második gesz-líd vagy c-lokriszi. A líd érzetet erősíti a skála kezdőhangja, a lokriszit pedig a legmélyebb hangja.

### *3. b. Hangnemi kapcsolatok*

A tételek hangnemei a hagyományos rend szerint egymással szoros kapcsolatban állnak: a Desz-dúr első tételt dominánsnak tekinthető C-fríg követi, a harmadik tétel cisz-moll főtémája pedig a Desz-dúr azonos alapú mollja. Ez azonban egyúttal szokatlan is, hiszen a hangnemek kisszekund távolságra vannak egymástól; ez a kromatikus, Desz-C hangnemi kapcsolat a tételeken belül is fontos szerepet kap. A kromatikus tételfűzésről Kiszely-Papp Deborah is ír röviden a mű kapcsán a Dohnányi-monográfiájában,<sup>5</sup> bár a második tétel zárását ő fríg helyett C-dúrban értelmezi.

Az első tételben a főtémában jelenik meg először a C-dúr: a téma végén hosszú hangnemi keresgélés után hirtelen kivilágosodik a zene, a mottó kezdőmotívuma szól C-dúrban, majd néhány ütem után Desz-dúrra vált vissza. Az expozíció után a mottó eredeti formájában is C-dúrban szólal meg: azaz első elhangzása a tétel elején Desz-dúr, a második itt C-dúr. Harmadszorra, a tétel kódjában teljes egészében F-dúrban halljuk, de rögtön utána Desz-dúrban is elhangzik még egyszer az első fele. A kidolgozásban is hangsúlyos helyen, a brácsa szólójában jelenik meg a C-dúr, bár itt

---

<sup>4</sup> Az Asz-dúr szerinti hangkészlet azért tűnik lídnek, mert az első hegedű és a cselló Desz-Asz kvintlépései Desz-re épülő hangnem szerint autentikus lépések, tehát a Desz-t érezzük alaphangnak.

<sup>5</sup> Kiszely-Papp, 14.

nem Desz-dúr, hanem parallelje, b-moll veszi körül: előtte a főtéma második sora van ebben a hangnemben, majd különböző modulációk után ugyanide tér vissza a kidolgozás végére.

A második tételben ez a kapcsolatrendszer megfordul, Desz-C-Desz helyett C-Desz-C sorrendű hangnemi váz a gyakori. A modális hangnemek kapcsán már volt róla szó, hogy a főrészt elején a C-fríget Desz-mixolíd követi, majd C-dúrt hallunk. A főrészt végén pedig az egészhangú skála után hallott c-moll, majd Desz-líd hangsor, és végül a C-frígba való visszatérés is ebbe a kapcsolatrendszerbe illeszkedik. Szintén ebbe a sorba tartozik a trió után a két nehezen meghatározható hangnemű hangsor is, hiszen az első a C-dúr szerinti, a második a Desz-dúr szerinti hangokat használja, majd a főtéma újra C-frígba szól.

Fontos szerepe van a műben az F tonalitású hangnemeknek is: az első tételben a mottó utolsó teljes elhangzása, valamint a középső tételben a trió is F-dúrban van, a harmadik tétel kidolgozását pedig sokáig f-mollban halljuk.

A két szélső tételben a főtéma és melléktéma között moll-dúr kapcsolat van. Az első tételben ez még nem teljesen egyértelmű: egyrészt a főtémában az állandó alterációk miatt nehezen alakul ki stabil hangnemérzet – ezzel együtt a téma egésze leginkább b-mollnak tekinthető –, másrészt pedig a melléktéma mixolíd jellege miatt, azonban ez a domináns Asz-dúrhoz áll legközelebb. A harmadik tételben a moll-dúr viszony sokkal kézenfekvőbb, ott a cisz-moll főtéma után a melléktéma Cisz-dúrban kezdődik, majd a második sortól már eltér ettől a hangnemtől, és E-dúrban zárul. A második tételben is hasonló kapcsolat van a főrészt és a trió között: a téma C-frígt hangneme közel áll az f-mollhoz, a középrész F-dúrja így azonos alapú hangnemnek tűnik, de értelmezhető a C-frígt szubdominánsaként is.

### *3. c. Váratlan oldások, hangnemi kitérések*

A hosszú modulációk, hangnemi kitérések, vagy máskor hosszan kitartott diszszonanciák után Dohnányi gyakran hirtelen vált hangnemet: néha váratlanul tér vissza az eredeti hangnembe, néha pedig egészen messze lévő hangnembe tér át. Ide tartoznak a feljebb már említett Desz-C hangnemi tengely egyes példái is.

Az első tétel főtémájának végéről a vonósnégyes áttekintésében esett már szó: a zárlat harmóniailag ugyan alaposan elő van készítve, de előtte olyan hosszú ideig bolyong a téma különböző hangnemekben, hogy némileg mégis váratlan hatása van.

A melléktéma végén a Desz-Esz disszonanciát ütemeken át tartja a két hegedű, a mottó C-dúrja ezután hirtelen megkönnyebbülést jelent. Éppen ellentétes hatást vált ki a tétel végén az F-dúr mottó után a Desz-dúrba való visszatérés: sokkal komorabbnak érezzük emiatt itt az alaphangnemet, mint amilyenek a mű elején, a mottó első elhangzásakor hallottuk.

26. A második tétel koráljának harmadik sora

moll felé tér ki, majd minden átmenet nélkül az alaphangnem dominánsára, gisz-mollra vált. A mondat harmadik tagjában azután újra a kisszekund távolságra lévő D-dúr felé tér ki, onnan pedig a szubdomináns fisz-mollba tér vissza hirtelen. Innen már egyszerűen, Fiszdúr és Ciszdúr közbeiktatásával jut vissza az alaphangnembe.

Nagy, váratlan hangnemváltásnak számít a kidolgozás f-moll indulása is, hiszen előtte a melléktéma E-dúrban zárt, a főtéma kezdőmotívuma pedig e-mollban hangzott el.

Az első tétel végén hallott F-dúr–Desz-dúr hangnemváltásoz hasonló történik a harmadik tétel kódájában is: a mottó ezúttal először D-dúrban, majd rögtön utána Ciszdúrban (tehát enharmonikusan az alaphangnemben) hangzik el.

Kifejezetten derűs hangulatot kelt a második tételben a C-fríg után a második hegedű szólójának fiszmoll indulása (12-es próbajelnél). A trió koráljának harmadik soráról pedig szintén volt már szó: tercrokon kapcsolatokkal jut el F-dúrból Aszdúron keresztül Cesz-dúrba, majd – mintegy elhessegetve az aggodalmakat – a negyedik sor elejére gyorsan visszatér Geszdúron keresztül F-dúrba (26. kottapéda).

A harmadik tétel főtémájának hangnemi szerkezete is érdekes: a hatodik ütemben, azaz a mondat második tagjában a cisz-moll alaphangnemből kromatikusan d-



## 4. Hangszerelés

A vonósnégyesben egy pillanatra sem érződik, hogy Dohnányi alapvetően zongorán gondolkodna, a szólamok szövése mindvégig hangszereszerű, gyakori a hangszerek közti párbeszéd (leginkább a scherzóban), és alapvetően a polifón szerkesztés jellemző a műre. Érdekes, hogy a négy hangszert kevésbé kezeli egyenrangúan Dohnányi, mint akár Beethoven a késői kvartettekben vagy akár később Brahms. Áttetszőbb, egyszerűbb hangzásvilág jellemzi, amiben Haydn és Mozart vonósnégyeseire emlékeztet. Így tehát az első hegedű végig dominál a műben, a cselló többnyire nagyobb léptékű basszusmeneteket, esetleg ostinatókat, orgonapontokat kap, a két középső szólam – főként a második hegedű – pedig monoton ritmikájával gyakran az együttes motorja. Erre jó példa rögtön az első tétel főtémája, ahol végig az első hegedű játssza a dallamot, a cselló a harmóniai alapot biztosítja, a második hegedű és a brácsa pedig repetált nyolcadokkal teszi izgatottabbá a témát.

The image shows a musical score for the first movement of the Dohnányi Quartet in D major. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a piano (p) dynamic. The Violin I part has a melodic line with a crescendo (cresc.) and then a mezzo-forte (mf) section. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with a crescendo (cresc.) and then a mezzo-forte (mf) section. The Viola part has a rhythmic accompaniment with a crescendo (cresc.) and then a mezzo-forte (mf) section. The Cello/Double Bass part has a bass line with a pizzicato (pizz.) section and then a mezzo-forte (mf) section. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major).

27. Az első tétel főtémájának indulása

Hasonló a harmadik tétel melléktémája is, ahol a cselló sokáig az alaphangot tartja az első hegedű éneklő dallama alatt, a két középső szólam pedig kisebb ritmusértékekkel írja körül a harmóniákat, illetve a téma vége felé ezen a helyen is repetált hangokat játszanak. Szintén monoton nyolcadmozgást játszik a második hegedű a középső tétel triójában is, miközben a többi szólam együtt mozog (igaz, nem végig: a második sorban a brácsa, a negyedikben pedig a cselló pizzicato-szólama teszi változatosabbá a középrész hangszerelését).

Az fent bemutatott hangszerelési módszertől leginkább talán a harmadik tétel főtémájának visszatérése tér el, ahol a brácsa játssza a témát, míg a cselló ezalatt nem csak basszust, hanem teljes akkordokat penget, a két hegedű pedig egyre magasabbról induló akkordfelbontásokkal rajzolja körül a témát.



28. A harmadik tétel visszatérése

A négy hangszer mindegyike kap szólisztikus szerepet is a mű folyamán, a brácsa az első tétel kidolgozásában is hosszú, éneklő dallamot játszik (a második hegedű itt is nyolcadmozgással kíséri), s ehhez később a cselló csatlakozik. Szintén a brácsáé a főszerep a harmadik tétel kidolgozásában ugyanazzal a dallammal, mint az első tételben, a visszatérésben a főtémát pedig az első hegedű csak néhány ütem erejéig veszi át tőle. A cselló mutatja be a második tétel főtémáját, ehhez a második hegedű csatlakozik a téma harmadik tagjában. Ennek a témának a kezdőmotívuma a harmadik tételben is sokáig a cselló szólója lesz, a kidolgozásban a monoton, ismétlődő motívum veszekszik az első hegedű rapszodikus dallamával; itt a két középső szólam újra az izgatottságot erősíti, sűrű tremolóval kísérik. Érdekes, hogy a cselló motívumát a harmadik tétel kódájában a második hegedű veszi át, de annak természetesebb alakjában, kisszekunddal a tetején játssza – éppen úgy, ahogyan a második tételben a cselló főtémája után az első hegedűvel együtt kezdtek bele a témába –, azaz itt már nem tűnik olyan vad morgásnak, mint előtte a cselló szólamában. A két középső szólam szólója a scherzóban a mottóra utaló rövid frázis (10-es próbajel előtt), s a második hegedű játssza először ugyanitt a harmadik alapmotívumra visszavezethető, ám vidám dallamot is (12-es próbajel).

Teljesen homofón szerkesztésre is találunk példát a műben: ilyen a harmadik tétel főtémája, és többé-kevésbé a középső tétel triója is. Szintén homofónnak tekinthető az első tétel melléktémája is, ahol a cselló *ostinato* basszusmenetet játszik.

A hangszerek adottságait huszadik századi szemmel nézve Dohnányi nem használja ki maximálisan, hiszen nincsenek speciális effektek a műben – sem üveghangok, sem *col legno*, sem *sul ponticello*, még *sordino*-s hangzás sincs –, de a klasszikus-romantikus vonósnégyes-hagyomány szemszögéből nézve nem lehet hiányérzetünk. A négy vonós gazdag, változatos hangszíneket vonultat fel, dinamikai

skálájuk és hangterjedelmük ki van aknázva. Rengeteg karaktert vonultatnak fel, azonban ezek mindig a szép, ízléses hangzás határain belül maradnak.

##### *5. Tematikus egység, formai különlegességek*

Dohnányi a mű egységét többféleképpen is megteremti. A legalapvetőbb eszköz, a hagyományos, szoros hangnemi kapcsolat a tételek között itt is megtalálható. Látható az is, hogy mindhárom tételben mindhárom alapmotívummal dolgozik, de egyúttal minden tételnek megvan a saját, leginkább rá jellemző motívuma. Az utolsó tételben visszaidézett tételkezdések is az egységet erősítik, valamint a mottó elhangzása az első tétel elején és végén, valamint a harmadik tétel végén keretbe foglalja a vonósnégyest.

A tételek egysége teljes mértékben a klasszikus formahagyományok szerint valósul meg. Az első tétel szonátaformájában a főtéma első két sorával kezdődik a kidolgozás, a visszatérésben pedig teljes egészében, tonikai hangnemben halljuk viszont mindkét témát. Ezen kívül az újra és újra eredeti formájukban is elhangzó rövid alapmotívumok nemcsak formahatároló szerepet töltenek be, hanem az alap gondolatok felidézése révén össze is foglalják a tételt.

A második tételben a rövid trió után a főrész egésze nem tér vissza, csupán az első fele, kisebb módosításokkal; érdekes, hogy a főrésznek magának is hasonlóan aránytalan a szerkezete. Az első nagyobb egység – a főtéma és a mottóra utaló frázis – megismétlődik (11-es próbajel előtti 16. ütemtől), bár kihagyva a főtéma első sorát és hangnemeiben sem teljesen azonos módon. Ezzel szemben a második nagy egységének tekinthető, rendkívül ötletgazdag, mindhárom alapmotívumot variáló rész (12-es próbajeltől) meglehetősen rövid. Ennek végén – a trióra való átvezetésként – az első egység végéről ismerős szekvenciákat, skálákat halljuk, ezáltal mégis teljes, kerek egységgé válik a főrész önmagában is.

A főrész aránytalansága, valamint a trió utáni nem teljes visszatérés és az, hogy a trió egésze mindössze egy nyugodt téma, a tételt szonátaformaként is értelmezhetővé teszi. Ez esetben a 12-es próbajeltől kezdődő rész a trióval és a főrész tényleges visszatérését megelőző hosszú modulációs szakasszal együtt a kidolgozásnak tekinthető, a főtémára való visszatalálás pedig az expozíció visszatérésének.

A harmadik tétel szonátaformája annyiban tér el a hagyományos szerkesztéstől, hogy kidolgozásában nem a tétel témáinak motívumai szerepelnek, hanem a vonósnégyes első két tételének gondolatait dolgozza fel. A tétel önmagában is teljes

egységét a visszatérés teremti meg, ahol a két téma szerkezetileg és hangnemileg azonos módon hangzik el újra.

A tétel formája	A tétel részei		A formarészek tartalma		Alapmotívumok
1. tétel szonátaforma	Bevezetés		alapotívumok		1, 2, 3
	Expozíció		főtéma, melléktéma		1, 1
	határoló szakasz		alapotívumok		1, 2, 3
	Kidolgozás		főtéma, brácsaszóló, 2. motívumból építkező fokozás		1, 2, 3
	határoló szakasz		alapotívumok		3, 2
	Visszatérés		főtéma, melléktéma		1, 1
	Kóda		alapotívum		1
2. tétel háromtagú forma/ szonátaforma	Fő rész	(Expozíció)	A	főtéma	2
			B (b1, b2)	2. téma (b1), hangsor (b2)	1, 2
			A <sub>v</sub>	főtéma	
			B <sub>v</sub>	2. téma, hangsor	
	Trió	(Kidolgozás)	C	rövid, új frázisok	1, 2, 3
			b2	hangsorok, szekvencia	
			D	korál	3
	Fő rész	(Visszatérés)	b2	hangsorok, szekvencia	
A			főtéma	2	
		B <sub>v</sub>	2. téma, hangsorok	1, 2	
3. tétel szonátaforma	Expozíció		főtéma, melléktéma		3, 1
	Kidolgozás		rapszodikus terület, első tétel kidolgozásának brácsaszólója		1, 2, 3
	Visszatérés		főtéma, melléktéma		3, 1
	Kóda		alapotívumok		1, 2, 3

## 29. A tételek szerkezete

### 6. A motívumok dramaturgiája

A három tétel bár ugyanazokból az alapelemekből építkezik, de mondanivalójuk, dramaturgiájuk különböző – igaz, az első és harmadik tételnek azért vannak közös vonásaik, s a kettő kicsengése is azonos –, az alapmotívumok mindhárom tételben más-más jelentést hordoznak.

Az első tételben a három alapmotívum felsorakoztatása egymás után még viszonylag tárgyilagos problémafelvetés, a tétel két témája azután rögtön a mottó két ellentétes arcát mutatja. Érdekes, hogy az izgatott, szenvedélyes főtéma egy-egy pillanatra mintha megenyhülne, megmosolyogtatna, az alapjában véve nyugodt és

önfeledt melléktémában pedig kétszer egymás után fájdalmasan sóhajt fel az első hegedű. A kidolgozásban a brácsa lassú témája eleinte melankolikus nyugalmat áraszt, ami inkább emlékeztet magának a mottónak a hangulatára, mint valamelyik témára. A második alapmotívum megjelenése egyre több izgatottságot csempész a dallam békés áradásába, végül felül is kerekedik a brácsa szólójában egyszerre megjelenő első és harmadik alapmotívummal szemben. A visszatérés előtt megjelenő alapmotívumok már nagyobb érzelmi töltettel hangzanak el, a harmadik motívum sóhaja és a második indulatos szeszélye mintha egymást próbálnák győzködni. A visszatérés után a tétel kódjában a mottó kétféle tartalmáról volt már szó: először F-dúrban optimistának tűnik, másodsor Desz-dúrban, félbeszakadva annál reménytelenebbnek.

A második tételben mindhárom motívum rejtve jelenik meg – a második eleinte mogorva karakterrel –, majd a főrész főtémája után egymással versengve önfeledt, vidám arcukat mutatják. A trióban eleinte nyoma sincs a harmadik alapmotívum panaszosságának, a téma harmadik sorában azonban megjelenik a fájdalmas sóhaj, majd a negyedik sor visszahozza az első kettő békés, csendes áhítatosságát.

A harmadik tételben a főtéma még jobban elmélyíti a harmadik alapmotívum karakterét, a sóhajból fájdalmas, mély vallomás lesz. A melléktéma az elején a mottóhoz hasonló nyugalmat áraszt, Cisz-dúrja a főtéma mélyről fakadó panaszossága után hatalmas megkönnyebbülésként hat. Ahol azután mozgalmassá válik a téma, és az első tétel főtémájának elemeit idézi, ott – annak megfelelően – szenvedélyesebbé, csapongóbbá válik, majd a végén újra megnyugszik. A tétel kidolgozásában az alapmotívumok már gazdagabb tartalommal telítettek, mint az első két tételben, hiszen az előző tételekre való utalásként jelennek meg. Dohnányi itt következetesen a tételekben domináló formájukban idézi őket, kivéve a mottó újfajta megnyilvánulásait (a rapszodikus területet, valamint a két hegedű magasba törő kánonját). A második alapmotívum tehát a scherzo első ütemeinek formájában jelenik meg, a harmadik alapmotívum pedig mindannyiszor a közbeékelte négy hang nélkül, azaz a harmadik tétel elejéhez hasonlóan hangzik el.

Az utolsó tételben a korábbi témák visszaidézésének legismertebb mintája Beethoven IX. Szimfóniájának utolsó tétele, ezt a párhuzamot Csengery Kristóf is említi.<sup>6</sup> Ott recitativo jellegű szakaszok határolják el egymástól a témákat,

---

<sup>6</sup> Csengery, 410.

elhessegetve a korábbi gondolatokat, itt ezt a szerepet a második tétel morgásának többször ismételt elhangzása tölti be. A legnagyobb tartalmi különbség azonban az, hogy ott egy új, örömmáorban úszó gondolat győzedelmeskedik, itt pedig végül a mű első gondolatával, kérdésével marad egyedül az első hegedű.

### *7. A vonósnégyes mint programzene*

Az elemzés tükrében egyértelműen látszik, hogy Dohnányi kortársának, Tovey-nek a disszertáció elején idézett megállapítása – miszerint a szimfonikus költemény és a szonáta-elv szerkesztésmódja egyszerre található meg a műben – teljes mértékben megállja a helyét. Ezt minden, a vonósnégyessel foglalkozó munka megállapítja: Kovács Ilona ugyanerről ír disszertációjában,<sup>7</sup> Csengery Kristóf kiemeli, hogy ebben a műben Dohnányi két alapvetően különböző, sőt egymással szembenálló romantikus irányzat szintézisét teremti meg,<sup>8</sup> valamint Vázsonyi Bálint is hosszan taglalja a mű kapcsán Dohnányi életében Liszt és Brahms zenéjének hatását.<sup>9</sup> Látható, hogy a vonósnégyes egysége sokkal többről szól annál, mint hogy keretbe van foglalva, vagy hogy bizonyos motívumok visszatérnek az utolsó tételben a korábbi tételekből. Dohnányi úgy teremt teljes tartalmi egységet, hogy közben a világos formai tagoltságot megtartja. Minden zenei gondolat visszavezethető az elején hallott három alapmotívumra, és mivel azok is rokonságban állnak egymással, minden gondolat gyökere a mű elején megszólaló mottó. Ez a tematikus egység, a tételek szoros összefüggése egymással, a közös alapgondolat – a gyakorlatilag monotematikus szerkesztés – mind a szimfonikus-költemény jellegű szerkesztésmódot tükrözik, a többtételű forma, a klasszikus téma- és tételszerkezetek pedig a brahmsi hagyományt. A két elv fúziója úgy valósul meg a műben, hogy sehol sem válik mesterkéltté, a szerkesztésmód nem célnak, hanem mindvégig a gondolatokat, érzelmeket kifejező eszköznek tűnik. A motivikus kapcsolatrendszer olyannyira el van rejtve, hogy még az elemző szem sem feltétlenül veszi észre: Csengery Kristóf<sup>10</sup> és Kovács Ilona<sup>11</sup> is csak a mottó és a főtéma kapcsolatát, valamint az utolsó tétel egyértelmű idézeteit

---

<sup>7</sup> Kovács Ilona, 111.

<sup>8</sup> Csengery, 413.

<sup>9</sup> Vázsonyi, 141.

<sup>10</sup> Csengery, 409-410.

<sup>11</sup> Kovács Ilona, 111.

említik a tematikus egység alkotóelemeiként. Számos összefüggésre csak úgy derül fény, ha az elemző a könnyebben észrevehető motivikus rokonságok felfedezése után ott is keres kapcsolatot, ahol első – vagy akár sokadik – hallgatásra-olvasatra nem tűnik fel.

Az egyetlen, ami a szimfonikus-költemény szerkesztési elvéből hiányzik ebben a vonósnegyesben, az a szavakkal leírt program, azonban ha a motívumokat megnevezzük, a mű programjának váza könnyen összeáll. A mottó jelentése kézenfekvő: egyszerű, tömören megfogalmazott, nyugodt kérdést hallunk a mű legelején. A második alapmotívum indulatos reakció a kérdésre, leginkább talán a kérdés elhessegetése, a harmadik alapmotívum pedig – talán a kérdés megválaszolatlanságán búslakodó – egyértelmű sóhaj.

Az első tétel két témája a kérdést kétféleképpen teszi fel: a főtéma indulatosan, vívódva, néhol kétségbeesetten, néhol reménykedve; a melléktéma alapvetően szelíden, nyugodtan, eleinte már-már hízelegve, majd a végén könyörögve. A kérdés a kidolgozás előtt a mottó eredeti formájában újra elhangzik tárgyilagosan megfogalmazva is, de C-dúrja némi reményt tükröz. A második alapmotívum azonban újra lesöpri a kérdést, a harmadik motívum sóhajával megtoldva. A kidolgozás elejének sötét vívódását szinte elvágja a brácsaszóló nyugalma, C-dúrjának fénye. A kérdést, kétkedést és a sóhajt azonban ez is magában hordozza, amit a második motívumból szőtt ellenszólam egyre kétségbeesettebben próbál elűzni, a két ellentétes zenei szövet itt egyre hevesebben vitatkozik egymással. Az eddigi leghevesebb érzelmi kitörés után több és súlyosabb sóhajt hallunk, mint a műben eddig bármikor, majd a visszatéréssel kezdődik előről a vívódás. A melléktéma szelíd kérdése után a mottó F-dúrja már mintha bízna a kérdés megválaszolásában, a probléma megoldásában. Éppen emiatt az alaphangnembe való hirtelen visszasüllyedés annál drámaibb, sötétnek, reménytelennek láttatja a tétel kicsengését.

A második tétel feszült, mogorva csellószólója mintha hallani sem akarna a kétségekről, majd az első és harmadik motívum totális átalakításával, jelentésének kiforgatásával a négy hangszer mintegy nevetségessé teszi az első tételben hallott vívódásokat. A trió a sóhajt alázatos, megbékélt imává alakítja át, melyben csak rövid időre, a harmadik sorban törnek felszínre a kétségek. A főrész visszatérése végül elhessegeti ezt az áhítatosságot.

A harmadik tételben újra előtérbe kerülnek a vívódások, azonban itt már sokkal mélyebbről jövő érzelmekkel, sokkal kevesebb felületes szenvedélyességgel. A főtémában a „sóhaj” hosszú mondatban, vallomásként fogalmazódik meg. A mottóval rokon melléktéma a kérdést eleinte békésen, messziről szemléli, majd visszaemlékezik a vívódásokra. A kidolgozásban a cselló morgása meg-megszakítva már sokkal kevésbé ellenállhatatlan, mint a második tételben volt, az első hegedű mottóból szőtt szólama erre reagálva mintha azt mondaná, hogy a kérdést nem lehet többé lesöpörni. És valóban, ezután játssza el a brácsa újból a kérdést és a sóhajt egyaránt tartalmazó, nyugodt szólóját, ezúttal kevesebb fényvel, melankolikusabb hatással, Asz-dúrban. A visszatérésben a brácsa ismétli meg a vallomást, a két hegedű kísérete pedig mintha a lélek apró rezdülései lennének. A melléktéma itt lelkesebben kezdődik, mint elsőre (ezt a két középső szólam mozgalmasabb kísérete idézi elő), szinte tettvágytól fűtve, mintha mégis meg szeretné válaszolni, oldani a kérdést, de végül lecsendesedik, és újra elhangzik a főtéma elejének beletörődő sóhaja. A kódában a két hegedű csendesen még egyszer sorra veszi a mű gondolatait, a második hegedű a cselló morgását és az első hegedű sóhaját idézi fel, az első hegedű pedig újra felteszi a kérdést. Először végtelenül békésen – az eddigi legvilágosabb hangnemében, D-dúrban –, majd beletörődve a kilátástalanságba, újból az alaphangnemből. A három gondolat halk, egyszerre való megszólalása is szimbolikus, a vívódásokba belefáradt, csüggedt hangulatot tükröznek, ami után a két hegedűnek a kérdést ismételő, óriási sóhaja immár megkönnyebbülést jelent. A mű végén a reménytelenül búcsúzó kérdés magáért beszél: hiába a sok vívódás, nincs válasz, nincs megoldás.



### III. Dohnányi kvartett-stílusa

A dolgozatban tárgyalt, Desz-dúr vonósnégyes mellett két másik kvartett is található az életműben: az 1899-ben született A-dúr (op. 7) és az 1926-os a-moll vonósnégyes (op. 33). Érdekes áttekinteni, miben hasonlítanak ezek a 2. kvartetthez, illetve mi az, amihez Dohnányi pályájának egy korábbi illetve későbbi szakaszában másképp nyúlt. A Desz-dúr vonósnégyeshez hasonlóan Dohnányi két másik kvartettje is a klasszikus kvartett-hagyományokat folytatja: a szerkezet, a hangszerelés, és a hangzás mindháromban a nagy elődöket idézi. A tematikus egységre való törekvés mindben jelen van – ahogyan ez Dohnányi összes ciklikus művében felfedezhető<sup>1</sup> –, az elsőben még alig észrevehetően, a másodikban több helyen is nyilvánvalóan hallhatóan, és a harmadikban is könnyen kimutatható. Az A-dúr vonósnégyes hangzásában, szerkesztésében egyértelműen érezhető Brahms vonós kamarazenéjének hatása, erre több korabeli beszámoló is rámutat (a mű megjelenéséről Wilhelm Altmann írt alapvetően pozitív hangvételű ismertetőt a *Die Musik* 1903. októberi számában,<sup>2</sup> valamint a mű frankfurti bemutatójáról írt kritika<sup>3</sup> is kiemeli ezt). A Desz-dúr kvartetthez hasonlóan ez a mű is rögtön bekerült több ismert vonósnégyes repertoárjába.<sup>4</sup> A művet többnyire lelkesen fogadta a közönség és a kritikusok is, több helyen kiemelték a negyedik tétel magyaros jellegét, a négy vonós hangszer kiváló kezelését és az egyértelműen hallható hatások mellett felfedezhető egyéni vonásokat. A Waldbauer-Kerpely kvartettnak ajánlott a-moll vonósnégyesnek is hasonlóan kedvező fogadtatása volt, maga Waldbauer Imre így ír Dohnányinak:

Engedd meg, hogy pár szóban én is reagáljak az új kvartettre: végtelenül hálásak vagyunk, hogy megírtad, s tudod, mit jelent minenkünk egy oly darab, melyet szívből-lélekből szeretünk s amely fajtából alig jön hozzá egy emberöltő alatt egy-kettő a régi kincsekhez. S nagyon büszkék vagyunk, hogy mi játszhattuk először, ezt meg még külön köszönjük.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Kovács Ilona, 84.

<sup>2</sup> Gombos 2005, 240-241.

<sup>3</sup> Gombos 2005, 260.

<sup>4</sup> A londoni bemutató után Bécsben a Fitzner-, Budapesten a Hubay-Popper-, Berlinben a Joachim-kvartett mutatta be, majd néhány éven belül játszotta a frankfurti Museumsquartett, a Hollaender, az Auer és az Aulin vonósnégyes is. (Gombos 2005 és 2006/7)

<sup>5</sup> Vázsonyi, 208.

Az előző kettő kvartetthez képest ez a mű azonban nem futott be akkora nemzetközi karriert, ebben közrejátszhatott a két világháború közti feszültebb politikai helyzet, a külföldön valószínűleg kevésbé ismert magyar kottakiadó (Rózsavölgyi), valamint hogy Dohnányinak számos budapesti szerepvállalása miatt kevesebb külföldi turnéja volt, így nemzetközi ismertsége, kapcsolatainak száma is csökkenhetett.

### *1. Hasonlóságok, különbségek a három Dohnányi kvartettben*

#### *1. a. Hangszerelés*

Dohnányi mind a három műben hasonló természetességgel kezeli a négy vonós hangszert, és mindháromban gyakori a polifón szerkesztésmód. A Desz-dúr partitúrájából nyilvánvalóan kiolvasható, klasszikus szereposztás azonban – azaz az első hegedű dominanciája, a két középső szólam gyakran motorikus mozgása és a cselló szólamának sokszor egyszerű harmóniai alapként való használata – bár megtalálható az első<sup>6</sup> és harmadik<sup>7</sup> vonósnégyesben is, de többnyire nem teljesen ugyanúgy, és az a-moll egészére kevésbé jellemző ez a fajta hangszerelés. Az A-dúr vonósnégyesben az első hegedű vezető– és a cselló basszus szerepe végig nyomon követhető, a két középső szólamot azonban Dohnányi némileg máshogyan kezeli, mint a második kvartettben: a két hangszer ritkán játssza egyszerre monoton, gyors ritmikájú szólamát, inkább egymást váltják ebben, és a második hegedű itt jóval több szólisztikus feladatot kap. Gyakori a két hegedű párbeszéde, imitációja is.<sup>8</sup> Ennek köszönhetően a mű hangzása alapvetően sűrűbb, szövevényesebb, és – a sötét tónusok, mély hangzások gyakori használatával együtt – talán ez emlékeztet benne leginkább Brahmsra.

Az a-moll kvartettben feltűnően sok az *unisono* és a szólamok együttmozgása, valamint gyakran használja Dohnányi párban a négy hangszert, többnyire a két hegedű alkotja az egyiket és a két alsó szólam a másikat.<sup>9</sup> A cselló szólama csak ritkán különül

---

<sup>6</sup> Az első tétel főtéma utáni átvezető szakasza ilyen, vagy a negyedik tételben Y előtt és után.

<sup>7</sup> A második, variációs tételben sok helyen, az első tételben pedig a melléktémában fordul elő.

<sup>8</sup> Például az első tételben a főtéma utáni átvezető szakasz, negyedik tételben a melléktéma.

<sup>9</sup> Például az első tétel kidolgozása.

el határozottan a többi hangszerétől, többnyire ritmikájában, dallamában együtt mozog vagy az egyik hegedűvel, vagy a brácsával, vagy egyszerre mindegyik hangszerrel.

A három vonósnégyesben közös pont, hogy Dohnányi szerepeltet bennük egy-egy mély fekvésű, homofón szerkesztésű, tömör hangzású, korál jellegű témát: az A-dúrban a harmadik tétel eleje, a Desz-dúrban a harmadik tétel főtemája, az a-mollban a második, variációs tétel témája.

### *1. b. Forma*

Formai szempontból az A-dúr vonósnégyes folytatja leginkább a klasszikus-romantikus vonósnégyes-hagyományt a maga négy tételelességével, valamint az első tétel három témájú (fő-, mellék- és zárótema) szonátaformájával. Második tétele azonban egyáltalán nem szokványos: mivel a harmadik a lassú tétel, a második helyén leginkább háromtagú, triós tételszerkezetet várnánk. Ehelyett könnyed variációkat hallunk, melybe azonban – a négy variáció közepére – mégiscsak beleilleszt Dohnányi egy más karakterű, új motívumokat feldolgozó részt, azaz egy triót.<sup>10</sup> Érdekes az első tétel visszatérése is:<sup>11</sup> a brácsa a főtema elejét (*Tranquillo*) cisz-mollban kezdi játszani, és három ütem után elbizonytalanodik. Ütemeken át óvatosan lépdel kromatikusan felfelé, majd mikor végre megérkezünk A-dúrba, boldogan folytatja a témát.

Az a-moll vonósnégyes a Desz-dúrhoz hasonlóan háromtétéles, valamint első tétele is két témát vonultat csak fel. A második tétel itt variációs forma, melynek körülbelül a közepén elhelyezett szellemes, gyors – a témától és a többi variációtól karakterben élesen elkülönülő – második variáció mintha az A-dúr második tételéhez hasonlóan trió szerepét is betöltené.

---

<sup>10</sup> Kovács Ilona ezt részletesen elemzi disszertációjában. Kovács Ilona 181-183.

<sup>11</sup> Vázsonyi is kiemeli ezt a művel kapcsolatban: a visszatérés előkészítésének és „beúsztatásának” ihletett pillanataként jellemzi. Vázsonyi 104.

### 1. c. Témaszervezet

A témaszerkezetek már az A-dúr vonósnégyesben is furfangosak és változatosak, néhol hasonlítanak a Desz-dúr témáihoz. Az első tétel főtémája például hosszú, hangnemileg is elkalandozó periódus, s a téma végén lévő gyors zárlat meglepetés (a Desz-dúr első tételének főtémája hasonló, csak periódus helyett hosszú mondat). A Desz-dúr kvartett második tételének triójához hasonló több soros, dal szerkezetű témát többet is találunk az A-dúr vonósnégyesben, ilyen az utolsó tétel fő-<sup>12</sup> és melléktémája<sup>13</sup> is. A második tétel egyszerű, könnyed témája is hasonló: 4x4 ütemből áll, azonban ehhez a cisz-moll zárlat után az enharmonikus Desz-dúrban csatlakozik egy 2x4 ütemes kommentár. Bár a négy sor dallamilag különböző, mégis felfedezhető a dalszerkezet (AA<sub>v</sub>BA<sub>vv</sub>).<sup>14</sup>

Az A-dúr kvartett harmadik tételében a főtéma hangvétele, viszonylag egyszerű szerkezete és több mint másfél perces hossza a Desz-dúr vonósnégyes utolsó tételének főtémájára emlékeztet. A 10+13 ütemes periódus érdekessége, hogy mindkét tagja határozottan két részre tagolódik, tulajdonképpen külön-külön is periódust alkot.<sup>15</sup> Az

---

<sup>12</sup> A negyedik tétel a-moll főtémáját hat ütemes bevezetés előzi meg, melyet a négy hangszer unisono játszik, s ennek markáns ritmikájú, lefelé lépdelő motívumával – két oktáv terjedelmű összhangzatos moll skála az ötödik fokról, E-ről indulva, D helyett Disz hanggal – indul a négy soros (AA<sub>v</sub>BA<sub>v</sub>) téma is. Az első hegedű skálájához a brácsa ellenszólama társul, amely tulajdonképpen önmagában sokkal inkább témaértékű: 2+2+4 ütemes mondat. A következő nyolc ütemre szerepet cserélnek: a brácsa játssza el kétszer a skálát, a prím az ellenszólamot. A tíz ütemes harmadik sor ugyanannak a motívumnak a tükörfordításával indul, azaz felfelé halljuk a skálát, de csak egyszer, a tizenegy ütemes negyedik sorban pedig újra lefelé mozog a dallam. Egy oktávnyit az első hegedű játszik, majd a brácsa folytatja, s két ütem után lelassítja a ritmust – ettől hosszabb az utolsó sor –, tartott utolsó hangja felett pedig az első hegedű átvált A-dúrba.

<sup>13</sup> A cisz-moll, lírai hangvételű melléktéma szerkezete AABA<sub>v</sub>. Az első sor – amelyben a két hegedű kánon jellegű dallamot játszik a két mélyvonós hosszan tartott akkordjai felett – meg van ismételve. A harmadik sor Asz-dúrban indul (enharmonikusan Gisz-dúr, azaz a cisz-moll dominánása), majd különböző hangnemi kitérések után visszatér cisz mollba. A negyedik sor első fele oktávval magasabban ismétli az elsőt, majd a prím máshogyan szövi tovább a dallamot, hogy az első sor végén hallott tonika helyett szubdominánson nyitva hagyja a témát.

<sup>14</sup> A második sor ugyanúgy indul, mint az első, és ritmikája is hasonló, tulajdonképpen csak a harmadik és negyedik ütem ritmusa van megcserélve. A harmadik sor egyértelműen más, a negyedik pedig a másodiknak a variációja, kvarttal mélyebbről indulva. Az ezután következő két, dúrban lévő sor is rokon a téma indulásával; az első sort egyszerűsítik le, s a szünetekkel szabdaltnak helyett itt éneklő, legato félkották vannak.

<sup>15</sup> Az f-moll téma a negyedik ütemben dominánssal, C-dúr akkorddal nyitva marad, az ötödik ütem pedig rímel az elsőre: az elején szekundokkal lépked felfelé az első hegedű, az ötödikben pedig hasonlóan, csak sűrűbb ritmikával. A tizedik ütemben újra dominánsra érkezünk, azonban az előző ütemekben bizonytalan a hangnemérzet, és emiatt ezt erős zárlatnak érezzük. Ehhez képest a cselló C-orgonapontja felett a tizenkettedik ütemben újra halljuk a téma elejét, és bár egy decimával magasabban, de újra f-mollban. Ezzel indul a periódus második fele, amely ugyan néhány ütemmel ki van bővítve, de hasonló szerkezetű, mint az első, és tonikán zár.

a-moll vonósnégyes második tételének lassú témája is erre rímel, az A-dúrban induló első tizenegy ütem önmagában is téma értékű, az ezt követő, már a harmadik ütemben a-mollra váltó tizenhárom ütem hasonló szerkezetével és dallamvonalával pedig az első variáció is lehetne. Azonban az első rész dominánson, a második pedig tonikán zár, nincs jelentős karakterváltás köztük, ráadásul ennek mintájára a variációk többsége is két hosszú részre tagolódik, így egyértelműen hosszú periódusról van szó. Néhány olyan példát is érdemes megemlíteni, amelyek nem konkrétan emlékeztetnek

30. Az A-dúr vonósnégyes első tételének zárótémája

teszi érdekessé, hogy a gúnyos, groteszk, 10+15 ütemes periódus elsősorban szinkópás ritmusképletet jelenít meg, dallamról alig beszélhetünk, mindössze pár hangot variál kromatikusan a második hegedű és a cselló.

a Desz-dúr valamelyik témájára, hanem a szerkesztésbeli szellemesség másféle megnyilvánulásait mutatják be. Az A-dúr vonósnégyes első tételének Fisz-dúr zárótémája dallamilag ugyan rendkívül egyszerű, ritmusának rögzítése miatt azonban különleges: a hemiolás kezdés miatt 2/4-ben érezzük. Ha így lenne leírva, az egész téma pontosan nyolc ütemes lenne, amely meg is van ismételve.<sup>16</sup>

A harmadik vonósnégyesben pedig a harmadik tétel melléktémáját az

<sup>16</sup> Így 3/4-ben leírva az ismétlés a hatodik ütem második negyedén indul. Az ismétlés után induló harmadik egység tulajdonképpen a második folytatása, ugyanannak a kezdőmotívumnak a variált ismételtetése miatt elnyújtott lezárásként, külső bővítésként értelmezhető leginkább.



31. Az a-moll vonósnégyes zárótételében a melléktéma eleje

Ugyanebben a műben a két szélső tétel főtéma-területe is figyelmet érdemel: mindkét tételben két főtémát használ Dohnányi, ám ez nem derül ki egyértelműen. Az első tételben az első húsz ütem bevezetőnek tűnik csupán, szerkezetileg mégis inkább témaértékű, mint az azt követő, ugyanazzal a dallammal induló, lendületesebb, szenvedélyesebb második téma;<sup>17</sup> a harmadik tételben pedig motívikájában ugyan különbözik, de karakterében hasonló a két téma, ezért érezzük összetartozónak őket. Mintha játék lenne ez Dohnányi részéről, hogy az első tétel két témájában ugyanazokkal a motívumokkal különböző karaktereket, a harmadikban pedig különböző motívumokkal hasonló karaktereket jelenít meg.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> A kvartett első 4 üteme egy rövid periódus első tagjának tűnik, az ettől szünettel tagolt második rész azonban hosszan elnyúlva – tíz ütemen keresztül – árad tovább a domináns, cisz-moll zárlatig. Ötütemes átvezetés, fokozás után újra elindul a kezdőmotívummal, de karakterében alaposan megváltozva: sokkal gyorsabban, határozottabban. Ezzel a hallgatóban azt a benyomást kelti, hogy itt indul igazán a tétel egy dinamikus, vadul csapongó főtémával. Azonban ez szerkezetileg még kevésbé hasonlít bármilyen témára, még aránytalanabban hosszú a második rész (az elején négy ütemes első motívum itt két ütembe van sűrítve, a következő négy ütem megint csak kettőbe, az ehhez tartozó bővítés ezután viszont még 18 ütemig tart), még többféle motívumból építkezik, gyakran kidolgozási vagy átvezető részeket idéző szekvenciákkal. Viszont az, hogy a klasszikus szabályok szerint tonikán zárul, amellettszól, hogy ez a főtéma igazi arca, bár a hét ütemen át tartott a-moll szextakkord – a két középső szólam állandóan sűrűlő mozgásával telítve – sem hat igazi lezárásként. Dohnányi feltehetően szándékosan játszik ezzel, nyitva hagyja a kérdést, s ezáltal a főtéma mindkét, egymástól eltérő karakterű változatának teljes értékű főtémaként ad létjogosultságot. Az első hegedű ezután C-dúrban lassú, éneklő dallamba fog bele, ami elsőre melléktémának tűnik, azonban hamar kiderül, hogy nincs önálló téma szerepe, csak torzított változata a főtéma második tagjának. Nem pontos ritmikával, és nem hangról hangra, de teljesen felismerhetően követi a főtéma ötödiktől tizedik üteméig terjedő szakaszát.

<sup>18</sup> Az első téma játékos, 12+15 ütemes periódus, melynek mindkét fele dominánson zár: az első cisz-mollban, második É-dúrban. A második 9+14 ütemes, magyaros hangvételi téma ismét a-mollban. Motívikus hasonlóság eleinte nincs sok köztük – csak a négyhangos tizenhatod-figura az, ami közös bennük –, az utolsó, tonikán záró pár ütem azonban egyértelműen idézi az első téma zárását.

### 1. d. Hangnemek

A hangnemek használatának tekintetében a három vonósnégyes jól szemlélteti, hogy Dohnányi stílusa alapvetően nem változik, azaz mindig tonális keretek között marad, de néhány tekintetben egyre merészebb megoldásokat alkalmaz. A hangnemek lebegése, bizonytalansága az első vonósnégyesben is megfigyelhető,<sup>19</sup> ahogyan a témán belüli hangnemi kitérések és az alaphangnembe való váratlan visszatérések is.<sup>20</sup> A második vonósnégyesben ezek mellett láthattuk a modális hangnemek teljesen magától értetődő használatát, az a-moll kvartettben pedig rögtön az elején – a főtéma lassú változatának hangnemi bizonytalansága<sup>21</sup> után – két, egymással meglehetősen disszonáns tonalitás (C és Cisz) szól egyszerre.<sup>22</sup> Figyelemre méltó a két szélső tétel végének dúr és moll közötti ingadozása, az A-dúr vonósnégyes befejezéséhez hasonlóan az utolsó pillanatig nem lehet eldönteni, melyik hangnem szerint hangzik majd a záróakkord. Az első tétel zárata végül a-moll, az utolsóé A-dúr.

Már a fentebb említett két – a vonósnégyesek elejéből vett – példából is kiderül, hogy Dohnányi ezekben a művekben is előszeretettel használ kromatikus hangnemi kapcsolatokat.<sup>23</sup> Szintén jó példa erre mindkét mű első tételének melléktémája: az A-

---

<sup>19</sup> A művet indító A hanghoz a második ütemben rögtön fisz-moll akkord csatlakozik, aminek basszusa a csellóban kromatikusán, F hanggal folytatódik, ez után válik csak egyértelművé az A-dúr alaphangnem. Az utolsó tétel utolsó ütemeinek A-dúr és a-moll közti lebegtetése is ide tartozik, ami után az utolsó akkord mollban is ugyanolyan természetesnek tűnne, mint dúrban.

<sup>20</sup> Már a mű elején az első tétel főtémája előbb B-, majd C-dúr felé tér ki, mielőtt hirtelen A-dúrban zár.

<sup>21</sup> Az a-mollban induló témának rögtön a harmadik hangja B, azaz a második akkordként megjelenő nápolyi szextben a B hanggal – majd ennek oldásában a csellóban a G-vel – meginog a hangnemérzetünk, de a következő két ütemben újra egyértelmű az a-moll, annak ellenére, hogy a Gisz vezetőhang az első négy ütemben egyáltalán nem jelenik meg. A téma második tagjának első négy üteme szintén az a-mollt erősíti, utána viszont cisz-mollba modulál. Ez önmagában nem lenne olyan érdekes, hiszen a cisz-moll az alaphangnem dominánsának, azaz É-dúrnak a parallel mollja, de nem É-dúron keresztül jut ide, hanem f-moll felé tér ki egy ütem erejéig, majd vissza a-mollba, majd rögtön cisz-mollra vált, azaz tercron kapcsolatokat használ. Később, a főtéma vadabb karakterű változatában is fanyar hatást kelt a sok disszonáns, furcsa harmóniával, majd B-dúr felé tér ki, az utolsó hét ütemben pedig ugyan a-moll szextakkordot hallunk, de ezt a két középső szólam tükörmozgással, folyamatosan súrlódásokkal, disszonanciákkal facsarja, s igazi oldást csak a következő témavariáció C-dúr indulásakor érzünk (2-es próbajel). Ez a cselló C-G orgonapontja miatt tűnik először egyértelmű C-dúrnak, de a dallam második hangja már Fis, majd B és Disz is megjelenik, tehát a főtéma-területen végig bizonytalan a hangnemérzet.

<sup>22</sup> A hosszan tartott cisz-moll akkordba a brácsa G-C hanggal kiabál bele, melyből a kvintlépés miatt az utóbbit halljuk alaphangnak. A brácsa mintha a messzi hangnemi kitérés miatt veszekedne a többi hangszerrel.

<sup>23</sup> Az A-dúr kvartettben az A-dúr főtéma kitérése B-dúr felé, az a-mollban a cisz és c tonalitás egyidejű jelenléte.

dúré fisz-mollban indul, és G-dúr felé tér ki, az a-moll kvartett E-dúrban kezdődő melléktémájának pedig második sora F-dúrban, harmadik Esz-dúrban indul. A tételek és a témák közti hangnemi kapcsolatok alapvetően a hagyományos dúr-moll köröket járják be ebben a két műben, bár az A-dúr tételei között meglehetősen távoli a kapcsolat: a második tétel a domináns hangnem parallel mollja és annak azonos alapú dúrja között ingadozik (cisz-moll/Desz-dúr), a harmadik tétel f-mollja pedig ugyan az előző tétel Desz-dúr zárlatának egyszerű, moll folytatásának tűnik, mégis szubdomináns hangnemként értelmezhető.<sup>24</sup>

## 2. Tematikus egység, motivikus fejlesztés

Láthattuk, hogy a Desz-dúr kvartett egységét Dohnányi különböző módokon teremti meg. Ennek legegyszerűbb formája az egyértelmű, hallható idézet, melyet Dohnányi az utolsó tételben alkalmaz: a mottót és a második tétel kezdőmotívumát is többször halljuk újra. Érdekes, hogy a másik két kvartettben ilyen egyértelmű visszatérése bármelyik korábbi témának nincsen az utolsó tételben. Az A-dúrban ugyan van szó szerinti idézet – az utolsó tétel rövid strettája előtt található három ütem a vonósnégyes kezdetét eleveníti fel egy pillanatra (lásd 32. kottapélda)<sup>25</sup> –, de ez olyan rövid, hogy nem tekinthető egyértelműen felismerhetőnek.

The image shows two pages of a musical score. The left page is marked 'Allegro. spirituos.' and the right page 'Animato.'. Both pages show a short melodic phrase in the strings that recalls the beginning of the quartet. The score is in A major and 2/4 time. The left page shows the beginning of the quartet with a melodic line in the first violin and a supporting line in the second violin and violas. The right page shows the end of the previous movement with a similar melodic phrase in the strings, marked 'poco a poco cresc.'.

32. Az A-dúr kvartett kezdete és az utolsó tétel idézete a stretta elejével

Ennek ellenére mindkét mű a Desz-dúrhoz hasonló egységet alkot, hiszen ezekben a művekben is kimutatható a monotematikus szerkesztésmód. Mindhárom mű

<sup>24</sup> A kvartett alaphangnemének azonos alapú mollja a-moll, ennek parallelje C-dúr lenne, aminek szubdominánsa az F-dúr, így az f-moll is az.

<sup>25</sup> Ezt Kovács Ilona Dohnányi névjegyként elemzi. (Kovács Ilona 91.)



alapotívumának a váza egyszerűen leírható: az A-dúr egy skála<sup>26</sup>, a Desz-dúr tetraton, az a-mollé pedig egy tiszta kvint és két kisszekund egymástánja.

Dohnányi a Desz-dúr vonósnégyesben az egyértelmű idézeteken túl is rendkívül változatos módon variálja a motívumokat és kapcsolja össze a témákat:

1. variálja, de felismerhetően alkalmazza az alapgondolatot,<sup>27</sup>
2. apró szerkezeti módosítással elrejtja a két téma közti kapcsolatot,<sup>28</sup>
3. alaposan átformálja a motívumot, a kapcsolat inkább csak kimutatható, mint hallható,<sup>29</sup>
4. elrejtve, de szó szerint idéz,<sup>30</sup>
5. valamilyen fordítást alkalmaz.<sup>31</sup>

Ezek között természetesen vannak néhol átfedések, van, amelyik megoldás egyszerre több csoportba is sorolható.<sup>32</sup>

A két másik vonósnégyesben hasonlóan gazdagon szerepelnek az alapgondolatok különféle variációi. Az első verzióra mindkét kvartettben a szonátaformájú tételek kidolgozási szakaszaiban és a variációs tételekben találunk példákat, ezen kívül az a-mollban az első tétel főtémájának két, különböző tempójú változata is ide sorolható.

---

<sup>26</sup> Az első tétel főtémája A-dúr hangsorral indul. Az ötödik fokig megállás nélkül jut el, a hatodik fok előtt azonban már visszanyúl az alaphangra, majd újabb visszalépés után, a vezetőhangot kihagyva az oktávra fordul vissza a dallam (32. kottapélda). Ez azért érdekes, mert a következő tételek témái különböző hangterjedelemben használják fel a hangsort – a második tétel kvint, a harmadik szext, a negyedik tétel pedig oktáv terjedelemben – tehát feltehetőleg nem véletlen a skálának ez a fajta tagolása a mű elején.

<sup>27</sup> Ez jellegéből adódóan inkább a tételen belüli motivikus fejlesztés módszere, elsősorban a hagyományos kidolgozási szakaszokban. Ide tartozik például az első tétel mottójából kibontott főtéma, vagy a kidolgozásban ezt továbbfejlesztő ellenszólam a brácsaszóló felett, vagy az ugyanitt hallott fokozás a második alapmotívum felhasználásával.

<sup>28</sup> A harmadik alapmotívum és a harmadik tétel indításának kapcsolata (a ritmika és négy diszitó hang közbeékelése a különbség), és a második alapmotívum és a második tétel kezdetének összefüggése (szólampárok ellenmozgásának egy szólamba való átírása) vehető ide.

<sup>29</sup> Ilyen a harmadik tétel melléktémájának és az első főtémájának kapcsolata, vagy a második tétel főrészenek rövid frázisai és a korál is.

<sup>30</sup> Az első tétel melléktémájának kísérete egy pillanatra megjelenik a zárótétel végén, a mottó utolsó elhangzása előtt.

<sup>31</sup> A mottó és a második alapmotívum közti, valamint a mottó és első tétel melléktémája közti kapcsolat tartozik ide.

<sup>32</sup> Például a két említett fordítás egyben a 3-as csoportba is tartozik.

A második módszer is mindkét műben előfordul. Az A-dúr vonósnégyesben a legszebb példa erre a negyedik tétel kidolgozásában megjelenő új, éneklő dallam (182. ütemtől, 33. kottapélda), mely az első tétel főtémájának variációja. A két téma karakterében ugyan nem áll messze egymástól, a ritmikai súlyok eltolása miatt azonban nem könnyű meghallani a rokonságot.<sup>33</sup>



33. Az A-dúr kvartett első tételének főtéma-indulása és annak variációja a zárótételben

Az a-moll vonósnégyes két szélső tételének főtémája között is teljesen egyértelmű, ám elsőre mégis nehezen meghallható összefüggés van: az utolsó tétel szinte hangról hangra lemásolja az elsőét, de ritmikájukat és karakterüket tekintve olyan nagy a különbség, hogy csak a kettőt egymás mellé állítva tűnik fel az azonosság (34. kottapélda). Az első tétel főtémája előbb szélesen áradó, lírai, második változatában pedig szenvedélyes, csapongó arcát mutatja szeszélyes ritmikájával és néhol váratlanul nagy hangközlépéseivel; az utolsó tételé ennek ellentéte, féktelen és játékos, s ebben a karakterben ugyanazok a váratlan hangközlépések inkább humort, mintsem szenvedélyt közvetítenek.

---

<sup>33</sup> Az utolsó tételben a kiinduló Esz – tehát a kvintkörön az A-tól legmesszebbre eső hang – és a kvintje között kettővel több hangot találunk, mint az első tétel témaindításában, de ha az A-ra és C-re kitöltő, díszítő elemként nézünk, akkor a dallam megegyezik az első tétel főtémájának első tíz hangjával. Egy apró hangmagasságbeli különbség van csak még benne: a főtéma oktávra fellépő hangja itt lefelé, az alaphangra nyúl vissza, és emiatt ezután lefelé mozduló terc helyett felfelé lépő szextet hallunk. A ritmus annyiban hasonló, hogy többé-kevésbé azok a hosszabb hangok itt is, mint az első tételben. Azonban egy metrikus súly más helyre esik (a főtémában az első, a második, valamint a kvinten és a szexten lévő hangok, a Finaléban pedig az első, második, a visszalépő hang és a szexten lévő hangok a súlyosak), ettől tűnik jelentősen különbözőnek a két téma.

**Allegro agitato e appassionato.**

**Vivace giocoso.**

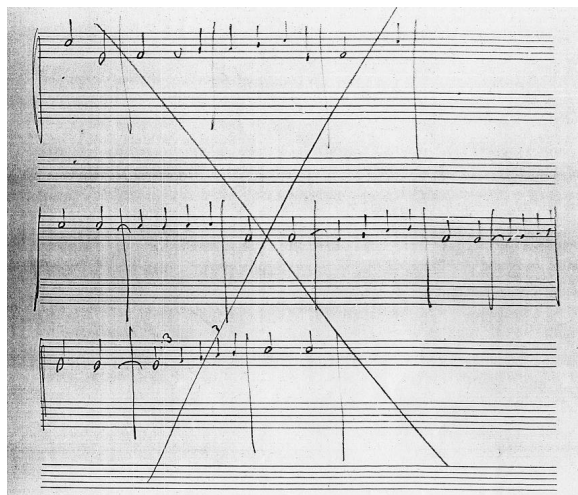
## 34. Az a-moll vonósnégyes első és harmadik tételének főtémája

A harmadik fajta témakapcsolat a legérdekesebb, azaz hogy a témáknak első ránézésre semmi közük nincs egymáshoz, kicsit jobban megvizsgálva őket azonban kimutatható a rokonság. A legrejtettebb talán az A-dúr második tételének és az első tételt indító hangsornak a kapcsolata, itt a közös gondolatot nem is a téma elején érdemes keresni, hanem az azzal rokon Desz-dúr kommentárban. A végtelenül egyszerű dallam sokáig mindössze kvart hangterjedelmű, de az utolsó ütemre fellép kvintre, és onnan egyszerű skálával jut vissza az alaphangra. Ez önmagában nem túl meggyőző jel a két téma kapcsolatára, akár véletlen is lehetne. Azonban azzal együtt, hogy a trió elején ugyancsak kvint terjedelmű – ezúttal felfelé lépdelő – skála hallható, már szándékosságot sejtet (35. kottapélda).

## 35. Az A-dúr kvartett második tételében a kommentár vége és a trió eleje

Még inkább a közös alapgondolat tényét erősíti, ha szemügyre vesszük a második tétel triójának vázlatát, melyet Kovács Ilona közöl és elemez disszertációjában (36. kottapélda).<sup>34</sup> A második fogalmazványon világosan látszik, hogy Dohnányi a nyolc ütemesre tervezett első egység végén szext távolságnyi hangterjedelemben írta volna le a skálát, méghozzá az elején hosszú, átkötött hanggal, majd triolákkal, azaz az első tétel indításának három-negyedes ritmikájához hasonlóan. Ezt végül elvetette, talán éppen azért, hogy ne legyen nyilvánvaló a két tétel közötti kapcsolat. Az első fogalmazvány, mely viszont az első E hang nélkül belekerült a trióba, ritmikájával a harmadik tétel kidolgozásában megjelenő témára hasonlít (36. kottapélda).

<sup>34</sup> Kovács Ilona 190-191.



36. Az A-dúr vonósnégyes második tételéből a trió fogalmazványai

A harmadik csoportba sorolhatóak az a-moll vonósnégyesben a második tétel témája és az első főtémája közti összefüggések is,<sup>35</sup> valamint a zárótétel fő- és melléktémája közti kapcsolat.<sup>36</sup>

Ugyanide tartozik, de a Desz-dúr kvartett hasonló megoldásaihoz képest is összetettebb, furfangosabb az a-moll vonósnégyes kidolgozásában hallott, dzsesszre emlékeztető rész (33-as próbajeltől), mely a kezdőmotívum különböző elemeivel játszik. A négy hangszer először csak egy három hangos, nem igazán odaillő, éneklő motívumot hoz fel az ötödik ütemben (37. kottapélda),<sup>37</sup> ezt a következő ütemben azonban a négy hangszer egy jazzes akkordmenettel mintha kinevetné. A brácsa ezután már határozottabban, de továbbra is éneklően utal vissza az első tételre,<sup>38</sup> néhány ütem múlva azonban ismét „kinevetik”.

---

<sup>35</sup> Ez nem egyértelműen látható és hallható, de szerkezeti és motivikus hasonlóság is fellelhető köztük. Az első négy ütem mindkettőben viszonylag nyugodt kérdésfelvetés, bár a második tételben ezalatt kétszer is elhangzik ugyanaz a kétütemes motívum, de csak másodsorra kérdésként (más harmóniákkal van alátámasztva, mint elsőre). Mindkét téma egy rövid szünettel tagolva az ötödik ütemtől indul el lelkesebben, s hosszan, hangnemi kitérésekkel árad tovább a zárlatig. Ezen kívül mindkettő hasonló dallamivű, nagy hangközlépést tartalmazó háromhangos, legato motívumot használ szekvenciaként; a különbség csak az, hogy az első témájában felfelé törő, a másodikban lefelé hajló a szekvencia. A háromhangos motívumot ráadásul mindkét esetben hasonló ritmika követi: az első tételben a hármas lüktetés miatt negyed-nyolcad, a másodikban nyújtott ritmus. Ezek önmagukban talán nem elég meggyőző bizonyítékok a két téma rokonságára, de mivel Dohnányi az első és utolsó tételben egyértelműen tematikus egységre törekszik, feltételezhetően ezek az apró hasonlóságok így együtt a második tételben sem véletlenek.

<sup>36</sup> A melléktéma (31-es próbajeltől) a főtéma három apró részletét ragadja ki és egyszerűsíti, illetve alakítja át monoton, ismétlődő gesztusokká: a néhány hangos kromatikát, a súlytalan helyen – de hangsúllyal, szinkópás jelleggel – induló E hangokat, és a kezdő E-A kvintet, melyet még a téma előtt a cselló néhány ismétlés után nonává alakít át.

<sup>37</sup> A kezdőmotívum második három hangjának tükörráfordítása, ahogyan az első tétel melléktémájában fordult elő.

<sup>38</sup> A nyolchangos motívumot Dohnányi öt hangba sűríti: ha a kezdőmotívum felütését figyelmen kívül hagyjuk, az ütemegytől egyértelmű a hasonlóság. Az ütemegyen lévő hosszú hang után mindkettő kromatikusan indul tovább. Először valamivel rövidebb érték szól, majd három nyolcad egymásra

37. Az a-moll kvartett harmadik tételének jazzes része; az idézett háromhangos motívum az első tétel fő- és melléktémájában; valamint a brácsa utalása az első tétel kezdetére

A kvartett utolsó pár ütemében derül csak ki, hogy maga a jazzes rész is – ritmikájával és kromatikus lépéseivel együtt – az első tétel témájából származik: a kezdőmotívum első négy hangja van némileg kifordítva,<sup>39</sup> és 6/8-ból 2/4-es ütemekbe átszabva. Zárásként az átalakított kezdőmotívum az összes szólammal megerősítve, augmentálva – azaz nagyjából az első tétel indulásával megegyező léptékben – is elhangzik, mintegy csattanóként, egyértelműsítve a két tétel közti párhuzamot, egyúttal felmutatva, hogy az összes téma ebből a négyhangos motívumból van kibontva.

---

fűzve, már nem kromatikusán, és legato ív alatt. Ennek a három hangnak a sorrendje és a hangközlépések nem egyeznek ugyan, de mindkét esetben felfelé törnek; a harmadik tételben a harmas utolsó hangja a motívum első hangjának a felső oktávja – ez az első tétel kezdőmotívumában a három nyolcadot követő, súlyos ütemegy volt.

<sup>39</sup> Az első hegedű és a cselló négy akkordot ismételtet: a negyedik akkord felfelé lépő szopránja az első tétel főtemájának első hangját, a felütést használja – ami kis szekunddal alacsonyabb, mint a kezdő motívum fellépő, ötödik hangja –, s egyszerű zárlati, tonika-szubdomináns-domináns akkordoknak halljuk őket. Harmadszorra azonban, amikor az első hegedű a jazzes középrész ritmikáját veszi át, nyilvánvalóvá válik az utalás, az akkordok és a ritmus együtt már hallhatóan az első tétel kezdetét idézik.



38. Az a-moll vonósnégyes utolsó ütemei

A negyedik módszer szerinti idézetre jó példa az A-dúr kvartett melléktémája, ahol az utalás a cselló basszusmenetében van elrejtve: az első négy hangja dallamában, ritmikájában is a tétel indítását idézi. Ez mintha Dohnányi humorát jól példázó árulkodó kacsintás lenne,



39. Az A-dúr kvartett első tételében a melléktéma eleje

ugyanis jobban szemügyre véve a fő- és melléktéma dallamvonalában is látszik némi hasonlóság.<sup>40</sup> Az a-moll vonósnégyes két szélső tétele még szorosabban kapcsolódik a kezdőmotívumhoz, mely gyakran megjelenik, szinte folyamatosan jelen van a műben, ezek épp emiatt kevésbé tekinthetők rejtett idézetnek.

Fordítást is mindkét műben találunk: az A-dúr vonósnégyes lassú tételének főtémája a kezdő hangsor rákfordításával indul,<sup>41</sup> ugyanez a tétel második témájában is megtalálható.<sup>42</sup> A negyedik tétel főtémája egyszerre használja a hangsor fordítását és eredeti alakját is.<sup>43</sup> Az a-moll kvartettben az első tétel melléktémájának már az eleje is mutat némi motivikus hasonlóságot a főtémával,<sup>44</sup> a rokonság azonban a téma harmadik részében a legszembeűnőbb: a főtéma második részéből a szekvencia háromhangos motívumát tükörrák fordításban használja, itt is felfelé törekvő szekvenciaként.

<sup>40</sup> A főtéma lentről indul, majd az oktávot elérve visszakanyarodik, a melléktémában – bár nem skálamenettel – ennek fordítottja történik.

<sup>41</sup> Egyszerűen visszafelé használja a dúr skálát – a tétel hangneme szerint, fél hanggal mélyebbre helyezve –, ezáltal moll hangsorrá átértelmezve. Az első tételben használt, a hangsorból kilépő lenyúlások helyett itt a fordított skálának megfelelően felfelé hajlítások szakítják meg a skálamenetet, melybe egy ponton kromatika is ékelve van.

<sup>42</sup> Itt nem az elején, hanem a mondat első tagjának második felében található az ereszkedő skála.

<sup>43</sup> A lefelé lépő szekundok rímelnak az első tétel felfelé lépdelő témaindítására, de még egyértelműbb a főtéma ellenszólamának rokonsága: E hangról indulva már a második ütemben felér a kvintre, rövid visszakanyarodás után a szextre, a nyolc ütemes egység végén pedig az első tétel témájához hasonlóan kihagyja a hetedik fokot, mielőtt érinti az oktávot, és visszafordul a dallam.

<sup>44</sup> A két téma elején hasonlóan nagy lépést hallunk (elején tiszta, itt bővített kvint), az ezt követő háromhangos legato hajlítás pedig ugyan nem pontosan követi a kezdőmotívum hasonló három hangját, de hasonló dallamívével és karakterével emlékeztet rá.



40. Szekvencia az a-moll kvartett első tételének fő- és melléktémájában

A három vonósnégyes tematikus egysége között a hasonlóságok mellett alapvető különbség is észrevehető: a motivikus egység mintha egyre szorosabbra lenne fűzve. Az A-dúr tételeiben Dohnányi különbözőképpen használja az alaphangsort, azonban a tételeken belüli témák – kivéve a negyedik tétel kidolgozásának éneklő témáját – már sokkal inkább egymásra reflektálnak, mint a mű kezdetére.<sup>45</sup> A Desz-dúr vonósnégyesben csírájában már az elején megjelenik mindhárom tétel karaktere, a zárótétel pedig egyértelműen visszaidézi az első kettőt. Az a-moll vonósnégyes két szélső tételét pedig sűrűn átszövi a markáns kezdőmotívum, középső tétele variációs formája miatt szintén végig szoros kapcsolatban van a témájával, ezáltal a mű kezdőmotívumával is.

### 3. Hasonló megoldások a kvartettirodalomban

A motívumok, témák fejlesztése, variálása a Dohnányi zenéjével kapcsolatban sokat emlegetett Beethoven, Schumann és Brahms zeneszerzői eszköztárának is alapvető eleme. Ezzel Arnold Schönberg több zeneelméleti írásában is foglalkozik, és fejlesztő variációnak nevezi; *A zeneszerzés alapjai* című pedagógiai műve sok értékes elemzést is tartalmaz.<sup>46</sup> Szintén ezzel foglalkozik, még mélyebbre ásva Brahms zenéjében Walter Frisch tanulmánya.<sup>47</sup> Mindkét mű azonban elsősorban az apró motívumok, építőelemek témává fejlesztését mutatja be, valamint a már kibontott témák továbbgondolását, átalakítását: az egész művet, az összes témát összefogó alapgondolatról nincs szó. Dohnányi másik nagy példaképének, Lisztnek zenéjében annál inkább, azonban ott ez a klasszikus téma- és tételszerkezetek nélkül valósul meg.

<sup>45</sup> A lassú tétel két témájáról volt már szó. A negyedik tétel két témája közötti kapcsolat is rögtön látszik: a főtéma ellenszólamában újra és újra elhangzik egy tizenhatodos figuráció, ennek augmentált tükörfordításával indul a melléktéma. A kidolgozás elején induló imitációs, triolás téma is ebből a motívumból bontakozik ki.

<sup>46</sup> Schönberg, Arnold. *A zeneszerzés alapjai*. Tallián Tibor (ford.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971.

<sup>47</sup> Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

### 3. a. Tematikus egység

A szélső tételek közötti összefüggésre találunk példát bőséggel a kamarazene irodalmában, de ezek soha nem olyan, mindent átszövő elemekként vannak jelen, mint Dohnányi vonósnégyeseiben, hanem sokkal inkább – hol hallható, hol némileg elrejtett – egyszerű, és leggyakrabban egyszeri idézetként, visszaütésként. A mű teteleinek egységbe foglalása már a többteteles szonáták kialakulásával elkezdődik, hiszen a hangnemi váz is ezt szolgálja a barokk művekben is. Valamiféle visszatérést sugall, hogy az utolsó tételek hangneme ettől kezdve – néhány kivételtől eltekintve – megegyezik az első tételével, miközben a középső tételek általában valamelyik másik, de rokon hangnemben hangzanak el. Ezen kívül a klasszikában már többnyire karakterükben is rímelenek egymásra a saroktételek – drámai hangvételű első tételnek gyakran még szenvedélyesebb zárótétel a párja; könnyed, esetleg táncos első tételnek pedig gyakran fergeteges finalé. Sokszor társul ehhez még metrumbeli hasonlóság is – hármas lüktetésű első után hármas utolsó tételre számíthatunk, páros után párosra. Mindennek talán már csak természetes következménye, hogy a klasszikus szerzők műveiben, így Haydn<sup>48</sup> és Mozart<sup>49</sup> esetében is könnyen találkozhatunk motivikus hasonlóságokkal első és utolsó tétel témái között.

Beethoven késői kvartettjeiben is találhatóak tudatosan szerkesztett, visszatérő motívumok, bár gyakran alig észrevehetően.<sup>50</sup> Az F-dúr (op. 135) vonósnégyes mutat némi

---

<sup>48</sup> Az Esz-dúr kvartettben (op. 17. No. 3) ugyanazzal a motívummal indul az első és a negyedik tétel témája. Az Op. 33 No. 3-as, C-dúr kvartettjében is tetten érhető a hasonlóság: az első tételben a szekund és a brácsa repetálása felett az első hegedű kétvonalas G hangot ismételtet, a második ütemében felezve az első hang egészskotta értékét. Az utolsó tételben az elsőhöz hasonlóan a három alsó szólamban C-dúr akkord ismétlődik, igaz, ezúttal nem egyenletes repetálással. A prím ezúttal is a kétvonalas G-hangot járja körül négy ütemen keresztül – ez a fele olyan hosszú ütemek miatt megfelel az első tétel két ütemes egységének –, és a második kettőben itt is sűrűsödik a ritmus.

<sup>49</sup> A d-moll kvartettben (KV. 421) a művet indító, fájdalmas karakterű oktávlelés köszön vissza a zárótétel főtemájában, bár nagyjából kétszer olyan gyors tempóban. Azonban ez a motívum a mű záró motívuma is egyben; itt már augmentálva hangzik el, tehát tempója megegyezik a kvartett elején hallottal. Ott a cselló játszott lefelé kúszó skálát alatta, itt ehhez hasonlót a második hegedű játszik, de még a zárómotívum előtt, mely végül kisimulva, pikárdiai terccel dúrban zár.

Az A-dúr kvartett (KV. 464) első tételének ugyan három negyed, utolsó tételének pedig két kettő az ütemmutatója, mégis egyértelmű a hasonlóság közöttük. Maga az ütemmutató csalóka, hiszen a gyors háromnegyedes első tétel ütempárokban mozog, s ennek lüktetése tulajdonképpen megegyezik az utolsó tétel két kettődével. A negyedik tétel témája az első variációja: a mondat első négy ütemes egysége mindkét tételben ugyanarról a hangról indulva kromatikusan lefelé mozog, a második négy ütem is ugyanúgy, egy hanggal mélyebbről indulva ismétli meg az első négyet, s a záró nyolc ütemes egység közepén mindkét tételben kétvonalas Á hangra lép fel az első hegedű szólama.

A D-dúr vonósnégyesben (KV. 575) is azonnal észrevehető a két saroktétel közti hasonlóság: éneklő D-dúr hármashangzat-felbontással indítja a prím a művet, ugyanígy, ugyanebben a karakterben és ritmikában kezdi a negyedik tétel témáját a cselló.

<sup>50</sup> A B-dúr (op. 130) kvartettben például nem egyértelmű utalásról van szó: a lassú bevezető sóhajszerű motívumának legjellegzetesebb négy hangjával (egy lefelé lépő kisszekund, egy felfelé lépő kisszext, majd újra egy lefelé lépő kisszekund) játszik a szerző a negyedik tételben. Azonban az elejének sötét, sejtelmes hangvételű motívuma a mű végén megváltozik, tonális szekvencia épül belőle, melyből csak



hasonlóságot a Dohnányi Desz-dúr kvartett indításának ötletével – a tételek alapgondolatainak a mű elején való megjelenítésével –, ugyanis a mű az utolsó tétel megelőlegezésével kezdődik. Az utolsó tétel a „Muss es sein? – Es muss sein” kérdés-felelet mottója köré épül, s a kvartett kezdete a választ vetíti előre.<sup>51</sup> Érdekes, hogy a válasz a mű végén könnyed *Allegro*ban hangzik el, míg az elején hangulatában – az *Allegretto* tempójelzés ellenére – inkább a kérdés gravéjához áll közelebb.

Schubert d-moll (D. 810) vonósnégyesét mintha a Desz-dúr kvartetthez hasonlóan egy központi gondolat fogná össze, hiszen a második, variációs tétel *A halál és a lányka* című dalt dolgozza fel. Ezen kívül pedig az első és utolsó tételben mintha a hasonló témájú *Rémkirály* motívumait, párbeszédeit hallanánk sokszor,<sup>52</sup> annak izgatott, torokszorító, sokszor könyörgő hangulata egyértelműen jelen van az egész műben. Az utolsó tétel tényleges visszautalást is rejt magában, hiszen a mű kezdetének meghatározó ritmikájú motívumát itt is felhasználja Schubert.

A művet összefogó visszatérésre találunk példát Schumann kamarazenéjében is,<sup>53</sup> Brahmsnak pedig mindhárom vonósnégyesében fellelhető az utolsó tételekben az első főtémája, vagy annak fő motívuma, variációja. Ezek közül a c-moll kvartett (op. 51. No. 1) áll talán legközelebb a monotematikához,<sup>54</sup> de itt az újra és újra felbukkanó motívum mindig

---

az első tag idézi pontosan az első tételt. A többi a hangnemhez illeszkedve, nagy szekundokkal hangzik el, ezáltal kisimul, és a Finale karakteréhez alkalmazkodva bizakodóvá, életvidámmá válik.

Habár csak négy hang variált visszatéréséről van szó a cisz-moll (op. 131) vonósnégyes utolsó tételében is, hasonló karakterük és ritmikájuk, valamint a két szélső tételben elfoglalt jelentős szerepük miatt sokkal inkább egyértelmű utalásnak halljuk, mint az előző két műben. A Gisz-Hisz-Cisz-A kezdőmotívum a lassú első tételben kulcsszerepet kap, többször elhangzik más hangnemekbe transzponálva is. A hetedik, utolsó tételben a szonátarondó második témájaként ugyanezek a hangok ereszkedő sorrendben (Cisz-Hisz-A-Gisz) jelennek meg, és ugyanúgy egyenletes negyedmozgás követi őket, mint a mű elején. Ebben a tételben is számos alkalommal elhangzanak, más hangmagasságokban is.

Az a-moll kvartett (op. 132) más jellegű visszautalást rejt magában, itt valójában csak a közvetlenül az utolsó tétel előtt megjelenő, egy szál hegedűn megszólaló, szekvenciális futamokból álló fantázia és a recitativo jelleg ismerős a mű elejéről.

<sup>51</sup> Az utolsó tétel elé írt mottóban a „Muss es sein?” három hangja kétszer hangzik el, másodsorra egy szekunddal mélyebben (A-C-G, G-B-F); a kvartett elején ebből a második tag variációját halljuk. A felütés G hangot G-A előke helyettesíti, az F pedig egy nyújtott ritmussal és G hanggal díszítve van, s nem tonikai záróhang szerepét tölti be, mint a zárótételben, hanem a cselló Desz hangja miatt mollbeli IV. fokú szextakkord terceként dominánsra vezet tovább, és a dallamban E hanggal zár.

<sup>52</sup> Például a sűrű, repetált triolamozgás felett könyörgő dallam az első tétel főtémájában, vagy az utolsó tétel második témája, szintén izgatott triolákkal kísérve.

<sup>53</sup> A zongoraötösben az első tétel mottójából építkező fűgát hallunk az utolsó tétel végén, az amúgy is marcato hangok ezúttal augmentálva, azaz még súlyosabb karakterrel szólalnak meg. Ezután visszatérnek még az utolsó tétel saját témái, és a tétel egészére jellemző szilaj, táncos jelleggel fejeződik be a mű. A vonósoknak a záróakkordok előtti utolsó pár ütemben hallható repetálása és a szekvenciálisan lefelé mozgó szólamok is emlékeztetnek az első tétel végén hasonló módon, de ellentétes irányban, felfelé mozgó zenei szövetre.

<sup>54</sup> A két szélső tétel indítása között egyértelmű összefüggés hallható, mindkettő egymást követő nyújtott ritmusokkal kezdődik, és szűkített szeptimlépéssel folytatódik. Ezt Karl Geiringer is említi. (Geiringer,

hasonló karaktert, jelentést hordoz, és nem minden témában és tételben van jelen. Az a-moll kvartett (op. 51. No. 2) utolsó tételének végén hallható rövid, nyugodt idézet<sup>55</sup> Dohnányi A-dúr vonósnégyesének végén hallott megoldásához hasonlítható. A B-dúr kvartett utolsó tételében az első tétel főtémájának visszatérése pedig azért érdekes, mert Brahms – Dohnányihoz hasonlóan – többféle arcát is megmutatja a témának.<sup>56</sup>

A Desz-dúr vonósnégyes szabályos keretbe foglalásához hasonló szerkesztésre is találunk példát a kvartett-irodalomban, például Mendelssohn első két vonósnégyesében. Az Esz-dúr (op. 12.) utolsó tételében egy az egyben hangzik el az első tétel két témája is,<sup>57</sup> az a-moll kvartettben (op. 13) pedig az első tétel bevezetője (*Adagio*) van variáltan megismételve a mű végén.

Érdekes lehet az összehasonlítás Janaček első vonósnégyesével is, hiszen az Tolsztoj kisregénye, a *Kreutzer-szonáta* alapján írt egyértelmű programzene – hagyományos négy tételeességbe helyezve –, és Dohnányi második és harmadik kvartettje között, 1923-ban keletkezett. A szerkesztésmód azonban egészen más itt is, mint Dohnányinál, hiszen a Janaček-műben minden tétel néhány, egymástól teljesen különböző motívum ütköztetésére épül, csak az első és utolsó tételt indító, egyszerű sóhaj-motívumban fedezhető fel rokonság.

A fenti példák többségének közös vonása, hogy a visszaidézett vagy újból felhasznált, némileg átszerkesztett motívumok felismerhetőek – kivéve Beethoven késői kvartettjeiben –, azaz vagy teljes mértékben az első tétel hangulatára szeretnék emlékeztetni a hallgatót, vagy

---

Karl: „Einleitung zur Brahms: c-Moll Streichquartett” in *Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 No. 1*. kispártitúra. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G., 1928.) A két tételben lévő előfordulásuk közt a legnagyobb különbség az, hogy az első tétel hármasként, és három nyújtott ritmussal a kezdőhanghoz képest decima hangtávolságba kapaszkodik fel, míg a negyedik páros ütemmutatójú, és két nyújtott ritmussal mindössze egy tercet halad felfelé. A motívum mindkét változata meghatározó szerepet játszik a műben, alapvető építőeleme a kvartett zenei szövetének. Gyakran találkozunk ezek variációival, vagy csak egyes részleteivel is: a második tétel is az utolsó tétel két nyújtott ritmusból álló kezdőmotívumára építkezik, sőt az ezt követő, lefelé lépő két nyolcaddal együtt is megjelenik többször a tétel során, csak a szűkített szeptimlépés helyet itt a konszonáns kvint szerepel.

<sup>55</sup> A kóda (*Piu vivace*) előtti hat ütem a mű indításának kvinttel magasabban lévő variációja. Ugyan sűrűbb akkordváltásokkal kíséri az első hegedűt a többi szólam, valamint nem szextlépéssel felfelé, hanem terclépéssel lefelé indul a dallam, tempója és karaktere miatt mégis egyértelműen kilóg a tételből, és az elsőre emlékeztet.

<sup>56</sup> A három Brahms vonósnégyes közül a B-dúrban (op. 67) találkozunk a legnyilvánvalóbb visszautalással: a variációs utolsó tétel hatodik variációja az első tétel főtémájának kezdőmotívumából építkezik. A hetedik variáció is továbbszövi ezt, de nem az eredeti formájában használja a nyolcadokat, hanem az eddigi scherzando jellegű, rövid hangok helyett most éneklően, legato módon. Az ezt követő codában is végig jelen vannak a motívumnak különböző változatai, melyeket egyre felismerhetőbb formában hallunk, majd a végén az utolsó tétel témájának ellenszólamaként újra megjelenik eredeti formájában és karakterében is.

<sup>57</sup> Először az első tétel kidolgozásában megjelenő – második hegedű által játszott – fájdalmas téma hangzik el újra, és ez szolgál az ezt követő szakasz fejlesztésének alapjául. Végül az első tétel kódája csaknem változtatás nélkül tér vissza: először a második hegedű témáját halljuk, s ebből bontakozik ki még utoljára az első tétel főtémája, majd az ezt követő záró szakasz itt a mű végén kissé variáltan, valamivel hosszabban hangzik el.

éppen az alapgondolat karakterének megváltozását akarják mutatni. Dohnányi is használ ilyen, hallható utalásokat is, de emellett sokszor mintha éppen azzal játszana, hogy hogyan lehet egy motívumot akár csak apró változtatásokkal – a ritmika megváltoztatásával, a metrikus súlyok eltolásával, vagy néhány hang kihagyásával – felismerhetetlenné, néha éppen ellentétes karakterűvé formálni.

### 3. b. Témaszervezetek

Dohnányi vonósnégyeseiben mindenféle szerkezetű témát megtalálhatunk, melyek azonban sosem sablonosak, mindegyik felépítésében fel lehet fedezni különlegességet, „szabálytalanságot”. Ezekhez hasonló, rafinált témákra rengeteg példa van a kvartettirodalomban. Dohnányi zenéjében gyakori, témán belüli hangnemi kitérést láthatunk például Schumann a-moll vonósnégyesének (op. 41. no. 1) harmadik tételében<sup>58</sup>, vagy az A-dúr kvartett (op. 41 no. 3) első tételének főtémájában is.<sup>59</sup> Még jellemzőbb ez Schubert műveire, ahol ráadásul a témák végén gyakran hirtelen, megkönnyebbülést jelentő feloldásokat is hallhatunk: ilyen a d-moll vonósnégyes második főtémája is,<sup>60</sup> valamint a második melléktémája is.<sup>61</sup> Ennek a Schubert tételnek a szerkezete is figyelemre méltó, hiszen Dohnányi a-moll kvartettjéhez hasonlóan több főtémát is felvonultat, melyek között ugyan felfedezhető motivikus kapcsolat, de szerkezetükben elkülönülnek egymástól.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> A 3x8 ütemes (ABA<sub>v</sub>) d-moll téma végtelenül áradónak tűnik a lassú tempó miatt, középső sorának második felében pedig az éles karakterváltás miatt úgy tűnik, mintha már nem is a témát hallanánk, hangnemileg is elkalandozik, de azután a cselló megismétli az első hegedű nyolcütemes dallamát.

<sup>59</sup> A főtémában a gyors háromnegyed miatt rendkívül rövidnek tűnő nyolc ütemes, szabályos periódus után a következő húsz ütemet még idetartozónak érzékeljük. Az így háromtagú (ABA<sub>v</sub>) téma középső 12 üteme azonban szekvenciáival elkalandozik az alaphangnemtől, és az utolsó nyolc ütem egy hanggal feljebb csúszva H-dúrban idézi a téma első sorát.

<sup>60</sup> A második főtéma 5+5+16 ütemes, hosszú mondat, melynek első két tagja alig variált ismétlés, harmadik, egészen más karakterű tagjának nyolcadik ütemétől pedig tonikára való oldás helyett külső bővítésként hosszú, hol egy helyben toporgó, hol felfelé igyekvő szekvenciát hallunk. Ennek végén a tétel elejét ismétlő motívum kezdő d-moll akkordja elízióként egyben a téma oldását is jelenti, ami a hosszú szekvencia után megkönnyebbülésként hat.

<sup>61</sup> Az előzőhöz hasonló szerkezetű hosszú mondat (5+5+12 ütemes). Első két tagja ennek is ugyanúgy variált, mint a főtémában – az első hegedű oktávval magasabban játssza a dallamot –, harmadik tagja pedig sokáig f-mollban van. Csak az utolsó két ütemben tér vissza F-dúrba az előzőhöz hasonló, hirtelen megkönnyebbüléssel.

<sup>62</sup> A d-moll kvartett első tételének tizennégy üteme bevezetőnek hat ugyan, mégis első főtémaként értelmezhető leginkább (2+2+10 ütemes mondat), ezután indul a második főtéma. Az első és második téma összegyúrásaként is értelmezhető következő, 2+2+8 ütemes egység, melynek első két tagja az első téma elejének variációja, harmadik sorának motívumai pedig a második téma harmadik tagját idézik. F-dúr zárlatával átvezet az egyszerű szerkezetű – 4+4 ütemes – első melléktémára. Az eddigi témák nem különülnek el élesen egymástól, a témákon belül nagyobb karakterváltások vannak, mint közöttük, hiszen a témák vége átvezet a következőbe, így nem is témákként érzékeljük az eddig elhangzottakat, hanem különböző karakterű motívumok egymással való ütköztetéseként. A második melléktéma már határozottan el van választva az eddigi témáktól.

Négysoros témát láthatunk Beethoven cisz-moll kvartett ötödik, scherzót helyettesítő *Presto* tételében,<sup>63</sup> Schubert G-dúr kvartettjének második tételében,<sup>64</sup> és Brahms c-moll vonósnégyesének (op. 51 no. 1) második tételében is.<sup>65</sup> Még hosszabb, öt soros Schumann a-moll vonósnégyesének (op. 41 no. 1) főtémája,<sup>66</sup> melyben az első sor visszatérése eredeti hangnemébe megnyugvásként hat az előző sor bizonytalansága, kóválygása után.

Végtelennek tűnő, hosszú témára is akad példa. Beethoven B-dúr vonósnégyesének Cavatina tételében az első 39 ütem (ez az egész tétel több, mint fele) értelmezhető egy témaként (AA<sub>v</sub>BCC<sub>v</sub>). Itt az Esz-dúr állandó jelenléte miatt váratlan fordulatokról, meglepetésekről nincs szó, a bensőséges karakterű téma érdekességét az első hegedű énekes szólistát idéző kiemelése, és a többi hangszer zenekari kísérethez hasonló használata adja (a sorokat mindig a három alsó hangszer – ismételt vagy megelőlegezett motívumokkal való – kommentárjai tagolják).

Dohnányi zenéjéhez a kortársak közül leginkább talán a néhány évvel idősebb Max Reger dallam- és harmóniavilága, szerkesztésmódja áll legközelebb, akinek hatalmas életművében hat vonósnégyes is található. A d-moll (op. 74.) kvartett sok része emlékeztet Dohnányi zenéjére, azonban többek között az első tétel főtéma-területében, ahol különböző karakterű motívumok váltakozása, ütköztetése okoz bizonytalanságot, nincs egyértelmű zárlat, megkönnyebbülés, egyik téma a másikba kúszik át, így az egész tételnek fojtottabb, komorabb hatása van, mint Dohnányi bármelyik tételének. A melléktéma (AA<sub>v</sub>B szerkezetű, 8+8+11 ütemes mondat) ugyan oldottabb, nyugodtabb hangvételű, melyben a sorok végére összegyűlő feszültség a következő sor elején mindig feloldódik, ezeknek az oldásoknak azonban nincs olyan váratlan hatása, mint általában Dohnányi hasonló feloldásainak. A rövid második tétel játékosága is oldja az első feszültségét, s a kvartettben ennek témája hasonlít talán leginkább

---

<sup>63</sup> Az E-dúr téma négytagú, dalszerkezetű (AA<sub>v</sub>BA<sub>v</sub>v). Első két tagja alig variált ismétlés, mindkettő dominánsan zár. A harmadik sor már elkalandozik hangnemileg, s elbizonytalanodik, majd gisz-mollba érkezve ritmikájában némileg magára talál. A negyedik sor újra a tétel alaphangnemében kezdi a témát, a kezdésnél oktávval magasabban lévő dallammal, ahogyan a második sorban volt. Ezúttal tonikán zár, de a záróakkord csak egy pillanatra szólal meg, majd egy hosszú külső bővítéssel, szekvenciával megerősíti a tonikai zárlatot.

<sup>64</sup> A tétel harmadik ütemében a cselló indítja a 8+8+13+8 ütemes (AABAv) témát, melynek első sora egyszerű, szabályos, 4+4 ütemes periódus. A második sor ennek szabályos ismétlése; harmadik sora a nyolcadik ütemtől elbizonytalanodik, s hat ütemes külső bővítés után halljuk az elsőt idéző utolsó sort, de ezúttal a-mollban kezdődik, s itt is csak az utolsó két ütem vált vissza a tétel e-moll alaphangnemére.

<sup>65</sup> 4x6 ütemes a téma (AA<sub>v</sub>BA<sub>v</sub>v), a második sorban a cselló megismétli az első hegedű dallamát, amit az első hegedű ellenszólamként hasonló karakterű, de felfelé törő motívumokkal kísér. A szélesen áradó első két sor után a harmadik elbizonytalanodik, majd a negyedikben újra a prim kezd énekelni, de a második sorban játszott ellenszólamának motívumaival.

<sup>66</sup> mindegyik sor 8 ütemes (AA<sub>v</sub>BCA<sub>v</sub>2). Érdekessége, hogy nem a mű alaphangnemében van, hanem a hosszú, imitációs a-moll bevezetés után d-moll főtéma szólal meg. A második sor ugyan már a-mollra vált, de a C sor szekvenciájával visszavezet d-mollra.

Dohnányi szerkesztéséhez.<sup>67</sup> A harmadik tétel variációs forma, melynek homofon, korál jellegű témája is sok szempontból hasonlít Dohnányi a-moll vonósnégyesének dúr hangnemű második tételéhez. A szintén A-dúr téma dallamába már a második ütemben G hang kerül, majd a harmadik ütemtől újra egyszerű A-dúrt hallunk. A hetedik ütem hirtelen kilép az alaphangnemből, Desz-dúr felé modulál, majd három ütem alatt visszatér A-dúrba. Ez a fajta harmóniai váz mintha pont az ellentéte lenne Dohnányiénak; Reger hirtelen lép ki a hangnemből, majd lassan visszatér, míg Dohnányi többnyire inkább lassan kalandozik el az alaphangnemből, majd hirtelen tér vissza.

\* \* \*

Dohnányi kvartett-művészete nyilvánvalóan összegző. Olyan elemet, amit valamelyik korábbi szerző műveiben ne lehetne felfedezni, valószínűleg nem találunk Dohnányinál, azonban olyan szerzőt sem találunk, akinél a Dohnányi zenéjét jellemző elemek mind, vagy akár csak nagy részben egyszerre jelen lennének. Látható tehát, hogy ez nem valakinek, esetleg egyszerre több zeneszerzőnek a másolása, hanem mindannak a tudásnak, aminek a birtokában van, saját személyiségének megfelelő átformálása, összefoglalása.<sup>68</sup> Az, hogy Dohnányi zenéjében a klasszikus-romantikus zene minden iránya egyszerre van jelen, tudatos összegzésre vall. Ebből a tényből önmagában persze nem következik, hogy Dohnányi összesítő művészete értékes, jelentős. A vonósnégyesek értékét éppen az adja leginkább, hogy ez a tudás sosem válik hivalkodóvá, magamutogatóvá.

Dohnányi mindhárom vonósnégyesben tematikus egységre törekszik, sőt, mindhárom szerkesztése értelmezhető monotematikusként. Ez Liszt és az ő újításait követők zeneszerzői technikájára jellemző, Schumann és Brahms műveire azonban ebben a formában egyáltalán nem. Témáinak szerkesztésében, azok variálásában, fejlesztésében azonban egyértelműen felismerhető az utóbbi két szerző hatása. Ebből a szempontból sem mond tehát újat, de lehangoló könnyedséggel alkalmazza és olvasztja össze a nagy elődök módszereit, zeneszerzői technikájuk építőelemeit.

---

<sup>67</sup> Rövid, nyolc ütemes, bizonytalan hangnemérzetet keltő bevezető után indul a téma C-dúrban, melynek első nyolc üteme önálló, szabályos periódusként is megállná a helyét, de a zárlat hiányzik a végéről, a téma megszakad, majd rövid levegővétel után újra elkezdődik a téma, de ezúttal B-dúrban. Négy ütem után a tétel elejéről ismerős motívumokat halljuk átvezetésként az Esz-dúrban induló harmadik sorra, ezzel egy 8+12+19 ütemes mondat áll össze, mely G hangon, dominánsan zárul. A főrész végén a téma első két sora változatlanul tér vissza, a harmadik sor viszont rövidebb, és C hangon, tonikán zárul. A lassú középrész után csak egyszer halljuk újra a témát, de itt már mindössze az első sor a változatlan, a második kimarad, és csak a harmadik sor hangzik el ismét rövidebben, ezzel tulajdonképpen periódussá alakul át.

<sup>68</sup> Erről Vázsonyi többször is ír életrajzi kötetében, egy helyen így fogalmazza meg: „Művészete nem a jövő víziója; zenéje a múltból, a jelenből és saját egyéniségéből táplálkozott.” (Vázsonyi 102.)

Minden szerző gyakran variálja a különböző formákat, itt-ott szándékosan kilép a sablonokból. Dohnányi is ezt teszi – minden témájában játszik valamivel, váratlan megoldásokkal teszi érdekesebbé őket –, többnyire tovább feszegetve a határokat, mind a dallamvilágot, mind az egy témán belüli különböző karaktereket, mind a hangnemi kitéréseket, mind a témák szerkezetét tekintve. A témák dallamvilága, a szövevényes modulációk is a többek között Liszt és Wagner által képviselt zeneszerzői vonalat juttathatják eszünkbe, azonban a témák végén lévő sokszor váratlan, egyértelmű zárlatokkal Dohnányi mintha szándékosan humort csempészne a korszak harmóniailag gyakran túlszűfolt, érzelmileg túlfűtött zenei világába. Az említett zeneszerzőknél és követőiknél gyakran valóban végtelenített motivikus szerkesztést találunk, az állandó modulációk, egymásba érő motívumok, szekvenciák után többnyire nincs tonikára való oldás, de más hangnemben lévő világos lezárás, kadencia sem.

A Dohnányi zenéjében megnyilvánuló könnyedség, a mosolyt fakasztó, hirtelen feloldások talán leginkább Schubertre emlékeztetnek, a megszokott sablonokat használó, azonban azoktól mégis messzire elrugaskodott szerkezetű témák Schumann és egyben Brahms zenéjére, a témán belüli különböző karakterű motívumok felvonultatása pedig Beethovenre és Schubertre. Maga a zeneszerzéshez való játékos – mindenbe valamilyen zeneszerzői tréfát beleszőni akaró – hozzáállás pedig talán az időben ugyan Dohnányitól már messze lévő, de a felsorolásból mégis kihagyhatatlan Haydnre hasonlít legjobban.

## IV. Hangfelvételek

Dohnányi mindhárom vonósnégyeséről számos hangfelvétel készült, a legtöbb – tizennégy – kétség kívül a Desz-dúrról.

	előadó	kiadás éve	Kiadás helye (ország)
1.	Flonzaley Quartet	1927	USA
2.	Roth String Quartet	1940	USA
3.	Curtis Quartet	1954	USA
4.	Stradivari Quartet	1955	USA
5.	Kodály quartet	1977	HU
6.	Chicago Symphony String Quartet	1981	USA
7.	Guarneri Quartet	1982	USA
8.	Artis Quartet Wien	1985	A
9.	Gabrieli Quartet	1989	UK
10.	Audubon String Quartet	1996	USA
11.	Lyric Quartet	1997	UK
12.	Fine Arts Quartet	2002	USA
13.	Kocian Quartet	2007	CZ
14.	Guarneri Quartet	2009	USA

### 41. A Desz-dúr vonósnégyes felvételei

A felvételek évszámai jól tükrözik, hogy Dohnányi műve töretlen népszerűségnek örvend, mégpedig elsősorban az Egyesült Államokban: a tizennégy lemez közül nyolc itt készült, ezeken kívül kettő brit, egy cseh, egy osztrák és egy magyar kiadást találunk. Érdekes, hogy a közelmúlt egyik leghíresebb vonósnégyese, a Guarneri Quartet kétszer is lemezre vette a művet, először Borodin második vonósnégyesével együtt pályájuk közepe felé, majd a „*Magyar albumban*”<sup>168</sup> együttműködésük negyvenöt évének lezárásaként.<sup>169</sup> A fent említett felvételek közül a Flonzaley, a Kodály, az Audubon, a Lyric, és a Fine Arts vonósnégyes előadásához sikerült hozzáférnem, valamint a Guarneri Quartet második lemezéhez. Ezek mindegyike

<sup>168</sup> Dohnányi 2. és 3. vonósnégyese mellett Kodály 2. vonósnégyesét tartalmazza

<sup>169</sup> Eisler, Edith. Guarneri Quartet: The Hungarian Album. *Strings*, 2009 július.

érdekes, értékes felvétel, s néhány szempontból egészen különböző felfogással közelítik meg a művet.

### *1. Az első felvétel*

A történetileg legizgalmasabb kétség kívül az első, a Flonzaley kvartett felvétele 1927-ből – nemcsak annak korai volta miatt, hanem mert Amerikában ez az együttes mutatta be a művet 1909-ben –, az ő előadásukat így érdemes alaposabban is szemügyre venni. A kor legismertebb amerikai együttesének interpretálása lendületes, végig érdekfeszítő, és bár a felvételtechnika kezdetlegességéből adódóan sok apró hiba van benne, ezzel együtt is nagyon összeszedett. A – vonós hangszereken meglehetősen szokatlan, kényes – hangnemek, harmóniák alapvetően tisztán összeszólnak, mindenhol érthető a szólamok szövése, minden hangszer szólója jól érvényesül, régi felvételekhez képest kifejezetten jól hallhatók a dinamikai különbségek is, és nagyon jól kontrasztáló karakterek vannak. Jellegzetessége, hogy néhol rendkívül szabadon bánnak a tempókkal, s ez többnyire remekül működik: például az első tétel főtémájában végig hallható sietség a téma izgatottságát fokozza, a lassítás a téma végén pedig segíti a tagolást és kiemeli a zárlat megnyugvó jellegét. A melléktéma is lassan indul, ezzel még jobban megmutatva a két téma közti kontrasztot, majd néhány ütem alatt ugyan visszalopják a tempót, mégis végig nyugodt marad. Kevésbé szerencsés a gyakori tempóingadozás a harmadik tétel főtémájának visszatérésében, hiszen így a két hegedű folyamatos mozgást jelentő párhuzamai néhol vontatottnak tűnnek, néhol pedig furcsán meglódnak, és a téma elveszíti a nyugalmit. Gyakori a felvételen a régies előadasmódra jellemző hajlítás, csúszás is: ezek mindenhol kifejezőek, természetesek, őszinték, talán csak a legelején, a kérdésben tűnik túl soknak a mai hallgató számára, hiszen a dallam egyszerűsége némileg elveszik emiatt. A második tételt kevésbé érzem meggyőzőnek, mert ugyan a gyors rész végig lendületes és izgalmas, azonban azt végig szigorúnak, viharosnak értelmezik. Az oldottabb, könnyedebb karakterek hiányoznak, ezáltal a tételben rejlő irónia, gúny nem igazán érvényesül. Előadásukban még a trió korálja sem teljesen nyugodt ellenpólusa a gyors résznek, ugyanis a második hegedű nyolcadmozgása végig izgatottan zakatol a dallam alatt, valamint a cselló sokszor siettető pizzicatoí is nyugtalanságot sugallnak. A harmadik tétel egésze viszont annál inkább pozitív benyomást kelt, főtémája az apró intonációs pontatlanságok ellenére is nagyon szép, sötét tónusú, ihletett hangvételű, s



jól elkülönül tőle a melléktéma légiesebb hangvételével. A kidolgozás rapszodikus részét érdekes módon meglehetősen ritmikusan játsszák, ami miatt az első hegedű szólamának nincs igazán improvizatív jellege, de ez érezhetően tudatosan vállalt és meggyőzően előadott koncepció. Figyelemre méltó a kóda indulása: a második hegedű meglehetősen tétován kezdi idézni a második tétel motívumát, ezáltal nem szakad el teljesen az ezt megelőző megnyugvástól, és egyúttal rendkívül izgatott hatást vált ki. Szintén nagyszerű nem sokkal később a két hegedű imitációjának természetes, magától értetődő kinyílása, a végén elhangzó mottóval együtt tökéletesen összeáll egy hatalmas, utolsó sóhajja.

## *2. Előadói nehézségek, tipikus hibák*

A modern felvételek talán legnagyobb veszélye – természetesen nem csak Dohnányi zenéjében –, hogy a sterilitásra való törekvés közben az előadás sodrása, élő jellege, őszintesége eltűnik. Ebből a szempontból – nem meglepő módon – éppen az a felvétel a legkevésbé meggyőző, amelyik intonációban, hangzásban és együttjátékban talán a legkiegyensúlyozottabb, azaz a Fine Arts Quartet lemeze. Itt a tempók gyakran túl merevek, az első hegedű túlzott, gyors vibrátója sokszor válik egysíkúvá, emiatt kifejezéstelenné (ez a harmadik tétel főtémájában a leginkább zavaró), a más felvételeken jól működő hajlítások pedig gyakran erőltetett glissandóknak tűnnek. Ezzel ellentétben az Audubon vonósnégyes előadása, amelyben Dohnányi zenéjének természetessége, magával ragadó sodrása teljes mértékben megvalósul: az előadók nagyon jól bánnak a hajlításokkal, időkkkel, agogikákkal, a zenei folyamatok remekül összeállnak. Lemezfelvételekhez mérten azonban viszonylag sok benne az apró pontatlanság intonáció és együttjáték szempontjából is, s nem mindenhol szólalnak meg szépen, egyértelműen a hangok (különösen jellemző ez a második tételre).

Nem könnyű megoldani azokat a hirtelen karakter- és vele együtt járó tempóváltásokat, amelyeket Dohnányi elízióval csúsztat össze: ilyen az első tételben a főtéma mindegyik indulása, a scherzo gyors részének visszatérése, és a zárótétel kódájának indulása is. Ezek akkor igazán meggyőzőek, ha nincsenek határozottan szétválasztva, és hangsúlytalanul indulnak. Az első tétel főtémájának első két hangja dallamilag még egyértelműen a sóhaj zárata lenne, mégis mindegyik felvételen különválik a kettő egymástól, sőt, néhol kifejezetten hangsúllyal indul (Kodály, Audubon, Fine Arts). A Guarneri és a Lyric vonósnégyes felvételén sem észrevétlenül

kúszik át egyik motívum a másikba, de legalább halkan és éles, durva váltás nélkül indítja az első hegedű a témát. A második tétel visszatérése és a harmadik tétel kódájának indulása zeneileg kevésbé problematikus, mivel egyértelmű záróhang mellett kezdi játszani valamelyik hangszer a második tétel kezdőmotívumát, de mindenképpen halkan, sejtelmesen a leghatásosabb. Ezt azonban technikailag nem könnyű kivitelezni, így néhány felvételen a halk kezdés hiányzik (Kodály, Fine Arts, Guarneri), máshol pedig a határozott, pontos ritmus veszik el a halk indítás miatt (Lyric). Az Audubon kvartett lemezén ezt a két indulást jónak érzem.

Kényes pontja a műnek a szokatlan hangnemek miatti intonáció is, ezt az együttesek többsége azonban egy-két apró hibát leszámítva jól megoldja. Ebben alapvető bizonytalanságot leginkább csak a Kodály vonósnégyesnél érzek (ez legtöbbször az első hegedűben érhető tetten), valamint néhány helyen a Guarneri kvartettnél, utóbbinál azonban ez talán nem is annyira pontatlanságból, mint inkább abból fakad, hogy a felvételen végig kevésnek tűnik a cselló, a harmóniai alap, így a négy hangszer nem mindenhol zeng össze tökéletesen. Ugyanez figyelhető meg néhol a Lyric kvartett felvételén is, főként a harmadik tétel főtémájában.

A Desz-dúr vonósnégyes témáinak karaktereit az előadók többféleképpen érzik, értelmezik, ez már a három alapmotívum interpretálásait összehasonlítva is kiderül. A kérdés némely előadásban egyszerű, lírai (Lyric, Audubon), másoknál eszpresszív (Kodály, Fine Arts, Guarneri). A második motívum néhol szigorú, vad (Audubon, Guarneri), máshol könnyed, játékos (Kodály, Lyric, Fine Arts), a harmadik pedig hol kérlelő (Kodály, Audubon), hol sokkal inkább szenvedélyes (Fine Arts, Lyric, Guarneri). Ezek bármelyike jól működik akkor, ha a karakterek kontrasztálnak egymással, és dinamikájukban van különbség. Megítélésem szerint a Kodály és a Fine Arts kvartett felvétele ebből a szempontból nem elég differenciált. Az első tétel főtémájának karaktere sem ugyanolyan a felvételeken: alapvetően szenvedélyes a Kodály, Audubon, Guarneri, illetve álmodozó, vágyódó a Lyric, Fine Arts Quartet lemezein. Itt is mindkettő elképzelés megállja a helyét, ha a témán belüli kettősséget – az izgatottság néhol kisimul, megnyugszik – a harmóniaváltásokra érzékenyen reagálva megmutatják, ez leginkább az Audubon és a Lyric vonósnégyes előadásában valósul meg. Ehhez hasonlóan a scherzo gyors része is akkor mutatja igazán Dohnányi humorát, ha a groteszk, szigorú karakter a kicsattanóan vidámmal váltja egymást. Ez

is az előző két együttes előadásában hallatszik leginkább, a Guarneri kvartett az egészet szigorúan, a Fine Arts Quartet pedig az egészet könnyeden értelmezi.

Dohnányi a műben végig precízen használja a dinamikai és egyéb előadói utasításokat. Ezeket minden felvételen hallhatóan igyekeznek pontosan betartani, bár dinamikai skálájában a Kodály vonósnégyes felvétele a többihez képest alapvetően egysíkúnak tűnik. A Guarneri Quartet felvételén pedig sokszor durvák a hangsúlyok, túlságosan „kotta-ízűek”<sup>170</sup>: remekül hallatszik ugyan az egyszerű hangsúly, a *fortepiano* és a *sforzato* közötti különbség, de az azokban rejlő rezdülések, az érzelmi tartalom nem igazán érvényesül. Mintha tévesen a huszadik századi zenében gyakori, szigorú szó szerinti értelmezés szerint játszanák a leírt előadói utasításokat, ahelyett, hogy Mozart, Schumann, Brahms zenéje felől közelítve valamilyen gesztust társítanának hozzá.

A Desz-dúr kvartett áttetsző hangszerelésű, végig szép együtthangzásra törekvő alkotás. Ez alapvetően minden lemezen megvalósul, bár a Guarneri és a Kodály vonósnégyes felvételén gyakran zavaró az első hegedű kissé préselt, érces hangképzése. A négy hangszer aránya többnyire mindegyikben jó, talán csak egyedül a Guarneri kvartett felvételén borul fel némileg, az első hegedű végig mintha túlságosan dominálna, a cselló pedig sokszor kevésnek tűnik. A különböző szólók és ellenszólások mindenhol plasztikusan hallatszódnak.

### 3. Koncertfelvételek

Mivel az élő előadásokban a mű folyamatossága, őszinte hangvétele sokkal inkább érvényesül, mint a stúdió-felvételeken, érdemes két, egymástól időben és felfogásban is messze álló koncertfelvételt szemügyre venni: a London String Quartet hangversenyeiről készült felvételgyűjteményben megjelent lemezt (1948-as előadás), valamint az amszterdami Ruysdael vonósnégyes 2011-es hangversenyét.<sup>171</sup>

A London Quartett koncertfelvételén az élő felvétel varázsához hozzátartozó apró hibák, pontatlanságok természetesen jelen vannak, de az előadás atmoszférája,

---

<sup>170</sup> Rögtön a kérdés, gyönyörű, tiszta, meleg hangzásába belerondít, mikor a többi hangszer durva, éles, üres fortepianót játszik. A harmadik motívumot sem sóhajnak játsszák, hanem túl direkt hangsúlyokkal, risoluto karakterben.

<sup>171</sup> Ernő Dohnányi-String Quartet No. 2 in D flat Major Op.15 (Complete), Ruysdael Kwartet (Joris van Rijn, Emi Ohi Resneck: violin-Gijs Kramers: viola-Jeroen den Herder: cello)-Amsterdam-Januari 23-2011. Utolsó megtekintés: 2015. május 15. <[www.youtube.com/watch?v=QWhbap7Lg8E](http://www.youtube.com/watch?v=QWhbap7Lg8E)>.

sodrása mellett ezek egyáltalán nem zavaróak. Itt még inkább tiszta, összehallgatott harmóniák vannak, mint a Flonzaley quartett lemezén, melyekben jól esnek a fülnek a cselló zengő, biztos alapot nyújtó basszushangjai. Nagyon jól megvalósul mindig az első hegedű és a brácsa párbeszéde, de általában véve is nagyon jók az arányok, a fontos szólamok, ellenszólamok mindig kirajzolódnak. A mű elején a kérdés egyszerűnek, természetesnek hat, a másik két alapmotívum karakterei is jól kontrasztálnak egymással. Ezen a felvételen nagyon szépen, hangsúlytalanul, halkan indul a főtéma is, az eleje teljes mértékben a sóhaj-motívum dallamának záróhangjaiként szól. A főtéma kettőssége is jól hallatszik, hol szenvedélyesen vágyódó, hol kisimultabb. Talán kevésbé sikerült a kidolgozás brácsa-témája feletti hegedűszóló, amely mintha túlságosan háttérben maradna, emellett túl van ritmizálva ahelyett, hogy szárnyalna; mikor azonban ugyanez az utolsó tétel kidolgozásában jelenik meg, sokkal természetesebbnek tűnik. A második tételben két feltűnő hibán<sup>172</sup> kívül néhol intonációs bizonytalanság is felfedezhető, ugyanakkor az alapmotívum többféle – hol morgoló, hol vidám – arca nagyon jól megmutatkozik. Szép a korál is, a szekund nyolcad-mozgásának legatója ebben az előadásban nyugodt lebegésnek tűnik. Megrázóan mély és kifejező a harmadik tétel főtémája, a melléktémát pedig a két középső szólam könyörgő ellenszólama teszi emlékezetessé. A rapszodikus rész hegedűszólója itt teljesen szabad, a két középső hangszer repetálása sokszor inkább tremoló, mint ritmikus harminckettő; ugyanitt a cselló és a prím párbeszéde, veszekedése is jól hallatszik. Rendkívül kifejező, a felvétel legmegkapóbb része talán a visszatérés brácsaszólója a két hegedű érzékeny, összefonódó kíséretével.

A Ruysdael kvartett koncertje nagyon jó példa egyrészt arra, hogy nem csak lemezek készültek az utóbbi években sorra a műből, hanem a hangversenytermekben is folyamatosan műsoron van, másrészt pedig arra, hogy a vonósnégyes alapvetően derűs felfogásban is hatásos tud lenni. Az egyszerű mottó után ebben az interpretációban ugyanis a második motívum játékos, de dinamikájával jól elkülönül a kérdéstől, a sóhaj pedig inkább elgondolkodó, mint fájdalmas. A főtémában a repetált nyolcadok itt többnyire nem izgatottságot, hanem folyamatosságot közvetítenek, a prím szólója pedig többnyire békésen árad felette. A nyújtott ritmusok is könnyedek, nem pedig kifejezőek, ahol pedig némileg izgatottabbá válik a téma, ott is derűs marad.

---

<sup>172</sup> A két középső szólam egyik közbeszúrása rosszkor jön, valamint a második hegedű nem lép be a szólójával, néhány ütem után csatlakozik csak bele.

Érdekes, hogy a melléktémát viszont kevésbé játsszák elengedetten, éppen a kifejezőbb karakter különbözteti meg a főtémától. A második tétel gyors részében ők is nagyon jól megjelenítik a többféle karaktert, a trió korálja is szép, de a gyors tempó miatt inkább légies és könnyed, mint igazán meghitt, áhítatos. A harmadik tételben már az ő előadásukban is mélyebbről jövő érzelmeket hallhatunk, de sehol sem válik vaskossá, igazán sötét hangzásúvá a főtéma, hanem végig áttetsző marad. A melléktéma szokatlan könnyedségével azonban mégis nagyon jól elkülönül tőle karakterében, ez annak köszönhető, hogy a gyorsabb ritmusértékű hangokat nem játsszák ki kifejezően, hanem táncosan elengedik; ugyanez okozza az első tétel nyújtott ritmusainak könnyedségét is. Az előadás együttvéve – bár főleg az első tétel egészen más hangvételű, mint az eddig tárgyalt felvételek – nagyon meggyőző és hatásos, teli érzékenységgel és humorral.

\* \* \*

Dohnányi második vonósnégyese többféle értelmezésben is megállja tehát a helyét, de mindenképpen az az előadás a leghatásosabb, amelyekben ugyanazok a motívumok sokféle karakterben meg tudnak jelenni. Ez, illetve ennek hiánya leginkább az első tétel főtémájában és a második tétel gyors részében feltűnő, ebből a szempontból a London, az Audubon és a Guarneri kvartett felvételei a legjobbak. A legkevésbé problematikusnak a harmadik tétel főtémája tűnik, ez minden vonósnégyes előadásában alapvetően szépen, egységesen és gazdagon szól, valamint bár kényes, de nagyon hálás terület ennek visszatérése is a brácsában: ez mindegyik felvételnek a legszebb részei közé tartozik.

Látható, hogy a világon sok együttes tartotta és tartja ma is repertoáron ezt a művet, éppen ezért sajnálatos, hogy magyar felvételtől mindössze egyet találhatunk. méghozzá csaknem negyven évvel ez előttről,<sup>173</sup> és a koncertműsorokban is csak nagy ritkán találkozhatunk vele.

---

<sup>173</sup> A Kodály vonósnégyes (Duska Károly, Szabó Tamás, Fias Gábor, Devich János) tagjai azóta minden poszton kicserélődtek.

## Összegzés

A kamaraművek Dohnányi életművében vitathatatlanul a fontos, fajsúlyos alkotások közé tartoznak, ezen belül pedig a vonósnégyes műfajának kiemelt szerepét jól mutatja az, hogy ez az egyetlen formáció, amelyre három mű is született. A Desz-dúr vonósnégyes ezen belül is a legnépszerűbbnek számít a három közül. Figyelemre méltó azonban, hogy a hangfelvételek száma alapján úgy tűnik, Magyarországon kívül jóval ismertebb a vonósnégyes, mint itthon. Meglepő, hogy miközben mindhárom vonósnégyest egy magyar együttes sem játszott lemezzre, egy amerikai és egy cseh ilyen jellegű összkiadás is létezik. A harmadik, a-moll kvartettből egyáltalán nincsen magyar felvétel – számos külföldi lemezen szerepel azonban ez a mű is – pedig ennek kottájához valószínűleg itthon a legegyszerűbb hozzáférni, miután a kiadója az Editio Musica Budapest (eredetileg Rózsavölgyi).

A Dohnányiról kialakult képünk egyértelműen az, hogy zenei nyelve teljes mértékben konzervatív: a romantikus stílusra épül, s a 20. század avantgárd törekvéseit nem érezte magáénak, nem követte az újtó, forradalmasító zenei irányokat. Ez a kép a Desz-dúr vonósnégyest alaposan megvizsgálva sem változik. Amiben azonban Dohnányi mégis némileg újat mond az elődökhöz képest, az éppen a romantikus zenei világ egészének tudatos, könnyed, játékos összefoglalása. A kvartettből világosan látszik, hogy ez az összegző jelleg nem egyszerűen csak a korábbi zenei stílusok anyanyelvi szinten való használatából fakad, hanem szándék, tudatos vállalás: a liszti monozematika és a hagyományos beethoveni, többtétéles és szigorú formákat használó szerkesztésmód ilyen egyértelmű összefonódása legalábbis erre utal. Ezt erősítik a rendkívül hosszú, különböző hangnemekbe bolyongó témák is, melyek bár sokszor tagolatlan motivikus fejlesztésnek tűnnek, mégis hagyományos témaszerkezeteket rejtnek magukban. Szintén a stílusok, korszakok tudatos összegzésére vall a vonósnégyesek hangszerelése, azaz hogy Dohnányi nem a vaskos, tömör brahmsi hangzásvilágot viszi tovább – mint többek között Reger –, hanem ebből a szempontból inkább a bécsi klasszikus, áttetsző szerkesztéshez tér vissza. A második tétel trióját képező korálnak – rendkívül egyszerű, mégis ötletes, váratlan harmóniákkal gazdagított négy soros szerkezetével – még inkább archaizáló jellege van. A modális skálák használata és a mottó egyszerű tetratonja is egyfelől némi modernitást kölcsönöznek a műnek, másfelől régi stílusokat idéz. Mindez azonban egy pillanatra

sem válik mesterkélt klasszicizálássá, és talán éppen ez a természetesség, könnyedség az, amiről Dohnányi zenéje felismerhető.

A Dohnányi műveit illető leggyakoribb kritika a kezdetektől fogva az, hogy stílusában nincs elég egyéniség, csak imitálja példaképeit. Ez az állítás azonban véleményem szerint meglehetősen sántít: Dohnányi stílusának egyéni vonásait azok nem ismerik fel, akik nem ismerik a művészetét, és más, általuk sokkal jobban ismert szerzők stílusának tükrében ítélnék meg kiragadva egy-egy művet. Ezzel a kérdéssel Vázsonyi Bálint<sup>174</sup> és Gombos László<sup>175</sup> is részletesen foglalkozik. Kizárólag más szerzők tükréből nézve kis túlzással bármelyik zeneszerző egyéniségét meg lehetne kérdőjelezni: például aki esetleg jól ismeri Mozart és Haydn művészetét, Beethovenét azonban egyáltalán nem, az egy Beethoven műben hol Haydn, hol Mozart stílusjegyeit fogja felfedezni. Minél nagyobb részét ismeri meg azonban Beethoven életművének, annál jobban el tudja majd választani Beethoven stílusát az előbbi két szerzőétől. A példaképekre való utalás, stílusukra való építkezés ráadásul teljesen megszokott a zenetörténetben: a Brahms első szimfóniája és Beethoven kilencedikje közötti párhuzam közismert. Schumann is sokszor veszi alapul Beethovent, a C-dúr szimfóniában például konkrét idézetet is hallunk az *An die ferne Geliebte* dalciklusból,<sup>176</sup> de ugyanebben a műben szabályos BACH motívum mellett J.S.Bach imitációs, kontrapunktikus szerkesztése is több helyen megjelenik. Szintén Beethovent utánozza sok szempontból Mendelssohn az op. 13-es a-moll vonósnégyesében: Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyesével motívikájában és bizonyos szerkezeti elemeiben is sok hasonlóságot mutat, a két művet egymás után meghallgatva teljesen egyértelmű a két mű közötti kapcsolat.<sup>177</sup> Hogy a zeneirodalomban a művek közti hasonlóságok hol tudatosak, hol pedig tudatalatti, berögzült stílusjegyek ismételt előbukkanásai, az nehezen megállapítható, azonban mindenképpen érdekes, hogy míg

---

<sup>174</sup> Vázsonyi többek között Brahmsot is idézi, aki az első szimfóniájának utolsó tételében elhangzó, Beethoven Örömdájával párhuzamba állítható dallamról így válaszolt a hasonlóságot firtató kritikuskoknak: „ezt még a szamár is meghallja.” (Vázsonyi 97.)

<sup>175</sup> Gombos 2006/7, 84-87.

<sup>176</sup> Kroó György, *Schumann*, in Molnár Antal (szerk.), *Kis Zenei könyvtár 4.* (Budapest: Bibliotheca, 1958), 124.

<sup>177</sup> Az első hegedű recitativot idéző kadenciája, az 1. tételek főtémáinak karaktere, és motívikája hasonló. Lásd még: Friedrich Krummacher, *Geschichte des Streichquartetts, Band 2.* Teil IV: Rückblick als Erneuerung: Mendelssohns Streichquartette (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 17.

Bartók saját műveinek minden más szerzővel való összehasonlítását elutasította<sup>178</sup> – annak ellenére, hogy az ő műveiben is egyértelműen felfedezhetők máshonnan vett minták<sup>179</sup> – Dohnányi az elődökhöz hasonlító stílusjegyeket, zenei megoldásokat nyilvánvalóan tudatosan vállalja és használja. Vázsonyi egyébként Bartók első vonósnégyesének egyik mintájának tartja Dohnányi Desz-dúr kvartettjét, erről összehasonlító elemzést is közöl monográfiájában.<sup>180</sup> A két mű indulása valóban hasonlít egymásra (Bartók indítása Dohnányi művének tükörfordítása). Szintén meggyőző érv a két mű közti kapcsolatra Dohnányi bevezetőjéből a második, gyors motívum és Bartók gyors tétele kezdetének párhuzamba állítása is, itt nem is csak a két motívum hasonlósága érdekes, hanem a lassú, halk szakasz utáni hirtelen tempó- és karakterváltás megegyezése is. Különös viszont, hogy Vikárius László a Bartók mű vizsgálatakor számos kortárs művet felsorol, ami Bartókot inspirálhatta a vonósnégyes megírásakor, azonban Vázsonyi észrevételeiről nem tesz említést.<sup>181</sup>

Dohnányi zenetörténeti jelentősége természetesen nem vethető össze Bartókéval, azonban műveinek esztétikai igényessége, sziporkázó ötletessége miatt mindenképpen érdemes büszkén felvállalni, mint magyar zeneszerzőt. A tradicionális zenei nyelvhez való ragaszkodása ráadásul nem egyedi eset a 20. század első felében, több gyakran játszott kortársáról is elmondható ugyanez: a mindössze négy évvel idősebb Max Reger és Szergej Rahmanyinov sem szakadt el a romantikus zenei világtól, holott mindketten nagyjából Dohnányival egy időben kezdték kivívni az elismerést zeneszerzőként. De ugyanilyen szempontból lehet említeni a Dohnányival egyidős Manuel de Fallát, vagy a négy évvel fiatalabb Prokofjevet is, akik életműve ugyan nem kizárólag romantikus stílusjegyeket hordoz magában, azonban Schönberg és Bartók modernségétől szintén messze állnak.

A Desz-dúr vonósnégyes tehát ugyan – Dohnányi többi művéhez hasonlóan – nem nevezhető korszakalkotó műnek, de mindenképpen értékes darabja a kvartett-

---

<sup>178</sup> Bartók írja egy levelében: „Ne ütközzék meg azon, hogy egy-egy motívum, motívumrészlet egy némely más művemben is előfordul: jobb, ha valaki saját témáit ismételteti, mintha idegen szerzők, nagyszerű elődök kincsesbányájából merítne (a mint ezt egy különben igen jeles hazánkfi teszi).” in Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 85.

<sup>179</sup> Vikárius László idézett könyvének tulajdonképpen az egésze ezt tárgyalja.

<sup>180</sup> Vázsonyi, 343-352.

<sup>181</sup> Vikárius László, 95-112.



## Összegzés

repertoárnak, melyet érdemes újból és újból műsorra tűzni itthon és a világ bármely hangversenytermében egyaránt.

## Bibliográfia

*Berliner Börsen-Zeitung*, 1907. november 26. (Morgen Ausgabe)

*Berliner Börsen-Zeitung*, 1907. december 5. (Morgen Ausgabe)

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

DeFoor, Keith Alex. „The Symphonies of Ernst von Dohnányi”. PhD diss. Florida State University, Tallahassee, 1991.

Dohnányi, Ilona von. *Ernst von Dohnányi. A song of lives*. James A. Grymes (szerk.) Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

Eisler, Edith. Guarneri Quartet: The Hungarian Album. *Strings*, 2009 július.

Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

Geiringer, Karl. „Einleitung zur Brahms: c-Moll Streichquartett” In: *Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 No. 1*. kispartitúra. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G., 1928.

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

Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója IV. rész: Az 1905-1909-es berlini évek”. In: Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006-2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 59-302.

Gombos László. „In the Triangle of Bratislava, Budapest, and Vienna: the Young Ernst von Dohnányi and the Question of National Identity”. In: Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (szerk.), *Kulturelle Identität durch Musik? – Das Burgenland und seine Nachbarn*. Wien: Kliment, 2009, 37–46. = *Musica Pannonica* 5.

Grymes, James A. „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi’s Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38”, PhD diss. (Florida State University, Tallahassee, 2002). u.erről magyarul: Grymes, James A. „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”. Mészáros Erzsébet (ford.). In: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 3–20.

Grymes, James A. „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E major”. MM thesis. Florida State University, Tallahassee, 1998.

Grymes, James A. „Ernst von Dohnányi and Communist Hungary in Early Cold War”. *Acta Musicologica* 84/1 (2012), 65–86.

Grymes, James A. *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001) = *Bio-Bibliographies in Music*, no. 86.

Grymes, James A. (ed.). *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005.

Ittész Gergely. „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)”, In: *Dohnányi Évkönyv 2005*, 3–14.

Kelemen Éva (szerk.). *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: OSZK, Gondolat Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2011.

- Kiszely-Papp Deborah, „A Queens College Dohnányi-kéziratai”, In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47–58.
- Kiszely-Papp Deborah. „Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, Op. 5”. DMA diss. City University of New York, New York, 1996.
- Kiszely-Papp Deborah. „Discography of Ernő Dohnányi”. *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 167–180.
- Kiszely-Papp Deborah. „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken”. In: *Dohnányi Évkönyv 2002*, 161–190.
- Kiszely-Papp Deborah. *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.; angol nyelven: *Ernő Dohnányi* (Budapest: Mágus Publishing, 2001) = Melinda Berlász (ed.), *Hungarian Composers* no. 17.; Recenziója: Solymosi Tari Emőke, „Kiszely-Papp Deborah: Dohnányi Ernő. Budapest: Mágus Kiadó 2002”, In: *Dohnányi Évkönyv 2002*, 199–201.
- Kiszely-Papp, Deborah. „Editions and Recordings: An Analysis of Ernő Dohnányi's *Ruralia hungarica*, Op. 32/a, No. 4”, *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 73–90.
- Kiszely-Papp Deborah. „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”. In: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 31–60.
- Kocsis Zoltán. „Dohnányi Dohnányit játszik”, In: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 61–67.; angol eredeti: Zoltán Kocsis. „Dohnányi Plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings 1929–1956. Appian Publications & Recordings APR 7038”, *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 132–138.
- Kovács Ilona. „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő”. In: Papp Márta (szerk.). *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 198–204.
- Kovács Ilona. *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
- Kovács Ilona. „»Az angolok evvel a darabbal meg vannak örülve«. Dohnányi Ernő százéves gyermekdal-variációi”. *Gramofon* 18/1 (2013. tavasz), 4–8.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése”. *Magyar Zene* 43/2 (2005. május), 155–178.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája”, *Magyar Zene* 45/2 (2007. május), 201–214.
- Kovács Ilona. „Többszakaszos komponálás Dohnányi zeneszerzői műhelyében: a *C-dúr szextett* (op. 37) I. tételének vázlat tanulmánya”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Berlász Melinda, Grabócz Márta (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 2013, 195–224.
- Kroó György. Schumann. In: Molnár Antal (szerk.). *Kis Zenei könyvtár 4*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Krummacher, Friedhelm. *Geschichte des Streichquartetts, Band 2*. Laaber: Laaber Verlag, 2005.
- Kusz Veronika. „A tématranszformáció szerepe Dohnányi Concertinójában”. In: *Zenatudományi dolgozatok 2010*. Kiss Gábor (szerk.). Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2011, 223–242.
- Kusz Veronika. "A Wayfaring Stranger in The New World: Ernst von Dohnányi's American Rhapsody". *American Music* 32/2 (Summer 2014). 201–222.
- Kusz Veronika. *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960*. PhD disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2010.
- Kusz Veronika. „Dohnányi variációs művei”. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2003.
- Kusz Veronika. „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*, 99–122.
- Kusz Veronika. „»Pure music«? Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuolára című kompozíciójának értelmezésére”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 3–22.

- Kusz Veronika. „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben”. *Magyar Zene* 46/4 (2008. november), 397–412.
- Podhradzky Imre. „The Works of Ernő Dohnányi”. *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.
- Potter, Tully: The Concert Explosion and The Age of Recording. In: Robin Stowell: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, 2003.
- Sadie, Stanley (szerk.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Schönberg, Arnold. *A zeneszerzés alapjai*. Tallián Tibor (ford.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1971.
- Szepesi Zsuzsanna. „Variationen und Fuge über ein Thema von E. G. Dohnányi Ernő 4. opuszának kézírata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 37–46.
- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
- Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006–2007*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.
- Thies, Jochen. *Die Dohnanyis*. Berlin: Prophylläen Verlag, 2004.
- Tóth Aladár. „Dohnányi kultúrája, művészegyénisége és zongoraművészete”. *Zenei Szemle* IX/9-10. (1927 okt.-nov.), 228.
- Tovey, Donald Francis. „Dohnányi, Ernst von”. In: Walter Wilson Cobbett, Colin Mason (szerk.). *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. 1. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929. 327–331.
- Vargyas Lajos. Magyar népzene. In: Hoppál Mihály - Niedermüller Péter - Tátrai Zsuzsanna (szerk.). *Magyar Néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1990., 5-184.
- Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, <sup>2</sup>Budapest: Nap Kiadó, 2002.
- Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Winkler, Heinz-Jürgen. „Ernst von Dohnányis Klavierquintett c-Moll op. 1: Rezeption und Codagegestaltung”. In: *Stefan Fricke* (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999, 91–109.

### Internetes források:

<http://www.klingler-stiftung.de/karl-klingler/klingler-quartett/>

<http://www.klingler-stiftung.de/karl-klingler/biografie/>

Ernő Dohnányi-String Quartet No. 2 in D flat Major Op.15 (Complete), Ruysdael Kwartet (Joris van Rijn, Emi Ohi Resneck: violin-Gijs Kramers: viola-Jeroen den Herder: cello)-Amsterdam-Januari 23-2011 [www.youtube.com/watch?v=QWhbap7Lg8E](http://www.youtube.com/watch?v=QWhbap7Lg8E)

*The Oxford Dictionary of Music* (2., szerk. kiadás), Michael Kennedy (szerk.). *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com>

*The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (szerk.). *Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com>