

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

Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői  
műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

Kovács Ilona

Témavezető: Dr. Batta András

Doktori értekezés

Budapest, 2009

## Tartalom

|   |     |
|---|-----|
| <i>Rövidítések</i>  | VI  |
| <i>Köszönetnyilvánítás</i>  | VII |
| Bevezetés   | 1   |
| I. Az alkotói folyamat fázisai  |     |
| 1. DOHNÁNYI A KOMPONÁLÁSRÓL, MŰVEIRŐL, MUNKAMÓDSZERÉRŐL                         | 11  |
| 2. A FORRÁSOK ÁTTEKINTÉSE   | 20  |
| Fennmaradt kéziratok  | 20  |
| Kézirattípusok  | 24  |
| 3. A KÉZIRATOK MEGJELENÉSFORMÁI ÉS TULAJDONSÁGAI                                | 26  |
| Gyermekkori kéziratok   | 26  |
| Zeneakadémiai dolgozatok  | 33  |
| Vázlatok-fogalmazványok   | 41  |
| A vázlatok-fogalmazványok vizuális megjelenése                                  | 41  |
| Zenei szimbólumok   | 44  |
| Szöveg, szavak, betűk, számok a kottában  | 45  |
| Vázlat-terminológia   | 48  |
| A vázlatok típusai  | 50  |
| Memo-vázlatok   | 50  |
| Kiváogat-vázlatok   | 51  |
| lapalji/lapteteji vázlat  | 51  |
| részvázlat  | 52  |
| Egy lapon több tétel anyaga   | 54  |
| Vázlatból kinőtt folyamatfogalmazvány   | 54  |
| Albumlap formájú téma-vagy motívumfeljegyzést tartalmazó „álvázlat”             | 55  |
| Gyorsírással másolat  | 57  |
| Fogalmazvány/folyamatfogalmazvány/<br>folyamatfogalmazványból lett vázlat       | 57  |
| Különböző vázlatfajták a kéziratokban, avagy a komponálás<br>mikro-kronológiája | 58  |
| Tisztázatok   | 61  |
| Töredékek, tervek   | 72  |
| II. A Dohnányi-névjegy  |     |
| MEGHATÁROZÁS  | 81  |
| 1. A VARIÁCIÓK ÉS A DOHNÁNYI-NÉVJEGY  | 93  |

|   |     |
|---|-----|
| 2. DOHNÁNYI-NÉVJEGY A KORAI MŰVEKBEN  | 95  |
| B-dúr ouverture   | 95  |
| fisz-moll zongorás-kvartett   | 97  |
| Zrínyi-nyitány  | 98  |
| 3. DOHNÁNYI-NÉVJEGY A SZIMFÓNIAKBAN   | 100 |
| F-dúr szimfónia   | 100 |
| d-moll szimfónia (op. 9)  | 101 |
| E-dúr szimfónia (op. 40)  | 102 |
| 4. VARIÁCIÓK A DOHNÁNYI-NÉVJEGYRE (1): AZ I. TÉTEL FŐTÉMÁJA MELLETT<br>A MŰ MÁS TÉTELEINEK TÉMÁI IS VISSZATÉRNEK A KÉSŐBBI TÉTELEKBEN | 106 |
| e-moll zongoraverseny (op. 5)   | 106 |
| b-moll szonáta csellóra és zongorára (op. 8)  | 107 |
| Négy rapszódia (op. 11)   | 109 |
| Desz-dúr vonósnégyes (op. 15)   | 111 |
| 5. VARIÁCIÓK A DOHNÁNYI-NÉVJEGYRE (2): AZ I. TÉTEL FŐTÉMÁJA MELLETT<br>AZ I. TÉTEL MÁS TÉMÁI IS MEGJELENNEK A KÉSŐBBI TÉTELEKBEN      | 115 |
| cisz-moll hegedű-zongoraszonáta (op. 21)  | 115 |
| esz-moll zongorás-kvintett (op. 26)   | 117 |
| d-moll hegedűverseny (op. 27)   | 122 |
| 6. DOHNÁNYI-NÉVJEGY A KÉSŐI MŰVEKBEN: A HAGYOMÁNYOS ÉS<br>AZ EGYEDI TALÁLKOZÁSA   | 125 |
| h-moll zongoraverseny (op. 42)  | 125 |
| c-moll hegedűverseny (op. 43)   | 128 |
| Concertino hárfára (op. 45)   | 129 |
| Stabat mater (op. 46)   | 131 |
| Amerikai rapszódia (op. 47)   | 134 |

### III. A műalak formálódása — esettanulmányok

|   |     |
|---|-----|
| 1. KOESSLER ELŐTT, KOESSLER UTÁN — A B-DÚR SZEXTETT ÁTDOLGOZÁSA |     |
| Keletkezéstörténet és recepció                                  | 137 |
| Forráshelyzet   | 139 |
| Papírvizsgálat  | 140 |
| Strukturális változások az 1893-as és az 1896-os verzió között  | 143 |
| I. tétel  | 143 |
| II. tétel   | 149 |
| III. tétel  | 153 |
| IV. tétel   | 159 |
| 2. AZ I. (A-DÚR) VONÓSNÉGYES (OP. 7) SZÜLETÉSE                  |     |
| Keletkezéstörténet  | 166 |
| Recepció  | 170 |
| Forráshelyzet   | 171 |
| Papírvizsgálat  | 173 |

|  |     |
|--|-----|
| Az I. tétel kompozíciós fázisainak rekonstrukciója                                 | 174 |
| A forma formálása — Az I. (A-dúr) vonósnégyes (op. 7) II. tételének<br>struktúrája | 181 |
| Hasonló formák a Dohnányi oeuvre-ben   | 183 |
| Két rokonforma az egyetemes zenetörténetből  | 186 |
| A komponálás folyamata   | 188 |
| A trió megformálása  | 190 |
| A 4. variáció fázisai  | 193 |
| A tételindítás problematikája — I. (A-dúr) vonósnégyes (op. 7) III. tétel          | 194 |
| <br>   |     |
| 3. A TÖBBSZAKASZOS KOMPONÁLÁS — C-DÚR SZEXTETT (OP. 37) I. TÉTEL                   |     |
| Keletkezéstörténet, forráshelyzet és recepció                                      | 198 |
| Papírvizsgálat   | 204 |
| Az érlelődés folyamata   | 207 |
| Az új melléktéma   | 209 |
| Korrekciók az utolsó pillanatban   | 211 |
| Kisebb, de lényeges változások   | 214 |
| <br>   |     |
| 4. MOTIVIKUS APRÓMUNKA — SUITE EN VALSE (OP. 39)                                   |     |
| Dohnányi és a keringő  | 217 |
| Keletkezéstörténet   | 222 |
| Recepció   | 227 |
| Forráshelyzet  | 228 |
| Papírvizsgálat   | 231 |
| Forma  | 232 |
| A komponálás rekonstrukciója   | 233 |
| Az op. 39 vázlatának általános jellemzői   | 233 |
| I. Valse symphonique   | 236 |
| Rutinváltoztatások   | 237 |
| Alapvető korrekciók  | 239 |
| II. Valse sentimental  | 248 |
| III. Valse boiteuse  | 251 |
| IV. Valse de fête  | 254 |
| <br>   |     |
| Összefoglalás  | 262 |
| <br>   |     |
| Függelék (1)   | 266 |
| 1. Dohnányi a komponálásról  |     |
| 2. Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7)                                |     |
| 3. A C-dúr szextett (op. 37) I. tétel bifölióinak (újra)számozása                  |     |
| 4. A Suite en valse (op. 39) vázlatkönyvbeli tételmegoszlása                       |     |
| 5. Írásrétegek a Suite en valse-ban (op. 39)                                       |     |
| 6. A Suite en valse (op. 39.) IV. tételének szerkezeti váza                        |     |
| 7. Dátum-korrekciók  |     |
| <br>   |     |
| Függelék (2) Fakszimilék CD-n — A CD tartalomjegyzéke                              | 277 |
| <br>   |     |
| Bibliográfia   | 280 |

## Rövidítések

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| BL                              | British Library, London. A BL-ben őrzött Dohnányi-kéziratok könyvtár által adott lapszámai. (Mivel a könyvtár recto-verso folio-számozást használ, ezért ezek eltérőek a zeneszerző minden oldalt beszámozó gyakorlatától. Hivatkozásaimban — ha létezik Dohnányi-oldalszámozás is — mindkét lapszámot megadom.) |
| D                               | Lapszám-hivatkozásnál: Dohnányi sajátkezü oldalszámozása   |
| <i>Dohnányi Évkönyv 2002</i>    | <i>Dohnányi Évkönyv 2002</i> , Sz. Farkas Márta (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003.  |
| <i>Dohnányi Évkönyv 2003</i>    | <i>Dohnányi Évkönyv 2003</i> , Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.  |
| <i>Dohnányi Évkönyv 2004</i>    | <i>Dohnányi Évkönyv 2004</i> , Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.   |
| <i>Dohnányi Évkönyv 2005</i>    | <i>Dohnányi Évkönyv 2005</i> , Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.   |
| <i>Dohnányi Évkönyv 2006/7</i>  | <i>Dohnányi Évkönyv 2006/7</i> , Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.   |
| FSU                             | Florida State University, Tallahassee  |
| Grymes, <i>Bio-Bibliography</i> | James Grymes, <i>Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography</i> . Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001.  |
| OSZK                            | Országos Széchényi Könyvtár, Budapest  |
| Somfai/2000                     | Somfai László, <i>Bartók Béla kompozíciós módszere</i> . Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.  |
| Zachár                          | Ilona von Dohnányi, <i>The Life of Ernst von Dohnányi</i> . BL, Add. MS. 50,811-50,812   |

## Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönetemet fejezem ki témavezetőmnek, dr. Batta Andrásnak, aki felelősségteljes elfoglaltságai mellett időt szakított disszertációm jobbítására, javaslataival, kritikáival segítette a végső formába öntést. Külön köszönetemet kell kifejeznem Somfai Lászlónak, akihez először a doktori iskola keretei között, majd ezt követően is bátran fordulhattam tanácsért, s átnézte disszertációmát. Hálával tartozom Berlász Melindának az I. fejezet több alfejezetének lelkiismeretes és kritikus átolvasásáért.

Az értekezés nem készülhetett volna el a budapesti és a londoni könyvtárak (Országos Széchényi Könyvtár, MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára, Dohnányi Archívum, British Library, Newspaper Library, Victoria Library, Library of Royal College of Music) munkatársainak segítségével, akik több éven keresztül rendelkezésemre bocsátották a munkámhoz elengedhetetlenül szükséges dokumentumokat, lehetővé téve, hogy megvizsgálhassam és közölhessem a szerzői kéziratokat (vázlatokat, tisztázatok, családi leveleket). A faksimilék közlési jogának engedélyéért a fenti könyvtárak mellett köszönet illeti Dohnányi Ernő mostohaunokáját, dr. Sean McGlynn-t is. Hálás vagyok Hámori Tamás (Ottawa, Ontario) és Kusz Veronika önzetlen segítségéért, akik a Floridai Egyetemi Könyvtárból (Tallahassee, Florida) szereztek meg számomra Magyarországról nehezen hozzáférhető dokumentumokat.

A disszertáció technikai kivitelezésében felbecsülhetetlen segítséget jelentett Gombos László a faksimilék gondos és szakszerű szkennelésében, Konkoly Norbert az ábrák elkészítésében és a nyomtatásban, Kovács Péter pedig a kottapéldák igényes megrajzolásában — köszönet érte.

Végtelenül hálás vagyok a Nemzeti Kulturális Alap kuratóriumának, hogy munkámat Alkotói Ösztöndíj megítélésével támogatták, amivel a disszertáció elkészítésének utolsó fázisához kaptam anyagi segítséget.

Végül szeretnék köszönetet mondani családom *minden* tagjának bátorításukért, megértésükért és türelmükért.

Kovács Ilona

2009. március

## Bevezetés

Dohnányi Ernő első életrajzírója, Vázsonyi Bálint 1971-ben megjelent könyvének<sup>1</sup> függelékében felhívást intézett a zenetörténészekhez. A Dohnányi-stílus egy-egy összetevőjének (a tematikának, az akkordikának, a kontrapunktikának, a formának, a hangszerelésnek és a hatásoknak) csupán érintőleges felvázolásával a Dohnányi-oeuvre sokszínűségére és gazdagságára kívánt rámutatni, arra, hogy milyen páratlanul egyedi lehetőségeket és izgalmas elemezendő materiát kínálnak Dohnányi Ernő művei a muzikológusok számára. Felhívása sokáig süket fülekre talált. Nemcsak azért, mert ha — hosszú (el)hallgatás után, a '90-es évektől kezdődően egyre gyakrabban — szóba került Dohnányi Ernő neve, akkor is elsősorban a 2. világháborút követően személyét ért igazságtalanságok történeti rehabilitációja, az igazságtétel deklaratív megnyilvánulásai kerültek középpontba, hanem azért is, mert Dohnányi Ernő művei — egy-két népszerű, agyonjátszott kompozíciójának kivételével — sokáig ismeretlenek voltak még a szakemberek számára is. A pódiumon előadott művek meglehetősen szűk körét reprezentálták a zeneszerző életművének. Az, hogy csupán néhány darabra korlátozódott a Dohnányi-repertoár, korántsem az előadók hibája. A Dohnányi-kottákat keresőnek még manapság is két problémával kell szembenéznie. Vagy még ki sem nyomtatták az adott művet (ez elsősorban a korai darabjaira vonatkozik, melyek pedagógiai szempontból is érdekeseek lehetnének, bár — meglepő módon — néhány érett darabja is várja még, hogy nyomdába vigyék), vagy kinyomtatták ugyan, de utánnyomás híján a zeneműboltokban sajnos nem kapható. Mindenekelőtt tehát megbízható, tudományos igényű kottakiadásokra volna szükség. Ehhez azonban elengedhetetlen a zeneszerzői életműnek az az újfajta szemléletű, komplex kutatása, mely nem nélkülözheti a kompozíciók genezisének teljes körű vizsgálatát, a fennmaradt primer-forrásoktól kezdve az ezekkel összevetett nyomtatott kiadásig, és néhány ritka, szerencsés esetben a szerzői hangfelvételig.

Napjaink Dohnányi-kutatásának egyik legfontosabb célja, hogy immár kellő időbeli távlat birtokában a kortársi érzelmektől és elfogultságoktól mentesen rajzolja meg a zeneszerző-Dohnányi Ernő képét, és az eddigi, sokszor tévesen interpretált Dohnányi-image-t a valóságoshoz a lehető leghívebben vázolja fel. A zeneszerző (és egyáltalán, a művész) demitizálásával tisztázni kell és lehet a félreértéseket és félreértelmezéseket, valamint a nem-ismeretből eredő felületes lekicsinyléseket is. A mai kutató tárgyilagos távolságtartással, csak a kompozíciókra koncentrálna tehet fel kérdéseket az életművel kapcsolatban, s ugyanezzel az objektivitással kell értékelnie és elhelyeznie Dohnányi Ernő életművét a 20. századi magyar zenetörténetben.

Az utóbbi bő egy évtizedben, az első rehabilitációs kísérleteket követően (nagyjából a '90-es évek közepétől) örvendetes módon megszorodott a Dohnányiról szóló irodalom, mind Magyarországon, mind külföldön — elsősorban az Egyesült Államokban. Továbbra is zavarba ejtően kevés azonban az a fajta mélyreható analitikus munka, melyet Vázsonyi — joggal — a magyar zenetudomány hiányaként jelölt meg. Disszertációm témájának tervezésekor Dohnányi Ernő kamaraműveinek olyan sajátos szempontú analizisét készítettem megírni, mely szisztematikusan vizsgálja a kamaraművek témáinak és formáinak jellegzetességeit, rámutat emblemikus sajátosságaira, valamint kimutatja és csoportosítja az egyes művek közötti szorosabb összefüggéseket. A műfajokban is rendkívül változatos életmű e szeletére azért esett a választásom, mert ez esetben Dohnányi kamarazenéjének

---

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

tárgyalásakor nem egyszerűen műfaji csoportosításról, vagy egy olyasfajta besorolásról van szó, mely az életmű egy sajátos oldalát tárgyalja. Dohnányi Ernő kamarazene-kompozíciói a legalkalmasabbak arra, hogy végigkísérjük az alkotói életutat a legelső, gyermekkori darabjaitól kezdve a legutolsó, töredékesen fennmaradt, be nem fejezett kamaraalkotásig.<sup>2</sup>

A kamaraműveket nemcsak ezért választottam disszertációm alapjának, hanem azért is, mert tanítványai,<sup>3</sup> kritikusai<sup>4</sup> és életrajzírója<sup>5</sup> szerint is zenekari művei mellett kamaraműveiben bontakozott ki a legteljesebben Dohnányi alkotói tehetsége, itt mutatkozott meg legjobban zeneszerzői sokoldalúsága. Míg zongoraműveit saját magának írta, és saját előadásában képzelte el, addig más műfajokban nem számíthatott előadói varázsára.<sup>6</sup> A nem szólózongorára írt művekben olyan zenét kellett alkotnia, ami nem támaszkodhatott (vagy csak részben, a zongorás kamaraművek esetében) megálmódójuk szeniális előadóművészetére. Azt, hogy a kamarazeneben mint előadó (is) páratlan volt, a kortárs zenekritikusok közül talán Tóth Aladár fogalmazta meg a legszebben. Tóth feltétlen híve volt Dohnányi zongoraművészetének, számos cikkében, kritikájában elemezte a pianista varázsának megfejthetlenségét.<sup>7</sup> Kamarazeneszként is nagyra tartotta,<sup>8</sup> ugyanakkor a zeneszerző-Dohnányit már jóval kevesebb dicsérettel illette írásaiban.<sup>9</sup> Ezért is oly értékes egy 1962-ben, Dohnányi halála után napvilágot látott elemzése, melyben a következőket írta:

Bár Dohnányi mesterien szűri le zenekari művészetében egészen Strauss Richardig az újabb orkeszterkezelés minden éltető nedvét és színpadi muzsikájában is fölényesen ülteti át stílusába Wagner zenedrámái nyelvét, mégis,

---

2. Ehhez lásd az I. fejezet *Gyermekkori kéziratok*, illetve a *Töredékek, tervek* című alfejezeteit.

3. Többek között Solymos Péter és Rajter Lajos nyilatkozott erről a *Dohnányi Ernő emlékére* készített dokumentumfilmben. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna (Budapest: Televideo Kiadó, 1994).

4. A kamarazene-komponista Dohnányiról írt cikkek rövid válogatását lásd alább.

5. „Dohnányi Ernő kamarazeneben nevelkedett. Alkalmasint ez a kulcs. A kamarazene a zenei gondolat, a zenei szerkesztés legkoncentráltabb formája, tulajdonképpen a legnagyobbak mindenkori domíniuma. Minimális eszközökkel maximumot kifejezni csak mesterek tudnak. Egy vonósnyegyesben, zongoratrióban nem lehet vastag színfoltokkal elfeledni a rossz szólamvezetést. [...] Vertikális egyensúly — horizontális logika; kamarazene nem létezhet ezek nélkül, s ez volt Dohnányi művészetének magva is.” Vázsonyi, 120, továbbá lásd még uő, 27, 128-129.

6. Kodály Zoltán Emma asszonynak 1906. november 22-én írt levelében ironikusan írja le Dohnányi *Winterreigenjének* (op. 13) bagatelljeit, ugyanakkor arra is rámutat: „Bizony, elképzelem, milyen megdöbbenően tudhatja ezt játszani Ernő.” in Legány Dezső (szerk.) *Kodály levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 25. A levelet idézi Breuer János, aki cikkében Kodály és Dohnányi (valamint Bartók és Dohnányi) kapcsolatát elemzi, „Töredékek Dohnányiról. 1. A három királyok” *Muzsika* 41/9 (1998. szeptember): 30ff.

7. Egyik e témában írt legjelentősebb cikke: Tóth Aladár, „Dohnányi Ernő kultúrája, művésze és zongoraművésze”, *Zenei Szemle* (szerk. Jávory Dezső, felelős szerk. Major Ervin) 11/9-10 (Budapest: 1927. október-november): 219-231, valamint lásd Tóth Aladár Dohnányiról írott kritikáinak válogatását Breuer János, „Töredékek Dohnányiról. 2. Variációk lexikonra” *Muzsika* 41/10 (1998. október): 30ff.

8. „Nem hiába nőtt fel Dohnányi Ernő a »bürgerliche Kammermusik« kultúrájában: *ma ő a világ legnagyobb kamarazenesze*, sőt kérdés, volt-e egyáltalában Mozart óta akkora kamaramuzsikusként, mint nagy hazánkfia.” Tóth Aladár, i. m. 228.; „páratlan otthonosságát, mellyel az előadóművészet korlátai között mozgott, ott bámulhatták meg kortársai leginkább, ahol ezek a korlátok a legbonyolultabbak és legszigorúbbak: *a kamarazeneben*, melynek Dohnányi egyik legnagyobb mestere volt.” Tóth Aladár, „Az alkotó Dohnányi” in *Búcsú és üzenet*. (München: Nemzetör/Donau Druckerei, 1962), 35-39.

9. Breuer János, „Az »ismeretlen« Tóth Aladár” (2.) *Muzsika*, 19/3 (1976. március): 37-40, ide: 38. és „Az »ismeretlen« Tóth Aladár” (3.) *Muzsika*, 19/3 (1976. március): 32-35, ide: 32.



az ilyen zenei vérmérséklet jellege a kamarazene terén érvényesül a legszebben; Dohnányi mindenekelőtt nemes dallamboldogságban úszó trió-szerenádjával, továbbá Desz-dúr és A-moll vonósnégyesével — a századforduló kifinomult esztétikájú polgári kamarazenéjének legnagyobb mestere.<sup>10</sup>

A két világháború közötti korszak jelentős zeneesztétái — többek között Lányi Viktor,<sup>11</sup> Papp Viktor,<sup>12</sup> Ladislaus Pollatsek<sup>13</sup>, és később is, például Hans Schnoor<sup>14</sup> — bár rangos zenei kiadványokban méltatták Dohnányi kamarazeneműveinek jelentőségét, írásaik a nagyközönségnek szóltak, nélkülözik a mélyreható analíziseket, és így nem is mutathattak rá arra a különleges műhelymunkára, mely Dohnányi kamaraműveit jellemzi. Az e tárgyban írott publicisztikák sorából kiemelkednek Otto Keller és Donald F. Tovey elemzése, melyek — különösen az utóbbi — figyelmet érdemlő összefoglalásai voltak a zeneszerző-Dohnányi munkásságának.<sup>15</sup>

10. Tóth/1962, 38.

11. „Amikor első szimfóniáival, kvintettjével, trió-szerenádjával, zongoraversenyével, gordonkára és zenekarra írt koncertdarabjával, rapszódiaival, hegedű- és csellószonátaival a biztos és fölényes tudás vértetében feltűnt a nemzetközi hangversenyzene porondján, nem kellett megtagadnia önmagát, hogy a szigorúan klasszifikálódó német zenei közvélemény ítéletében pianista-hírnevéhez méltó, előkelő rangot érjen el. Azt adta, ami lényege: páthosz nélküli közvetlenséget, elegáns ökonómiát, a bevett és elismert formák és formátumok nem szigorú, de nem is hagyományosértő, leginkább szeszélyesen játékos kezelésmódját, a Goethe-Schumann-Florestan-féle »genialisch Treiben«-nel rokon skurrilis humort, harmóniában, modulációban keresetlen, friss ötletgazdagságot, ritmusban, méloszban ízléses mértéktartást, amely érdeklődést és egyben respektust keltett anélkül, hogy fölidézte volna a magyar művészi produktumokkal kapcsolatban mindig kéznél lévő, pusztai paprikás romantikára célzó frázis-készletet.” Lányi Viktor, „Dohnányi Ernő zeneszerzői egyénisége.” *Zenei Szemle* (szerk. Jávoró Dezső, felelős szerk. Major Ervin) 11/9-10 (Budapest: 1927. október-november): 235-237, ide: 237.

12. „Kamarazenei művei közül talán méltatlanság lenne egyet is kiemelni. Hegedű-zongora és gordonka-zongora szonátája, két zongorakvintettje, három vonósnégyese, vonóstrió-szerenádja — gyöngyei a kamarazene-irodalomnak. Legművészbibbi tollal írta. A tökéletes kamaraművész eszményi kamarazeneköltő.” Papp Viktor, *Dohnányi Ernő (Arckép)*. (Budapest: Stádium Sajtóvállalat Rt., 1927), 41-42.

13. „Vom ersten Klavierquintett (c-moll, op. 1) — dem glänzenden Ausgangspunkt seiner kompositorischen Laufbahn, der sich zu romantischen Formen wendet — bis zum letzten Streichquartett (a-moll, op. 33), das fast an Beethoven gemahnt, spiegelt sich am klarsten sein wahres Bild in den Kammermusikwerken: seine großzügige Konzeption, seine pathetisch-entwickelte Thematik, die vollkommene geistige Einheit des Werkes und seine fast puritanisch-streng aufgebauten Formen. Die formale Ungebundenheit zeigt nun ihre Vorteile: den in der Durchführung rhapsodisch exponierten Themen schafft er ökonomisch- und logisch-geschlossene Einheit. Er gibt sich gerade in den Kammermusikwerken am spontansten und wahrt unverletzt seine Persönlichkeit und die Selbstständigkeit seines Gedankenganges (trotz seiner engen Anknüpfung an Brahms), was von den Orchester- und Klavierwerken nicht immer behauptet werden könnte.” [Az első zongorás-kvintettől (c-moll, op. 1) — zeneszerzői életművének ragyogó kiindulópontjától, ami romantikus formák felé fordul — az utolsó vonósnégyesig (a-moll, op. 33), ami majdnem Beethovenre emlékeztet, kamaraműveiben tükröződik vissza a legvilágosabban valódi arcképe: nagyszabású elképzelése, patetikusan fejlődő tematikája, a mű tökéletes szellemi egysége és csaknem puritán szigorúsággal felépített formái. A formális kötetlenség csak előnyeit mutatja: a kidolgozás rapszodikus bemutatott témáit ökonomikusan és logikusan zárt egységgé teremti. Dohnányi éppen a kamarazene-művekben mutatja meg magát a legszponánabbul, és sérthetetlenül megőrzi gondolatmenetének személyességét és önállóságát (Brahmszoz való szoros kötődése ellenére), ami zenekari- és zongoraműveiről nem mindig állítható.] Pollatsek, Ladislaus, „Ernő Dohnányi” *Die Musik*, 20/5 (1927-28): 349-355, ide: 350-351.

14. Hans Schnoor „ausgezeichneter Kammermusikkomponist”-ként aposztrofálja Dohnányit, in uő: *Geschichte der Musik*. (Gütersloh: C. Berlesmann Verlag, 1954), 706.

15. Otto Keller, „Ernst von Dohnányi. Versuch einer künstlerische Würdigung,” in *Augsburger Postzeitung*, 1909. április 25., magyarul közreadja Gombos László, „»Versuch einer künstlerische Würdigung.« Otto Keller méltatása Dohnányi Ernő művészetéről (1909)” in *Zenetudományi dolgozatok 2006-2007*, (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi

Munkám során világossá vált, hogy a még mindig sok fehér foltot felmutató Dohnányi-kutatásban nemcsak a művek beható elemzése hiányzik ahhoz, hogy közelebb kerüljünk Dohnányi Ernő zeneszerzői világához, hanem azok az információk és ismeretek is, melyeket csakis és kizárólag a vázlatok gondos tanulmányozásával nyerhetünk. Ezért új súlypontok köré szerveződött a disszertáció felépítése, és az eredeti koncepció elemei oly módon épültek be abba, hogy azokat megelőzik és megerősítik a vázlatok alapos vizsgálatai.

A vázlatkutatás az általános zenetudomány egyik viszonylag fiatal ága, mely a 19. század második felétől Gustav Nottebohm korszakos jelentőségű munkásságának köszönhetően került be a köztudatba.<sup>16</sup> Nottebohm alapvetően két fontos dolog miatt kutatta a vázlatokat: segítségükkel állapította meg a Beethoven-művek megbízható keletkezési sorrendjét, valamint kiegészítette azon kompozíciók listáját, melyek Beethoven tervezett, de be nem fejezett műveit írták le. Célja volt a vázlatokban töredékesen fennmaradt művek rekonstrukciója is, de sem ő, sem kortársai nem foglalkoztak a vázlatkutatás azon vetületével, melyek a mű genezisére világítanak rá.<sup>17</sup> Az 1960-as évek közepétől intenzívvé váló vázlatkutatásoknak (elsősorban az amerikai zenetörténészek Beethoven-vázlatainak kutatásaiban), és az itt végbemenő paradigmaváltásnak köszönhető az, hogy a vázlatkutatás, azaz a filológiai aprómunka elválaszthatatlanul összekapcsolódott a művek analízisével, kritikai értelmezésével, recepcióesztétikájával.

Jellemző, hogy elsősorban éppen a Beethoven-kutatásban kiemelkedő és újat mutató munkákban a szakirodalom már nem a *création musicale*,<sup>18</sup> hanem a *sketch studies* terminust helyezi előtérbe, tehát a hangsúlyt a kutatás reménybeli céljának meghatározásáról és ideológiájáról annak anyagára és metodológiájára helyezi.<sup>19</sup> Bizonyos értelemben ugyanezt az utat a Bartók-vázlatok kutatása is bejárta. Sokáig csak szemelvényeket és nem a művekhez tartozó egész vázlatanyagot tanulmányoztak, melyeket a kutatók sok esetben csak arra használtak, hogy egy korábbi elmélet alátámasztásául szolgáljanak. A szerzői kéziratok vizsgálata csupán kiegészítette az elemzést, ahelyett, hogy maguk a vázlatok váltak volna a kutatás fő tárgyává.<sup>20</sup>

---

Intézet, 2007), 77-92.; Donald Frances Tovey, „Dohnányi, Ernst von” in *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Walter W. Cobbett (ed.) (London: Oxford University Press, [1929] 1963), I., 327-331., valamint uő, „Dohnányi. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Pianoforte” in *Essays in Musical Analysis*, (London: Oxford University Press, 1972), III., 173-176.

16. A vázlatkutatások kezdeteinél Nottebohm nevének említése mellett nem kerülhet meg Alexander Weehlock Thayer és Ludwig Nohl munkássága sem. Thayer szerint (lásd 1878. augusztus 1-jén fordítójának, Deitersnek írott levelét) ő használta elsőként a Beethoven-vázlatokat a kompozíciók időbeli sorrendjének megállapításához. A levelet idézi Elliot Forbes (közr.) Thayer, *Life of Beethoven* kötetének előszavában (Princeton: Princeton University Press, 1970), viii; Ludwig Nohl, *Beethoven, Liszt, Wagner* (Bécs, 1874) kötetében pedig hosszú leírásokat közöl Beethoven vázlatkönyveiről.

17. A Beethoven-vázlatkutatásról, és egyáltalán, a vázlatkutatás történetéről lásd Douglas Johnson, „Beethoven Scholars and Beethoven Sketches”, *19th Century Music* Vol. 2. No. 1 (July 1978): 3-17.

18. Az International Musicological Society 1970-ben Saint-Germain-en-Laye-ben megrendezett öt napos konferenciájának egyik központi témája „Problèmes de la création musicale au XIX<sup>e</sup> siècle” volt, mely a Beethoven-vázlatok kutatásának legújabb eredményeit mutatta be. Írásos változatát lásd *Acta Musicologica*, Vol. 42 és 43 (1970).

19. Joseph Kerman, „Sketch Studies”, in D. Kern Holoman–Claude V. Palisca (ed.) *Musicology in the 1980-s. Methods, Goals, Opportunities*. (New York: Da Capo Press, 1982), 53-65, ide: 54.

20. Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 6.

A vázlatkutatás anyaga rendkívül szerteágazó és sokrétű. Ez nemcsak a memo-vázlatok, a folyamatfogalmazványok, a composing score-ok, a szerzői autográfok, az elvetélt tervek, a kihagyott tételek és tételrészecskék, az átíratok vizsgálatát jelenti, hanem jószereivel magában foglal minden olyan dokumentumot, ami a zeneszerző keze nyomát, komponálási szándékát magán viseli. Értekezésem a források értelmezésében és a módszertanában is új megközelítést kínál és beépíti a modern muzikológia legújabb eredményeire. Első és legfontosabb lépésként a Dohnányi-vázlatok terminológiáját kellett egységes szerkezetbe rendezni, mivel kizárólag a megfelelő nomenklatúra szavatolhatja a dokumentumok egyértelmű azonosítását. Bár a nemzetközi vázlat-szakirodalom terminusai sem mindig kompatibilisek egymással — még azonos zeneszerző vázlatainak meghatározásában sem —,<sup>21</sup> mégis értékes útmutatást adtak Dohnányi vázlatainak értelmezéséhez. Munkám során kamatoztattam a más zeneszerzők kompozíciós módszereit feltáró kutatások során szerzett tapasztalatokat, így az angol terminológiából elsősorban a Beethoven-,<sup>22</sup> a németből a Wolf-,<sup>23</sup> ezek magyarított meghatározásában pedig a Bartók-filológiára<sup>24</sup> támaszkodtam, ugyanakkor rámutatok azokra a jellemzőkre, melyek tipikusan Dohnányi sajátjai.

A vázlatvizsgálat sajátos esete, mikor a vizsgálat tárgya észrevétlenül összeforr a korai verziókkal (mint a *B-dúr szextett* és a *C-dúr szextett* (op. 37) esetében), melyek a komponálás egy bizonyos szakaszában — ha csak időlegesen is — véglegesként jelennek meg a zeneszerző tudatában. Általánosságban elmondható, míg a zeneszerző a vázlatokat soha nem tekinti véglegesnek — hiszen a kompozíciós munka során a mégoly részletesen kidolgozott, letisztázott folyamatfogalmazványok is könnyen átmehettek-átalakulhattak fogalmazvány-fragmentumokká (tipikus példái a *Suite en valse* vázlatkönyvében, BL, Add. MS. 50,798A), azaz a véglegestől ismét egy távolabbi munkafázisba kerültek —, addig a korai verziókat ideig-óráig ugyan, de befejeztként kezeli. (A két említett szextett mellett eklatáns példa erre az *E-dúr szimfónia*, op. 40 genezise is.) A kapocs — mely összeköti a szerző keze által érintett dokumentumokat — egyetlen kérdés: *miért?* Miért változtatott a zeneszerző az előzőekhez képest, miért érezte, hogy a következő variáns jobb lehet az előzőnél (és valóban jobb lett-e?), milyen esztétikai megfontolások vezethették egyszer csak néhány ütem, másszor teljes oldalak vagy tételek korrekciójára vagy éppen elhagyására? A vázlatok segítséget adhatnak a zenemű — irodalomtudományi terminológiát kölcsönvéve — „horizontjának” kibontásához,<sup>25</sup> illetve a vázlatok analízise támogat abban is, hogy a történeti realitást megragadva, a kompozíciós folyamat eltérő fázisait megmutató dokumentumok birtokában az egyes művekre ráakódott különböző rétegeket — Hans Robert Jaub teóriája szellemében<sup>26</sup> —

21. Az angol terminológia problémáiról lásd Lewis Lockwood, „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some Problems of Definitions and Interpretation” in *Acta Musicologica*, 42 (1970): 32-47.

22. A fenti Lockwood-cikk mellett elsősorban Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*. (Oxford: Clarendon Press, 1990); Joseph Kerman, „Beethoven Early Sketches”. *The Musical Quarterly* 56/4 (October 1970): 515-538.; valamint Douglas Johnson-Alan Tyson, „Reconstructing Beethoven’s Sketchbooks” *Journal of the American Musicological Society* 25/2 (Summer 1972): 137-156. nyújtottak útmutatást.

23. Margret Jestremski, *Hugo Wolf: Skizzen und Fragmente; Untersuchung zur Arbeitsweise*. (Hildesheim: Olms, 2002)

24. Somfai, i. m.

25. Hans Georg Gadamer, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Fordította Bonyhai Gábor. (Budapest: Gondolat, 1984), 214-216.

26. Hans Robert Jaub, „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, in uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Fordította Bernáth Csilla. (Budapest: Osiris, 1997), 36-84, ide 63-64.

szétválaszthatjuk. Disszertációmiban mindig elsődleges szempont volt a *honnan indult-hová jutott* ív megrajzolása; a két pont közötti *miért*-ek lehetséges megválaszolásával kísérletet tettem arra, hogy körültekintően meghatározzam azt is, hogy az adott mű hol helyezkedik el az életmű egészén belül. Bár a klasszika-filológia elmélete értelmében a történelem nem ismétli önmagát (a történelmi események egyszeriek és megismételhetetlenek), a mindig új, változó események mögött azonban a múlt szerkezeti-helyzeti időnként mégis meglepően emlékeztetnek régebbi hasonló szerkezetekre-helyzetekre. Az azonos struktúra fölismerése és önmagukra vonatkoztatása az, ami megkülönbözteti az igazi történelmet a száraz krónikától.<sup>27</sup> Ezért is, és ismeretlensége okán is fontosnak tartottam, hogy az első fejezetben Dohnányi legkorábbi kéziratától induljak el, érintsem zeneakadémiai dolgozatait, és csak ezután tárgyaljam részletesen felnőttkori kéziratának sajátosságait. Így nemcsak a különböző életkorokból-korszakokból adódó — ezért természetszerűleg eltérő — horizontok különbözőségeire hívtam fel a figyelmet, hanem vizsgáltam azok forrásait és hatásait is. Nemcsak azért megkerülhetetlen a zeneszerző korai kéziratának (műveinek) tanulmányozása, mert látványosan rámutat arra a fejlődési ívre, hogy honnan hová jutott, hanem mert a korai művek ismerete a későbbi műveket is más megvilágításba helyezi. A korai darabok több olyan zeneszerzés-technikai fordulatot, toposzt, ötletet hordoznak, melyek csírájában tartalmazzák a későbbi, érett művek meghatározó, jellegzetesen dohnányis fordulatait. Ezért érdemes és izgalmas végigjárni e felfedezőutat.

Az I. fejezet kísérletet tesz arra, hogy a lehető legteljesebb filológiai eszköztár segítségével mutassa be Dohnányi kompozíciós módszerét: a vázlatok, a levelek, az igen ritka szerzői nyilatkozatok összevetése mellett az ez idáig ismeretlen, kuriózumnak számító Dohnányi által használt formatani terminológia<sup>28</sup> értelmezésével a szerzői intencióhoz való közeledés irányított. E fejezet fő célja a Dohnányi-vázlatok tipologizálása, az egyes típusok részletes leírása és illusztrálása volt.

A II. fejezet egyetlen narratíva mentén vázol fel egy jellegzetes, Dohnányi minden ciklikus művében megjelenő jelenséget. Nevezetesen, hogy az I. tétel témája visszatér a mű végén, s ily módon foglalja keretbe a kompozíciót. Ez a zeneszerzői gyakorlat annyira következetes már a fiatalkori műveiktől kezdődően, hogy Dohnányi zeneszerzői névjegyeként értelmezhető. A jelenség fontosságára mutatnak azok a vázlatok, melyek világossá teszik, hogy a komponista több esetben is az általam névjegyként aposztrofált témavisszatérések miatt változtatott a mű struktúráján, többek között a *C-dúr szextett* (op. 37), a *Concertino hárfára* (op. 46), vagy az *Amerikai rapszódia*, (op. 47) esetében. Az is különös jelentéstartalommal bír, ha nem az utolsó tételben, hanem az utolsó előttiben bukkan fel az I. tétel nyitótémája, mint a *d-moll szimfóniában*, (op. 9), vagy éppen a *c-moll hegedűversenyben* (op. 43). Ez a fejezet és a III. fejezet is lehetséges választ ad arra a kérdésre, hogy mit tanulhatunk a vázlatokból, egyáltalán, hogyan segítik és segítik-e egyáltalán a vázlatok, különböző szerzői kéziratok a mű végső formájának analizését.

A kérdés nem új keletű, nagyjából a már említett, '60-as évektől kiteljesedő Beethoven-vázlatkutatásoktól kezdődően felvetődött a szakemberek körében. Kétségtelen, hogy — a zeneszerző életrajzával és az adott művel kapcsolatos — számos olyan információt nyerhetünk a vázlatok gondos tanulmányozásával, melyet sok esetben kizárólag a kéziratok árulnak el kutatójának és nélkülözhetetlenek a

27. Szabó Árpád, *Periklész kora. Történelmi és politikai áttekintés*. (Budapest: Parthenon, 1942)

28. Dohnányi Beethoven zongoraszonátáinak formatani elemzéseit (BL, Add. MS. 50,819), bővebben kifejtve lásd az I. fejezet *Zeneakadémiai dolgozatok* című alfejezetében.

korszerű összkiadások kiadói számára. A III. fejezet mind a négy elemzett művénel találtam olyan korábbi dátumokat — a komponálás kezdetével/befejezésével vagy a bemutatójával kapcsolatban (lásd a *Keletkezéstörténet* című alfejezeteket, illetve a Függelék (1)-ben a Dátum-korrekciókat) —, melyeket a kéziratok vizsgálata nem támasztott alá és kutatásaim eredményeképpen megnyugtatóan ki lehetett javítani. A vázlatok vizsgálata választ adhat másfajta kérdésekre is. Ilyen például, hogy az abszolút hallású Dohnányi, aki az esetek nagy többségében már a memo-vázlatokban is a végső hangnemben vázolta fel a tervezett művet, a *Suite en valse* IV. tételének egyik témáját (melyet G témaként határoztam meg) mégis miért nem a majdani végső hangnemben jegyzett le vázlatkönyvében, mi készítette arra, hogy többször is D-dúrban és nem a végső hangnemben, C-ben skiccelje föl a dallamot. (A válasz a III. fejezetben a *Suite en valse* IV. tételének tárgyalásánál található.)

Szintén a vázlatokból értesülhetünk arról is, hogy a *C-dúr szextett* Dohnányi első elgondolása szerint még kamaraszimfóniának készült (a kezdeti terv változott, és az eredeti elképzelés csak a vázlatlapokon maradt fenn), később fúvósokkal társította a zongorát, és csak a komponálás egy harmadik szakaszában talált rá a mű manapság ismert hangszer-összeállítására. A vázlatok vizsgálatakor számos olyan utalással is találkozhatunk, mikor a zeneszerző saját magával folytat párbeszédet, legmegragadhatóbban a saját magának szánt szöveges utalásokban, rejtett formában pedig a rövidítésekben, számozott basszusokban, nyilazásokban és egyéb rejtjeles üzenetekben. Ezek kiderítése, a sokszor hieroglifa-szerű kottázások-utalások, sok esetben a rejtvényhez hasonlatos lejegyzések megfejtése tapasztalatot igényel, a mégoly pedánsan kottázó Dohnányinál is. Sokszor nemcsak a kottázás rejtélyeinek megoldása és az abból kihámozható zenei és történelmi értelmezés jelent feladatot, hanem annak kinyomozása is, hogy valójában mit takarhat, mely műhöz tartozik egy-egy oldalnyi vázlat. Ilyesfajta vizsgálódás eredménye annak bizonyítása, hogy a *C-dúr szextett* (op. 37) első verziójánál, a kamaraszimfónia-vázlatokban (Ms. Mus. 3.267/b) hat évvel korábbra datálták az I. tétel befejezését leíró utolsó fél főlíót (Ms. Mus. 3.275, fol. 344). A két különböző könyvtári szám alatt nyilvántartott dokumentum kapcsolata nem volt ismeretes, pedig az valamikor együvé tartozott: a fél bifólió a kézirat utolsó bifóliójának később leválasztott oldala. Nem tartható tovább a mű komponálásának ez idáig tévesen közölt időpontja sem, melynek kezdete (dokumentumokkal alátámasztva) bizonyosan 1926 utánra tehető.<sup>29</sup> A British Libraryban őrzött vázlatkönyvről (Add. MS. 50,798A) is kutatásaim derítették ki, hogy az a *Suite en valse* (op. 39) vázlatai mellett a következő Dohnányi-opusz, az *E-dúr szimfónia* (op. 40) vázlatait is tartalmazza. Ilyesfajta mozaikok összeillesztése is segíti a kutatót abban, hogy megkísérelje rekonstruálni a kompozíciós folyamat egyes szakaszait, végeredményben pedig, hogy következtetéseket vonjon le a zeneszerző munkamódszerét illetően. Miután sikerült összerakni a kompozíciós folyamat egyes fázisait, nem kerülhető meg annak vizsgálata sem, hogyan viszonyulnak a vázlatok a definitív változathoz.

Ez utóbbi kijelentéssel meglehetősen ingoványos talajra léptünk. A kérdés a már említett 1970-es Saint-Germain-en-Laye-ben megrendezett konferencia után (az ott elhangzottakra is referálva) vált igazán hangsúlyossá,<sup>30</sup> mégis Douglas Johnson

29. Téves információt közölt James Grymes, mivel az Ms. Mus. 3.275, fol. 344-et 1910-re, az Ms. Mus. 3.267/b-t 1916-ra datálta. Uő, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001), 36. Lásd a *C-dúr szextett* (op. 37) keletkezéstörténetét.

30. Többek között Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973), 78-79.: „Tracing the genesis of a musical idea or a composition from the first sketch through the finished work may be illuminating

egy nyolc évvel később megjelent (fentebb már idézett) cikke váltott ki nagy vihart kavaró vitát, és készítette állásfoglalásra a zenetörténészeket. Johnson éles vonalat húzott az életrajzi adatokat kiegészítő és megtámogató vázlatkutatások és a kész mű analízise között.<sup>31</sup> Olvasatában a vázlatkutatások kizárólag az életrajzi adatok pontosításában és a zeneszerző munkamódszerében nyújthatnak hasznos adalékokat, és nem adnak releváns információt az elemzés számára. Johnson felvetésére máig is reflektálnak publikációikban a vázlatkutatók.<sup>32</sup> A polémiában egyre inkább Leonard B. Meyer és Philip Gossett nézetei váltak irányadókká, akik dolgozataikban az analízis helyett a kriticismus terminus megjelölésével írták le a vázlatkutatások eredményeit. E filozófiából kölcsönvett fogalom a közvetlen tapasztalatot ismeri el a megismerés egyetlen forrásának, követői a zeneszerző kompozíciós szándékait kutatják a kéziratokban. Ennek az elemző megközelítésnek egyik mára már klasszikussá vált, sokat idézett példája Carolyn Abbate dolgozata, aki *vázlatokat*, Debussy vázlatait elemezve mutatott rá Wagner Trisztánjának szerepére a *Pelléas és Mélisande* kompozíciós munkáiban.<sup>33</sup>

A III. fejezet esettanulmányaival disszertációm is állást kíván foglalni a fentebb körvonalazott dilemmában. Bár az értekezés első és második fejezete önálló egységekként is értelmezhetők, mégis folyamatot, egyfajta logikai láncot alkotnak, melynek emelkedő íve a III. fejezetben teljesedik ki. Az első két fejezet

---

psychologically and biographically, but it is not the same as, and cannot be substituted for, serious analytic criticism.” [A zenei ötlet vagy kompozíció születésének végigkövetése az első vázlatoktól az elkészült munkáig pszichológiailag és életrajzilag is megvilágító hatású lehet, de az nem egyenlő és nem is helyettesíthető a komoly elemző kritikával.]; Eric Sams, „Review on Rufus Hallmark’s *Dichterliebe* dissertation”, *Musical Times* 122 (1981): 382ff.: „If draft is essentially expression or communication, then commentary had better concentrate on what comes out, not what went in.” [Ha a vázlat lényegét tekintve kifejezés vagy kommunikáció, akkor a kommentár inkább azzal foglalkozzon, ami kijön, és ne azzal, ami bement.]; hasonló irányú Philip Gossett kérdésfelvetése is: „Can analysis lean heavily on sketches?” [Támaszkodhat-e az elemzés biztosan a vázlatokra?] Bár Gossett semleges választ ad a kérdésre, mégsem utasítja el a vázlatkutatás hasznosságát az analízisekben, hanem az aranyközéput megtalálására bátorít, in uő, „Beethoven’s Sixth Symphony: Sketches for the First Movement” *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965): 61-69.

31. Lásd a 17. lábjegyzetet.

32. Johnson cikkét kemény bírálatok érték, nemcsak Amerikából, hanem Európából is. Két alapvető cikk e témakörben: Lewis Lockwood, „*The Beethoven Sketchbooks and the General State of Sketch Research*”, in *Beethoven’s Compositional Process*, William Kindermann (ed.) (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 6-13.; valamint Sieghard Brandenburg, „On Beethoven Scholars and Beethoven Sketches”, *19th Century Music* 2/3 (March 1979): 270-279. Jellemző, hogy még a közelmúltban publikált munkákban is bőséggel találunk olyan utalásokat, mintha e kérdésfeltevésre reflektálnának. Például: „Useful Wagner’s sketches and drafts may occasionally prove in establishing biographical accuracy, their greatest contribution to scholarship may well lie in their potential for elucidating compositional process and facilitating analysis and interpretation.” [Hasznos Wagner-vázlatok és -fogalmazványok időnként életrajzi adatok pontosságát is bizonyíthatják. A legnagyobb tudományos hozzájárulásuk valószínűleg abban rejlik, hogy megvilágítják a komponálás folyamatát és megkönnyítik az elemzést és az interpretációt.] Warren Darcy, „*Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude*” *19th Century Music* 13/2 (Fall 1989): 79-100.; William Kindermann a következő mondattal indítja dolgozatát: How are studies of Beethoven’s compositional manuscript most likely to prove relevant and suggestive for analysis of his finished work? [Mennyire lényeges és iránymutató Beethoven befejezett munkáinak elemzésében a zeneszerző kéziratának tanulmányozása?] uő, „Compositional Phases and Analyses” in *Beethoven’s Compositional Process*, William Kindermann (ed.) (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 20. Patricia Hall bevezetőjében pedig egészen nyilvánvalóan utal a polémiára, a Johnsonnal kapcsolatos „old argument”-re, Patricia Hall, Friedemann Sallis (ed.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 4.

33. Carolyn Abbate, „*Tristan in the Composition of Pelléas*.” *19th Century Music* 5/2 (Fall 1981): 117-141.

megállapításait a harmadikban már magától értődőnek tekintem és példákkal támasztom alá. E fejezetben négy kamaraművet vizsgálok részletesen: az opusz-szám nélküli *B-dúr szextettet*, az *A-dúr vonósnégyest* (op. 7), a *C-dúr szextettet* (op. 37) és a *Suite en valse-t* (op. 39). Igaz, utóbbit Dohnányi eredetileg nagyzenekari műnek szánta, de ennek bemutatója után nem sokkal a kompozíció kézzongorás-átíratára elkészült. A mű ebben a formában vált közismertté és népszerűvé: Dohnányi amerikai éveinek koncertprogramjaiban gyakran felcsendült Kilényi Ede közreműködésével. Vázlatait joggal tárgyalhatjuk tehát a kamaraművek között. A művek kiválasztása adott volt, mivel az életműhöz képest csekély számban fennmaradt vázlatokban ezekhez a kamaraművekhez maradtak fenn vázlatanyagok,<sup>34</sup> ugyanakkor nagyjából az egész szerzői pályán keresztül ívelnek. E források tanulságait leszűrve és összevetve lehetőségem volt egy minden eddiginél teljesebb, szélesebb körű kép megrajzolására Dohnányi Ernő kompozíciós műhelymunkájáról.

Szerencsésnek mondhatom magam, hogy nemcsak az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött primer forrásokat, de a londoni British Library-ben hozzáférhető vázlatanyagot is több évig volt módomban első kézből tanulmányozni, melyek új perspektívát nyitottak a Dohnányi-kéziratok vizsgálatában. Ennek áldásos hatását különösen a minden múnél megtalálható keletkezéstörténet és recepció alfejezetet követő forráshelyzet és papírvizsgálat tárgyalásánál éreztem. Az egyes művekhez tartozó további alfejezetek lépésről-lépésre tárják fel a vizsgált művek genezisét, a vázlatok mélyreható vizsgálatát segítségül hívva annak illusztrálására, hogy Dohnányi mily nagy gonddal dolgozott a *Fassung letzter Hand*, vagyis a definitív forma megalkotásán. A *B-dúr szextett* és a *C-dúr szextett* (op. 37) esetében alapvető strukturális változásoknak vagyunk tanúi a komponálás előrehaladott szakaszában. Mindkét mű esetében új és termékeny alapot szolgáltatott az elemzés számára a kompozíciós folyamat rekonstruálása. A *B-dúr szextett*-nél különösen figyelemre méltó az a tény, hogy az 1893-as és 1896-os két változat papírra vetése között Dohnányi Hans Koessler zeneszerzés-osztályának hallgatója volt. Itt nemcsak önmagában vizsgáltam az egyes változtatásokat, hanem a két változatot összekötő vázlatanyag segítségével a korábbi és későbbi változatok kapcsolatát is elemeztem, melyek összehasonlítása rávilágított a kompozícióval kapcsolatos döntések teljes hálózatára.

Mind a négy múnél megkerülhetetlen volt az analízis bevonása a vázlatok és a definitív forma összehasonlításánál. A *C-dúr szextett* esetében különösen látványos az a zeneszerzői attitűd, mikor Dohnányi újból kézbe vette a kompozíciót, hogy nekilásson a végső formába öntésnek. Ennek során a mű már évekkel korábban elkészült vázlataihoz, illetve első tisztázataihoz képest lényeges stratégiai változtatásokat hajtott végre az I. tételben.<sup>35</sup> Vitathatatlan, hogy — az első elgondolást a végső változattal összevetve — a hozzáadás-változtatás teljesebbé tette az eredeti zenei szerkezetet. A revíziók a komponálás olyan szakasza után történtek, mikor a zeneszerző már úgy hihette, hogy elkészült a mű koncepciójával, mi több, többé-kevésbé már az aprómunkát is elvégezte. Ez a bizonyos távlati szemlélődés-átdolgozás nem idegen a zeneszerzőtől, az életműben más műveknél is találunk rá példát.<sup>36</sup> Nemcsak szerkezeti változtatásokat tett gyakran Dohnányi későbbi átgondolások eredményeképpen, hanem jellemző rá egy-egy mű indításának

34. Ismeretesek még tervezett és be nem fejezett kamaraművekhez írott vázlatok, lásd az I. fejezet *Töredékek, tervek* című alfejezetét.

35. Elképzelhető, hogy a *C-dúr szextett* (op. 37) többi tételében is, de csak az I. tételhez maradtak fenn vázlatok.

36. Az oeuvre-ben a két szextett mellett kiemelkedő fontosságú az *E-dúr szimfónia* (op. 40) revíziója, utóbbiról lásd a II. fejezet *Dohnányi-névjegy a szimfóniákban* című alfejezetét.

újrágondolása is.<sup>37</sup> (A műindítás egy rendkívül értékes dokumentumát mutatják az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) III. tételének vázlatai. A motívumokat, témákat többnyire fejben kidolgozó Dohnányi ezúttal memo-vázlatokat is leírt, melyek a tételindítás problematikájáról árulnak el értékes információkat.)

Dohnányi zeneszerzői műhelyének sajátosságait kutatva nemcsak arra találunk példákat, hogy a kompozíciós munka egy későbbi szakaszában (gyakran az utolsó pillanatban) szánta el magát fontos változtatások megtételére, hanem a vázlatok olykor arra is rámutatnak, hogy már a munka előrehaladott állapotában, egy majdnem elkészült tételben tett alapvető korrekciókat, vagy dolgozott néhány olyan ütemen, melyek még mindig nem nyerték el tetszését. Disszertációm a kompozíciós vázlatok segítségével kísérletet tesz arra, hogy a zeneművek olyan sajátos pontjaira mutasson rá, melyek a munka során láthatóan fejtörést okoztak a zeneszerzőnek, megakasztották — ha csak időlegesen is — a komponálás folyamatát és a készülő mű alkotójának gondolatmenetét. Dőreség lenne azonban azt gondolni, hogy csupán ezek a pontok jelentettek gondot vagy megoldandó kihívást a komponálás egyes szakaszaiban. Ezért a korszerű vázlatvizsgálat egyéb eszközei — a keletkezés és a mű recepciójának dokumentumai, a papírvizsgálat, az íráskronológia, egyáltalán, egy szélesebb értelemben vett paleográfia — bevonásával kísérjük meg Dohnányi ily módon még fel nem fedezett műveinek megértését, bőséges kritikai elemzéssel, és az alkotói folyamat lépésről-lépésre haladó feltárásával.

Dohnányi fennmaradt vázolatainak tanulmányozása, mely az alkotói folyamat felgöngyölítésére és a zeneszerző gondolatmenetének rekonstruálására irányult, a kutatás megkezdésekor még meglehetősen vakmerő vállalkozásnak tűnt, mivel az értekezés még be nem járt, ez ideig érintetlen utakra merészkedett. Mégis, nem kevés sikerült addig a határig eljutni, amin túl már valóban csak az alkotó válaszolhatna a felmerülő kérdésekre. Az egyes kompozíciós fázisok feltárása egyedülállóan gazdag módon tágitja ki ismereteinket az elemzett művekről, olyan konkrét információkkal szolgálva, melyekről kizárólag a vázlatok mesélhetnek vallatójuknak. E dokumentumok értelmezése, különösen az egyes kompozíciós szakaszok közti kapcsolatok feltárása új fényben világítja meg az elkészült művet, más belső hangsúlyokat mutathat ki az egyes szerkezeti elemek között, melyek csak az elkészült művet elemezve rejtve maradnának. S bár Dohnányi sok mindent már fejben jó előre kidolgozva kezdett a komponáláshoz, számos fontos változtatást *a posteriori* tett meg. Az így nyert ismeretek pedig nemcsak a művekről adnak rendkívül sokrétű tudásanyagot, hanem a zeneszerzőről is. Dohnányi esetében erre égetően szüksége van a magyar zenetudománynak. Éppen ideje, hogy a 21. század első évtizedének vége felé közeledve végre érdemének megfelelően értékeljük zeneszerzői munkásságát, mely nem képzelhető el a művek széleskörű vizsgálata nélkül. Jelen disszertáció fejezetei az ehhez vezető út jelentős részét kísérik meg bejárni Dohnányi Ernő kamarazenéjének vizsgálatával.

---

37. Lásd a *B-dúr szextett* I. és III. tételét, valamint a *Cantus vitae* (op. 38) egy későbbi, fontos változtatásáról az I. fejezet *A vázlatok-fogalmazványok vizuális megjelenése* című alfejezetét.



# I. ALKOTÓI FOLYAMAT DOHNÁNYI ERNŐ ZENESZERZŐI MŰHELYÉBEN

## 1. Dohnányi a komponálásról, műveiről, munkamódszeréről

### A KOMPONÁLÁSRÓL

A zongoraművész-karmester-zeneszerző Dohnányi szerteágazó zenei munkásságából az utóbbi tevékenységét tartotta a legfontosabbnak — mégis, elenyésző azoknak a dokumentumoknak a száma, melyben kompozícióiról, vagy kompozíciós módszeréről beszél.

Leginkább komponistának éreztem magam, ha többféle minőségben is szerepeltem. Mert csak a komponista az alkotó. És az, amit alkot, halála után is fennmarad — halhatatlanná teszi — fenntartja nevét az utókor számára. Ha kompozícióimról beszélek, újra csak azt ismétlelhetem, hogy nem voltam különösen szorgalmas, de igyekeztem mélyreható és a kifejezésben pontos lenni.<sup>1</sup>

### Életrajzírója és utolsó tanítványa szerint

Dohnányi nem szívesen beszélt műveiről. [...] S valóban, egész élete tanúskodik e meggyőződéséről. Többek között ezért is tud annyira keveset Dohnányiról az utókor.<sup>2</sup>

Dohnányi nem írt zeneszerzői ars poeticáját kifejtő magasröptű leveleket családtagjainak, nem írt cikkeket zenei szaklapokba.<sup>3</sup> Vendégprofesszorként tartott ugyan előadásokat különféle egyetemeken,<sup>4</sup> de akkor is a hangzó zenéé volt a főszerep, a zongorával világította meg mondandóját:

A szavak soha nem tudják megmagyarázni a zenét. A zene a gondolat nyelve, ami nem fejezhető ki szavakkal.<sup>5</sup>

---

1. Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. (München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962), 27.

2. Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 188. Második kiadás: (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 299. A továbbiakban a második kiadásra hivatkozom.

3. Kivételt képez egy magyar zenéről írt összefoglaló cikke: „Hungary’s Undying Love for Music” in *The Etude* 44:4 (April 1926): 253-254.

4. Ilyen például a Madisonban (University of Wisconsin) 1955-ben tartott előadása, „Romanticism in Beethoven's Piano-forte Sonatas” címmel, ahol — bár Beethoven szonátái adják a keretet — saját gondolatatait osztotta meg közönségével a zenéről, a bécsi klasszikáról, a szonátaformáról. Eredetije Ilona von Dohnányi, *The Life of Ernst von Dohnányi* (BL, Add. MS. 50,812, 128ff). Bár Zachár Ilona kézírata (benne az előadás szerkesztett változatának szövegével) nyomtatásban is megjelent — James A. Grymes (ed.), Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 217-219. —, az eredetét megismerve a kiadott könyv szerkesztési elveivel nem tudtam minden esetben azonosulni. Grymes az indokoltnál jobban átfésülte az eredeti szöveget és gyakran fontos adatok maradtak ki. A következőkben a Grymes-szerkesztette könyv helyett a British Library-ben található Ilona von Dohnányi [Zachár Ilona]-féle eredetire hivatkozom.

5. Words can never explain music. Music is a language of ideas, which cannot expressed by words. A madisoni előadás részlete. Zachár, 218. (BL, Add. MS. 50,812, fol. 132)

Néha mégis szavakba kellett öntenie a zenéről alkotott véleményét. Ismeretes, hogy a budapesti Zeneakadémián és a tallehassee-i Állami Egyetemen a zongora mellett zeneszerzést is tanított,<sup>6</sup> ahol gyakorló zeneszerzőként óhatatlanul bíráltnia és értékelnie kellett egy-egy születő kompozíciót. Ezeknek az óráknak sajnos nem maradt krónikása. Éppen ezért olyan értékesek a kutatónak azok az igen csekély számú nyilatkozatok, melyekben zenéről — még ritkábban — saját zenéjéről beszél. Egyszer — mindössze egyetlenegyszer — beszélt egy interjú során a zeneszerzésről, az alkotás szavakkal csak körülményesen körülírható folyamatáról.<sup>7</sup> Arra a nehezen megválaszolható kérdésre, hogy mit jelent számára a komponálás, a következőket válaszolta:

Soha nem gondolkozom azon, mit csinállok, vagy mi történik velem, amikor komponálok. Azt sem tudom, hogy mi jár ilyenkor a fejemben, a lelkemben vagy a szívemben. De egy dolog bizonyos: az alkotás nem tanulható, ez kizárólag tehetség kérdése. Természetesen a tehetségen kívül vannak más feltételek és tényezők, amelyekkel a művésznak rendelkeznie kell ahhoz, hogy komponálhasson; például a zene mélyreható ismerete és a mesterségbeli tudás.

Gyakran faggatták arról is Dohnányit, hogy mi inspirálja a komponálásra:

Ha az év bármely évszakában, vagy a nap bármely órájában valaki papírt helyezne elém, és azt parancsolná, hogy komponáljak, bizonyára tudnám teljesíteni. Mindazonáltal kérdéses, hogy az így létrehozott darabnak lenne-e valódi zenei értéke, és felmutatná-e azokat a sajátos jegyeket, amik megkülönböztetik a művész munkáját a mesteremberétől. Egy kompozíció mindig függ a zeneszerző hangulatától, a kifejezés formájától és sok más tényezőtől, melyek nehezen megmagyarázhatók, mivel érezni kell őket. Habár ellenállhatatlan belső erő ösztönzi a zeneszerzőt, hogy dolgozzon, gyakran megtörténik, hogy ez az erő munkára készteti, anélkül, hogy az figyelemre méltó eredményt mutatna. Néha az alkotó hetekig töri a fejét, hogy hogyan fejezzen ki a lehető legpontosabban egy zenei gondolatot — minden siker nélkül. Aztán váratlanul jön egy szerencsés pillanat, amikor könnyedén megtalálja az utat, melyen továbbfejlődnek gondolatai.

Az ihlet nehezen megfogható pillanatáról így nyilatkozott:

[...] nehezen megmagyarázható. Előidézhetsz egy gyönyörű nyári reggel, csakúgy, mint egy zajos utca vagy egy izgalmas előadás, sőt, egy kedves meglepetés is. Azonban hiba volna azt gondolni, hogy az úgynevezett ihlet pillanatai mindig valami kellemes élmény eredményei; a nagy alkotók számos mesterműve a legmélyebb szomorúságból fakad. Maga a művész nem érzi az alkotás döntő pillanatát. Azt a vonalat is nehéz meghúzni, hogy valójában hol kezdődik a művészi alkotás.

És végül az alkotás elindulásáról:

---

6. Budapesten az 1929/1930-as tanévtől az 1936/1937-es tanévig, Tallehassee-ben 1949 szeptemberétől haláláig tanított zeneszerzést. Budapesti tanári működéséről lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 55-66.

7. Az interjút készítő minden bizonnyal Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona volt, aki visszaemlékezéseiben közli a nyilatkozatot. A következő négy idézet részlet az interjúból. Zachár, BL, Add. MS. 50,811-12, ide: 50,811, fol. 154-157, az angol szövegeket lásd a Függelék (1)-ben.

Az avatatlanok általában azt hiszik, hogy a zeneszerző dúdol egy dallamot, aztán hozzákezd a harmóniák komponálásához, azonban az igazi alkotás nem ezt az utat követi. A zenei ötlet nem mindig a dallamban lakozik; lehet az a harmóniában, a hangszerelésben vagy a hangszínben. Gyakran megesik, hogy a zeneszerzőnek a leghalványabb fogalma sincs, milyen dallam lesz alapja művének. A dallam csak később születik meg elméjében, talán csak akkor, ha gondolatai elég érettek ahhoz, hogy kifejezze. Előfordul, hogy a komponistának van egy zenei ötlete, amit hónapokig, sőt évekig hordoz magában, mielőtt az megérne arra, hogy papírra vesse. Még ha meg is érik a zenei gondolat a kifejezésre, és a zeneszerző megtalálta a kifejezés megfelelő formáját, a kompozíció nem teljes; az alkotó csiszolja, változtatja, elvesz belőle, esetleg hozzátesz később. Az emberek általában azt gondolják, hogy a zeneszerző az asztalnál ülve dolgozik, előtte papír, kezében toll. Ez tévedés. A zeneművek gyakran akkor születnek, mikor a komponista sétál, a kertben ül, vonaton vagy repülőn utazik. Még a tömeg közepén is egyedül maradhat gondolataival.

## MŰVEIRŐL

Dohnányi — sok kortársával ellentétben — nem írt műelemzéseket saját kompozícióihoz. Közvetett forrásból is csak kevés olyan leírást ismerünk, melyek az ő gondolatait tükrözik. A *Suite en valse* (op. 39) premierjének hangversenyfüzetében — ami inkább egy gyors interjú, mint részletes elemzés — a darab szerkezetének taglalását a „*Sok magyarázatra nincs szükség*” mondat vezeti be. Ennek megfelelően az „elemzés” is csak alapvető dolgokra redukálódik.

Amerikai időszakából három, kivételesnek tekinthető esetet ismerünk, amikor a szerző saját maga elemezte művét. Az egyik a *Stabat Mater* (op. 46) rövid formai elemzése. Miután Dohnányi nem lehetett jelen a mű bemutatóján, elképzelhető, hogy a karmester (az egykori tanítvány, Dániel Ernő) kérésére írt Dohnányi pár sort a műről. A szűkszavú elemzés — hasonlóan a *Suite en valse*-hoz — elsősorban a mű formai leírására szorítkozik, annál azonban jóval részletesebben. Mivel a műsorfüzetben a közönségnek rendelkezésre állt a *Stabat Mater* teljes szövege, így arra utalva adta meg a szerző a kompozíció formáját (ABABCAB Coda) tempójelzésekkel és hangnemi utalásokkal kiegészítve.<sup>8</sup>

A *Stabat Mater* bemutatója után hűgának sem a szokásos egy-mondatos rövidséggel írt, hanem rövid elemzéssel vázolta, miként formálta meg a művet.

A *Stabat Mater* reálisan hatszólamú, mely hat szólam 2 oktáv keretébe (g-től — g-ig) van szorítva, ami nem könnyű feladat, de nekem óriási örömet okozott, hiszen senki sem kényszerített ilyen komplikált feladatra. A 6 szólam két 3 szólamú kar (mint hasonlóan a Misémnél a 2 négyszólamú kar), mely egymással szemben van állítva, de sokszor összeforr. Semmi svindli, semmi duplázás, tiszta szólamvezetés. A zongorakivonat nemsokára meg fog jelenni. (A korrektúrák el vannak végezve.) [...] Ha Feri sógor még tud ilyesmivel foglalkozni, nagy élvezete lesz. Az előadásról kaptam lemezt. Dániel Ernő nagyon szép munkát végzett.<sup>9</sup>

A második Dohnányi által elemzett mű a szülei emlékének ajánlott *E-dúr szimfónia* (op. 40) volt, melyet a zeneszerző a *Cantus vitae* (op. 38) mellett élete

8. BL, Add. MS. 50,807A, 130<sup>v</sup>. A művet 1956. január 16-án mutatták be Wichita Fallsban (Texas) Dániel Ernő vezényletével

9. Dohnányi Ernő Micihez írt levele, Tallahassee, 1956. márc. 26. MTA ZTI Könyvtár, Fond 4/234. A levelet részben idézi Vázsonyi, 297.

fő művének tartott.<sup>10</sup> A szimfónia 1943-44-es első megfogalmazását tíz év múlva alaposan átdolgozta és az új verziót a Minneapolis-i Szimfonikusok mutatták be Doráti Antal vezényletével.<sup>11</sup> A premier előtt a zeneszerző tollat ragadott, hogy a művel kapcsolatos esetleges félreértéseket tisztázza,<sup>12</sup> valamint, hogy elemezze a kompozíciót. A bevezetőben így írt:

Nagyon vonakodva beszélek művemről, mivel teljes mértékben egyet értek Goethe szavaival: „Alkoss művész, ne beszélj.” — és inkább csendben maradnék. Azonban kissé aggódom, hogy a kompozíciót — különösen, mivel a 4. tétel, ami Bach 'Komm' süsser Tod' koráljára írott variációsorozat — esetleg programzeneként értelmeznék, ami pedig nem az, legalább is nem jobban, mint például Beethoven 5. szimfóniája vagy utolsó szonátái, vagy bármely olyan zene, mely meghaladja a formák pusztá játékát.<sup>13</sup>

A harmadik dokumentum az *Amerikai rapszódia* (op. 47) elemzése, melyben Dohnányi részletesen rávilágít a darab szerkezetére, továbbá, hogy milyen dallamokat használt fel benne.<sup>14</sup> Több szerzői műelemzés nem ismeretes tollából.

Dohnányi számtalanszor említette, hogy nem szeret levelet írni. Hivatalos leveleit többnyire munkatársaira vagy feleségére bízta, magán levelet pedig meglehetősen ritkán írt. Stílusa közvetlen volt, a mindennapok eseményeiről,

---

10. *Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a CANTUS VITAE-re [...] és a II. szimfóniámra.* Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 29.

11. 1957. március 15-én, Minneapolisban (Minnesota). A végső változat bemutatója ugyanott 1957. november 15-én volt, ugyancsak Doráti vezényletével.

12. Ismeretes egy korábbi eset, mikor félreértelmezés miatt volt kénytelen magyarázkodni. Köztudott, hogy az *e-moll zongoraversenyt* (op. 5) eredetileg háromtétélesnek szánta a zeneszerző, melyet a Bösendorfer-zongoraversenyre is benyújtott. 1898-as angliai turnéja miatt azonban annyira elmaradt a teljes mű hangszerelésével, hogy nem készült el a verseny beadási határidejére (melyen hatalmas fölényrel első díjat nyert), ezért oda az első tételt alakította át önálló versenyművé. Bár két és fél hónappal a verseny döntője előtt, 1899. január 11-én a művet háromtétéles formában mutatták be Budapesten Richter János vezényletével és a szerző közreműködésével, ez nem akadályozta meg a műsorfüzetek íróit, hogy később hozzákomponált tétélekről írjanak. Dohnányi Eusebius Mandyczewskinek írott levelében (Grünwald bei Berlin, 1905. november 15.) nyomatékosan kéri, hogy javítsák ki a műsorfüzetben a műre vonatkozó valótlán adatokat. A levél részleteit lásd Kiszely-Papp Deborah, *Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, op. 5*, (DMA diss., City Univ. of New York, 1996), 24-25, ill. uő, *Ernő Dohnányi*, in Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők* 17., (Budapest: Mágus, 2001), 10-11. Dohnányi a művet 1925-ig tartotta műsorán, lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 126, ill. II. rész: 1921-1944, *Dohnányi Évkönyv 2006*, 303-360.

13. *I speak very reluctantly about my work because I fully agree with Goethe's words: 'Bilde, Künstler, rede nicht.', and I would rather remain silent. But I am a little worried that the work — especially because of the 4<sup>th</sup> movement, Variations on Bach's Chorale, 'Komm' süsser Tod' might be interpreted as 'Programmistic', which is not, at least not more than — for instance — Beethoven's Fifth or his last sonatas or any music which goes beyond a mere play with forms.* BL, Add. MS. 50,807, fols. 145<sup>v</sup>-146<sup>v</sup>. Az idézett szöveg után a mű rövid elemzése következik. Az *E-dúr szimfónia* (op. 40) revíziójáról lásd James A. Grymes, „Ernő Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op. 40” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 40/1-3, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 71-84.

14. Ernst von Dohnányi, „Dr. Dohnányi's Description of His 'American Rhapsody'”, Baker Office Files, Vernon R. Alden Library, Ohio University, Athens. Dátálatlan elemzés, nyomtatásban közli Laura Moore Pruett, „Dohnányi's American Rhapsody, Op. 47: An Émigré's Tribute to the New World” in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005), 165-179, ide: 170.

gyakorlati dolgokról, egy-egy nevezetesebb eseményről vagy hangversenyeiről olvashatunk bennük. Leveleiben a lehető legszűkszavúbban adott hírt egy-egy új művéről, legtöbbször családtagjainak vagy barátainak. Ezekben a levelekben — mellékesen odavetve — készülő kompozícióiról is beszámolt egy-egy mondatban. Habár ezek az információk meglehetősen soványak, mégis — az autográfokkal és egyéb dokumentumokkal (például műsorfüzetekkel) egybevetve — a legautentikusabb forrásai a művek datálásának és figyelmes olvasásukkal sok értékes kiegészítő adalékhoz juthatunk az adott darab keletkezéséről. A következő példákban a kiegészítő dokumentumok szignifikánsan árnyalják a szóban forgó darabok keletkezéstörténetét.

A *Hat zongoradarab* (op. 41) keletkezéstörténetéhez két levél ismerete elengedhetetlenül szükséges. A „miért éppen *hat* zongoradarab?” kérdésre ezen források ismeretében nagy biztonsággal kijelenthetjük, hogy eredetileg nem azzal a szándékkal készült, hogy fél tucat legyen belőle. Talán több is lehetett volna, hasonlóan a *Winterreigen* (op. 13) tíz különféle karaktert megrajzoló sorozatához vagy éppen kevesebb, mint a *Humoresken in Form einer Suite* (op. 17) öt darabból álló ciklusához. Az op. 41 első öt darabjában a zongorát sokáig nélkülöző művész találkozik a hangszerrel. A kis karakterdarabok címei félreérthetetlenül utalnak a megváltozott környezetre és az új élethelyzetre.

[...] zongorát küldtek fel az amerikaiak, ami nagy öröm volt számomra, mert még Bécsben is nélkülözni kellett a hangszert. A hosszú nélkülözés eredménye az lett, hogy már rég nem tapasztalt kedvvel láttam hozzá a gyakorláshoz. Négy zongoradarabot is komponáltam (az ötödik most készül).<sup>15</sup>

Ugyanebben a Micinek írt levélben reflektál Dohnányi a hírre, hogy a korábban biztonságban hitt Mátyás fia tízfusz áldozata lett egy Székesfehérvár melletti fogolytáborban. Fájdalmát még szűkebb környezete előtt sem mutatta, minden érzelmét a zenében fejezte ki. Még megírta a sorozat utolsó, hatodik tételét, melynek komor harangzúgása Mátyás emléke előtt tiszteleg. Ez után már nem volt hangulata újabb darabok komponálásához:

Zongoradarabjaimat egyelőre befejezem. Mindössze hat darab, legkülönbözőbb címeikkel: Impromptu – Scherzino – Canzonetta – Cascades – Ländler – Cloches.<sup>16</sup>

A következő példában — a *Suite en valse* (op. 39a) kézzongorás átíratát emlegető levelekben — értékes adatok segítenek a komponálás idejének eddigi pontosabb meghatározásához. Így korrigálhatjuk az eddig ismert keletkezési dátumokat, valamint újabb adalékkal gazdagodik a III. tétel címadásának története. Az első híradás a készülő kézzongorás átíratról 1947 elejéről való, és egy következő levélben csakhamar a befejezésről is beszámol hűgának a zeneszerző:

Az én dolgozásom most abból áll, hogy a Valzerszvitet 2 zongorára átírom. A 3. tételt (Valse boiteuse) még egy zongorára 2 kézre is. Ez utóbbi egy nehéz tercetűd lesz.<sup>17</sup>

15. Neukirchen am Walde, 1945. november 12. Közli Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/8 (2002. augusztus): 9.

16. Neukirchen am Walde, 1946. január 2., *Muzsika* 45/8 (2002. augusztus): 10.

A Valcer-szvit 2 zongorára elkészült. A „Valse boiteuse”-t 2 kézre is megcsináltam; nehéz tercetűd lett belőle.<sup>18</sup>

E levél alapján minden kétséget kizáróan kijavíthatjuk az op. 39a eddigi, több mint negyven éves, tévesen jegyzett keletkezési dátumát 1945-ről 1947 elejére.<sup>19</sup> Mivel a kézirat elveszett, mai tudásunk szerint egyelőre ez a dátum a mű befejezésének legkorrektebb meghatározása. A két kézre írott *Valse boiteuse* (op. 39b) komponálási időpontja ennél pontosabban is meghatározható, az autográf tanúsága szerint 1947. február 15-én fejezte be a komponista. A tétel címének végső kialakulásáról az alábbi levél ad értékes kiegészítő adatot:

Sietek befejezni leveletem, hogy még a mai postával elmehessen. Csak még Mici egy kérdésére akarok válaszolni. A szvitem 3. tételét „Valse boiteuse”-nek hívják (sánta valcer), mert 3/4 2/4-del váltakozik, s a tételnek mindig ez volt a neve. A többi valcer címei: 1. Valse Symphonique, 2. Valse sentimentale, 4. Valse fête.<sup>20</sup>

A levélben a Dohnányi által hangsúlyozott „mindig” szó megértéséhez vissza kell térnünk a mű zenekari bemutatójához, melyre 1943. december 10-én került sor a Magyar Királyi Operaházban. A Filharmóniai Társaság harmadik bérleti hangversenyén minden bizonnyal Dohnányi Mária is helyet foglalt a közönség soraiban, és talán az akkori műsorfüzetet is megőrizte. A programban a III. tétel mint *Valse boitense* szerepel, ezért kérdezhetette meg bátyját, hogy vajon új címet kapott-e a tétel.<sup>21</sup> Véleményem szerint itt a „boiteuse” *u* betűjét olvashatta a nyomdász *n*-nek, s így — tévesen — jelent meg a műsorfüzet elején. A vázlatokban még nem szerepel a III. tétel címe, de a tisztázatban, a partitúrában minden kétséget kizáróan „boiteuse” olvasható. A teljes képhez hozzátartozik, hogy a két kézre átírt verzió első lapján *À Icyke – Valse boiteuse – par Ernst v. Dohnányi* olvasható (BL, Add. MS. 50,798B, fol. 5<sup>r</sup>), míg az ezt megelőzően elkezdett, de be nem fejezett első tisztázat címlapján (BL, Add. MS. 50,798B, fol. 3<sup>r</sup>) a *Valse* után eredetileg *boitante* állt, majd ezt áthúzva javította a zeneszerző a címet *boiteuse*-re (12. fakszimile). Lehetséges, hogy ez utóbbit Mici levele után kezdte el leírni, és tudatalatti hibáról van szó, amit rögtön javított. A polémiát salamoni döntéssel zárhatjuk: mindkettőjüknek igaza volt a címmel kapcsolatban. Mici jól emlékezett, mivel *nem mindig* *Valse boiteuse*-ként jelent meg a tétel neve, habár *mindig* ez volt a címe.

Az Argentínában elkezdett 2. (*c-moll*) *hegedűverseny* (op. 43) autográfjában a javításokkal, húzásokkal teli nyugtalan íráskép nem éppen a legnyugodtabb

---

17. Neukirchen am Walde, 1947. január 28. Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember): 22.

18. Dohnányi 1947. március 3-án, Neukirchen am Walde-ben kelt levele, uo., 22.

19. Először Podhradszky Imre, Dohnányi műjegyzékének első összeállítója közölt téves adatot, melyet a későbbi műjegyzékek is átvettek. Podhradszky, „The Works of Ernő Dohnányi” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae VI*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 357-373, ide 369.

20. Neukirchen am Walde, 1947. március, Kelemen, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember): 23.

21. A hangverseny műsorlapjának idevágó oldalát lásd a III. fejezet, *Motivikus aprómunka* című alfejezetében a *Suite en valse* (op. 39) keletkezéstörténeténél (1. illusztráció), csakúgy, mint a IV. tétel hasonlóan hezitáló címadásának történetét.

munkakörülményekről vall.<sup>22</sup> Az életrajzi adatokat a levelekkel és a kézirattal összevetve megvilágosodik, hogy az általában gyorsan komponáló Dohnányinál miért viszonylag ilyen nagy a tételek időbeli távolsága, és hogy ez a kézirat miért nélkülözi a Dohnányinál megszokott „appearance of a final printing”-et.<sup>23</sup> Az ekkoriban írt levelekből nem nehéz kiolvasni a jövőt illető reménytelenséget.<sup>24</sup> A kézirat szokatlanul sok javítása a rögtön partitúrába komponálás tényét is felveti, vagy legalábbis kevesebb előzetes vázlat írását feltételezi. Ez is a szokatlan és bizonytalan életkörülmények hozadéka lehetett. A *Hegedűverseny*hez feltehetően nem volt lehetősége annyi és olyan részletes előzetes vázlatokat készíteni, mint amit a műhöz időben közelálló op. 39-hez és op. 40-hez használt vázlatkönyvben találunk. E két utóbbinál messze kevesebb javítást találunk a tisztázati írásképeben.

Végül essék említés Doráti Antal és Dohnányi sok tekintetben kivételes levélváltásáról. A több mint egy évtized után átdolgozott *E-dúr szimfónia* (op. 40) 1957. március 15-i bemutatóját követően élénk levelezés bontakozott ki a hangversenyt vezénylő Doráti és a zeneszerző között. Dohnányi még mindig nem volt elégedett az átdolgozással és tovább akarta csiszolni régi-új szimfóniáját, különösen a IV. tétel 5. variációját. Doráti számos javaslatot tett, melyeket Dohnányi ugyan megfontolt, de végül nem követett, hanem saját elképzelései szerint fejezte be művet. A végső változatot nyolc hónappal később, 1957. november 15-én ugyanott, ugyanazok az előadók vitték újból sikerre, mint márciusban. A két hangverseny köztes időszakában a karmester és a zeneszerző közötti levélváltás izgalmas bepillantást enged Dohnányi poétikájába. A szimfónia számos momentumát szavakkal is megrajzolta a zeneszerző, indokolt, magyarázott, mit miért csinált úgy, ahogy. Ezen túl a levelek felbecsülhetetlen értéke abban áll — ahogy arra egykori tanítványa, Kilényi Ede rámutatott —, hogy talán ez volt az egyetlen kivétel Dohnányi életében, mikor megszegte azt a saját maga által felállított szabályt, miszerint „soha nem beszél még munkában lévő, be nem fejezett műről”.<sup>25</sup>

## MUNKAMÓDSZERÉRŐL

Dohnányi zenéjét a kritikusok sokszor jellemezték szellemesnek, könnyednek, sziporkázónak. Ez kétségtelenül igaz, ebből azonban nem következik az, hogy ezeknek a műveknek a létrejötte is varázsütésre született. A kívülállónak (ez alkalommal Galafrés Elsát idézzük) úgy tűnt, hogy Dohnányi könnyen komponált:

Dohnányi úgy találta, hogy szereti, ha ott vagyok vele a szobában, míg dolgozik, így csendesesen üldögéltem, míg az asztalnál állva komponált. Időről-időre

22. BL, Add. MS. 50,800. A partitúra bejegyzései szerint az I. tételt Tucumánban, 1949. július 16-án, a II. tételt ugyanott 1949. szeptember 3-án fejezte be, [feltehetően a III. tételt is még Tucumánban komponálta, de itt az attacca kapcsolódás miatt nincs dátummegjelölés], a IV. tétel végén *Tallahassee, 1950. január 7.* bejegyzés olvasható. Ehhez lásd még e fejezetben a *Tisztázatok* című alfejezetet.

23. Elsa Galafrés, *Lives, Loves, Losses*. (Vancouver: Versatile, 1973), 200.

24. Lásd Dohnányi Ernő húgához írott levelének részletét — Tucumán, 1949. július 16. MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára, Dohnányi-gyűjtemény, Fond 4/229 — a *Tisztázatok* alfejezet 15. lábjegyzetében.

25. Idézet James Grymes Kilényi Edével 1997. november 25-én készített interjújából. Grymes, „Ernő Dohnányi’s Revision of His Symphony in E major, op. 40” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 40/1-3, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 71-84, ide: 78.

odament a zongorához, hogy ellenőrizzen valamit. Soha nem úgy tűnt, mintha fájdalmas vajúdás lett volna a komponálás folyamata. Az ihlet természetesen és könnyen jött neki, és mikor átírta, kéziratái úgy néztek ki, mint a nyomtatott kotta.<sup>26</sup>

Pedig Dohnányi éppúgy megküzdött az anyaggal, mint bárki más. Számtalanszor újraírt valamit, ha nem volt elégedett az eredménnyel.

[...] az alkotás sokszor fáradságos munka, verejtékes szülés, míg világra hozunk valamit. Sokszor egy hang, egy megoldás megakaszt, és órákig ülök íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam. Én nem voltam »gyors munkás«, sem az a típus ki naponta mondjuk 10-12 órán át képes komponálni. De szerintem ez nem is igazi alkotás. Ez lehet írás, de nem alkotás, és nem is maradhat meg igazán nagy műnek.<sup>27</sup>

A koncertező művész életritmusából adódóan Dohnányi köztudottan későn kelő volt.<sup>28</sup> Noha hangversenyeinek száma amerikai időszakára már csak töredéke volt művészi pályája előző korszakaihoz képest, ez a szokása idős korára is megmaradt és leginkább a nyugalmas esti órákban talált alkalmat arra, hogy alkotson.

Amikor komponál, minden ahhoz van igazítva, hogy az alkotást szolgálja. 'Ha az ihlet vacsora után jön, későn megyek ágyba.' Öt-hét órát alszik, de 'vannak olyan napok, amikor már pirkadat előtt fenn vagyok, máskor ágyban maradok 10-ig vagy 11-ig, attól függően, hogy milyen sokáig dolgozom.'<sup>29</sup>

Ő az utolsó, aki ágyba megy, és az utolsó, aki felkel ebben a házban, hogy a csendes éjszakai órákban találjon ihletre.<sup>30</sup>

A komponálás közben róla készült fényképek azt mutatják, hogy Dohnányi íróasztal mellett ülve alkotott (ami éppen lehet beállított fotózás eredménye), de számos kortárs is így emlékezik a művészre. A Galafrés-idézetben viszont arról olvashattunk, hogy Dohnányi íróállványánál komponált. Rajter Lajos is hasonlóképpen nyilatkozott: Dohnányi kottapult mellett állva dolgozott.<sup>31</sup> A Széher utcai villában saját dolgozószoba állt rendelkezésére, zongorával és hatalmas könyvtárral. A zongorát ritkán használta, csak ha ellenőrizni akart

---

26. Dohnányi found that he liked to have me in the room while he worked, so I sat quietly while he stood at his desk composing, and from time to time going to the piano to check something. He never appeared to go through any throes in the process of creation. Inspiration came to him naturally and easily, and as he transcribed, his manuscripts took on the appearance of a final printing. Elsa Galafrés, 200.

27. Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 23.

28. Dohnányi ebbéli szokásáról több kortárs is említést tesz. Galafrés, 181. Guttman Miklós nagyváradi interjúja a *Zenei Szemlében*. XI (1927): 245-246.

29. When he is composing, everything is adapted to fit around his creativity. 'If the mood hits me after supper, I get late to bed'. He sleeps from five to seven hours, but 'some days I am up before dawn, others I stay in bed until 10 or 11, according to how late I have been working.' „Florida's Youthful Oldsters. Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down” *The Florida Times-Union*, Jacksonville, 1958. október 5. (BL, Add. MS. 50,817/6)

30. He is the last to go to bed, and the last to get up in his home, for in the hushed night hours he finds inspiration. „Noted Music of Ernest von Dohnányi to Ring Out in His 76<sup>th</sup> Birthday” *Tallahassee Democrat*, 1953. július 26. (BL, Add. MS. 50,816/5)

31. Rajter Lajos visszaemlékezése, *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna (Budapest: Televideo Kiadó, 1994).



valamit (lásd fentebb Galafrés visszaemlékezését), vagy még akkor sem. Zachár Ilona már társa volt Dohnányinak az *E-dúr szimfónia* (op. 40) keletkezésének idején. Visszaemlékezése szerint Dohnányi az öt körülvevő világégeről tudomást sem véve (Bécset bombázták akkoriban, és Dohnányi nem ment óvóhelyre) beletemetkezett munkájába, melyhez — bár lett volna alkalma hangszerhez hozzájutni szálláshelyén, a *Collegium Hungaricum*ban — csak a legkivételesebb esetekben használt zongorát.

A 2. *zongoraverseny* is hasonló körülmények között keletkezett:

Nagyon gyakran komponáltam úgy, hogy zongora nem volt a közelemben. 1947-ben, mikor II. Zongoraversenyemet írtam, Kitzbühelben, Displaced Person lévén, nem volt alkalmam zongorát szerezni. Egy jóbarátom, Felix Frank és felesége megengedték, hogy odamenjek néha s némely kényes részt lejátszhassek, különben majdnem az egész mű a penziószoza asztalán jött létre.<sup>32</sup>

A zeneszerző nem igényelte, hogy teljes csend vegye körül a komponálás alatt.<sup>33</sup> Dohnányi fiatalkori műveiről készített műjegyzékében az 1895. szeptember 2-án elkészült *Offertorium*hoz a következőket írta:

Nach Mittag bei Szilárd Károlyi zwischen grossen Lärm und Spectacel.<sup>34</sup>

Míntha csak erre reagálna visszaemlékezésében:

Az ember persze könnyebben dolgozik csendes, nyugodt légkörben. De én nem voltam ily tekintetben ideges s ha közvetlenül nem zavartak, dolgozni bírtam még ha beszédet hallottam is, csak zenei hangok zavartak meg. Azok mellett képtelen voltam alkotni. Persze ez nem azt jelenti, hogy sokszor órákig nem ültem megfeszített idegekkel, halálra fáradtan, verejtékezve a kottapapír mellett, hogy egy megoldást megtaláljak, hogy valamit tökéletesítsek.<sup>35</sup>

A legőszintébb megnyilatkozások azonban kétségkívül maguk a kéziratok, melyek lapjain az alkotómunka egy-egy fázisát kísérelhetjük meg nyomon követni. A kéziratokat lapozva tanúi lehetünk a mű megszületésének (helyenként) gyötrelmesen gyönyörű pillanatainak. A húzásokkal-javításokkal teli vázlatok-fogalmazványok fontos korrekciókra mutatnak rá, melyek értelmezése, néha rejtvényhez hasonlatos megfejtése minden esetben a szerzőről alkotott képünket gazdagítja. Dohnányi zeneszerzői módszerének teljesebb megértéséhez a szerzői kéziratok alapos vizsgálata szükséges. A következőkben a fennmaradt dokumentumokat tekintem át.

---

32. Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 28.

33. Bartók például komponáláskor megkívánta a teljes izoláltságot, dolgozószobáját dupla ajtó választotta el lakása többi részétől. Somfai László, „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus): 262.

34. [*Délután Károlyi Szilárdnál nagy láрма és zaj közepette.*] BL, Add. MS. 50,808. A németül vezetett kis noteszben a tizenéves Dohnányi az 1888 és 1896 között komponált művekről és azok bemutatójának dátumáról készített jegyzéket. A művet a bejegyzése szerint két nappal később, 1895. szeptember 4-én adták elő.

35. Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 28.

## 2. A források áttekintése

### FENNMARADT KÉZIRATOK

Dohnányi kéziratának kutatója a fennmaradt források tekintetében nincs abban a kivételes helyzetben, mint például a Beethoven- vagy a Bartók-filológusok. Előbbinél a sajátos zeneszerzői munkamódszer „termékeként” tekintélyes vázlatgyűjtemény áll a kutatók rendelkezésére,<sup>1</sup> mely szerencsés módon túlélte több mint két évszázad viharait. E vázlatok elsősorban Gustav Nottebohmnek köszönhetően már a 19. század végétől a zenetörténészek látókörébe kerültek,<sup>2</sup> megközelítési módjuk és feldolgozásuk azonban hiányos volt. Nottebohm — bár történelmi érdemei vitathatatlanok — csupán szemelvényeket közölt a teljes vázlatanyagból és szövegkörnyezetükből kiragadva interpretálta azokat.<sup>3</sup> Az elmúlt félévszázad kutatásainak eredményeképpen, a teljes kontextus közlésével, a Nottebohm által ignorált részek publikálásával új történelmi megvilágításba került több Beethoven-mű genezise. A kompozíciós folyamat nem csak részleteiben kiragadott, hanem teljes útjának végigkövetésével, az eredeti szövegösszefüggés feltárásával és az összes fellelhető szál felgombolyításával olyan jól ismertnek hitt művekről kapunk új információkat a vázlatkutatás segítségével, mint például az *5. szimfónia* (op. 67) „sors-motívumának” kialakulása.<sup>4</sup> Más fényben mutatkozik a *C-dúr hármasszertétel* (op. 56) fogantatása is, ha megvizsgáljuk a Nottebohm által is ismert, de egyszer sem említett, az ún. Kessler-vázlatkönyvben felskiccelt, de meg nem valósult Beethoven-versenymű több oldalas vázlatát, melyek minden bizonnyal előzményként szolgáltak az op. 56-hoz.<sup>5</sup> A Beethoven-kéziratok szisztematikus, a teljes vázlatanyag vizsgálatára kiterjedő kutatása az 1960-as évek második felétől kezdődött — túlnyomórészt amerikai zenetörténészek munkájának köszönhetően. A feldolgozás metodikája azóta is időtálló és minden vázlatkutató mintájául és kiindulópontjául szolgálhat.<sup>6</sup>

---

1. A Beethoven-vázlatok összefoglaló leírását lásd Douglas Johnson (ed.) Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory* (Berkeley: University of California Press, 1985). A fennmaradt Beethoven-vázlatok hatalmas mennyiségéről fogalmat alkothatunk Robert Winter egyik cikkéből, melyben leírja, hogy egyedül Beethoven *cisz-moll vonósnyegyesével* kapcsolatban több mint 600 oldalnyi vázlatanyagot tart számon a Beethoven-kutatás. Robert Winter, „Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minore, Op. 131” in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies 2* (London: Oxford University Press, 1977), 106-137.

2. Lásd például Gustav Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Leipzig, 1865 (repr. New York, 1970), uő, *Beethoveniana*, (Leipzig: Peters, 1887; repr. New York: Johnson Reprint, 1970), uő, *Zweite Beethoveniana: nachgelassene Aufsätze*, ed. E. Mandyczewski, (Leipzig: Peters, 1887; repr. New York: Johnson Reprint, 1970).

3. Somfai László, „Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)”, in *Zenetudományi dolgozatok 1995-96.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996), 75.

4. William Meredith, „Forming the New from the Old: Beethoven’s Use of Variation in the Fifth Symphony”, in William Kinderman (ed.) *Beethoven’s Compositional Process*, (Lincoln: University of Nebraska, 1991), 102-121, ide: 106.

5. Richard Kramer, „An Unfinished Concertante by Beethoven”, in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies 2* (London: Oxford University Press, 1977), 33-65, ide: 33.

6. A Beethoven-vázlatok kutatásának meghatározó mérföldköve volt az 1970-ben, Beethoven születésének 200. évfordulójára megjelentetett *The Musical Quarterly*, 56/4 (1970), mely a munkálatok egyik első összefoglalását adta. Hasonlóan irányadóak azok a Beethoven-tanulmányok, melyek az 1970-es évek derekán jelentek meg, többek között Lewis Lookwood, Joseph Kerman, Richard A. Kramer, Douglas Johnson, Alan Tyson és Robert Winter tollából, in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies* (London: Oxford University Press, 1974), és Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies 2* (London: Oxford University Press, 1977). Ehhez lásd még a *Bevezetőt* is.

Hasonlóképpen a budapesti Bartók-műhelyben folyó kéziratkutatások is példaértékűek a nemzetközi zenetudományban. Köztudomású, hogy Bartók nem szívesen dobott ki semmit, főleg kottapapírt nem, így a primer források nagy része fennmaradt. Ez teszi lehetővé, hogy számtalan Bartók-műnél a maga teljességében követhető végig születésének sajátosan hosszú és bonyolult forráslánca.<sup>7</sup> E kutatások jelentősége nemcsak abban mutatkozik meg, hogy tanulságain muzikológusok generációi nőttek fel itthon és külföldön egyaránt, hanem amiért voltaképpen a zenei filológia létrejött, azaz, hogy manapság már egyre több gyakorló zenész kamatoztatja mindennapi munkájában a Bartók-kéziratokból nyerhető tanulságokat.

Dohnányi esetében nem beszélhetünk a vázlatok nagy számáról, és egyáltalán nem kutatástörténeti előzményekről. A primer forrásanyag meglehetősen hiányos, nemcsak a vázlatoknál, hanem sok esetben a végleges formánál is, és ez a kevés vázlatanyag is két kontinens számtalan könyvtárába szóródott szét. A Dohnányi-életrajzot ismerők számára inkább az a meglepetés, hogy a vázlatokból egyáltalán ennyi megmaradt. A rendelkezésünkre álló anyag tanúsága szerint ugyanis Dohnányi feltehetőleg minden művéhez — kivételt érthető okok miatt csak a zongoradarabok képeznek — először vázlatot készített, majd ebből írt tisztázatot.

A zongoradaraboknál a hangszer melletti rögtönzés helyettesítette a vázlatírást. Több olyan történetről van tudomásunk, mikor a kortársak Dohnányi zongorás improvizálásának egy-egy érdekesebb esetéről emlékeznek meg. Ismeretes például, hogy a *Passacaglia*-t (op. 6) időhiány miatt a pódiumon fejezte be 1899. március 4-i londoni bemutatóján.<sup>8</sup> Az opusz szám nélküli *Fuga zongorára, bal kézre* 1913-ban Gmundenben, egy baráti összejövetelel improvizálva született, melyet csak később kottázott le a zeneszerző.<sup>9</sup> Az is közismert tény (és számos Dohnányival kapcsolatos anekdotának szolgált alapjául), hogy a '30-as évektől kezdve esetleges memóriazavarait is improvizálással hidalta át addig, míg eszébe nem jutott a folytatás.<sup>10</sup>

A zongoraművekhez tehát nem készültek vázlatok. Mai tudásunk szerint egyetlen kivételt mégis ismerünk: az elveszettnek, hitt nyolc variációból álló *Változatok Bókay bácsinak egy témájára* általam felfedezett fogalmazványát (1. kotta).

---

7. Összefoglalva lásd Somfai/2000, 25-33.

8. Galafrés, 130.

9. A mű alcíme: „*Egy fejlett bal-, vagy két visszamaradt kézre.*” A mű keletkezéstörténetéről lásd Vázsonyi, 219, valamint Waterhouse, William. „Dohnányi and Great Britain” in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005, 59-69, ide: 60-61.

10. „Az meg éppen csemegeszámba ment, ha egy-egy részlet nem jutott eszébe a pódiumon. Ilyenkor improvizált, és a beavatottak tágra nyílt szemmel bámulták, hogyan lehet egy beethoveni főtémától egy beethoveni melléktemáig, tökéletes Beethoven-stílusban »kapásból« eljutni anélkül, hogy a zene akár egy szempillantásnyira megakadt vagy irányt vesztett volna.” Vázsonyi, 86.



1. kotta, Vázlat a *Változatok Bókay bácsinak egy témájára*. A téma kezdetének diplomatikus átírása (OSZK, Ms. Mus. 3.275)

Készültek viszont vázlatok a zenekari- és kamaraművekhez, melyek az oeuvre jelentős részét teszik ki. A fennmaradt primer forrásanyag száma mégis elenyésző. Mi lehet az oka? Az életrajzból több lehetséges magyarázat is elképzelhető. Ha valaki Dohnányi költözéseiről listát készítene, meglepő eredményt kapna. Életében nemcsak ugyanazon város egyik házából a másikba költözött számtalanszor, hanem egyik országból a másikba is. A költözés pedig mindenkor jó alkalmat kínál arra, hogy feleslegesnek vagy kevésbé fontosnak vélt ingóságainktól (esetleg a magas szállítási költségek miatt) megszabaduljunk.

Nem feledhetjük azt sem, hogy a turnéi miatt sokat utazó művész gyakorta szállodai szobákban komponált, s az esetleges vázlatokat a poggyász súlyát könnyítendő valószínűleg nem tette be a csomagba. Minden bizonnyal ez lehet a magyarázata annak, hogy a Londonban ilyen körülmények között komponált, az utolsó pillanatban befejezett *b-moll gordonka-zongoraszonátának* (op. 8) sem maradtak fenn vázlatai.<sup>11</sup>

Dohnányi élete során kétszer vált el, és mindkét esetben az anyagiak mellett szellemi javainak nagy részét is hátrahagyta feleségeinek. Galafréstól való elszakadásakor különösen fájó volt számára könyvtárának hiánya. Az elkerülhetetlen vagyoni megosztás veszteségeit tovább tetézték a 2. világháború eseményei is, melyek közrejátszottak abban, hogy személyes okmányainak jó része örökre elveszett. (1944. november 24-én minimális poggyásszal hagyta el az országot, Széher utcai villáját szülőotthonná alakították, iratainak, kottáinak, kéziratának, kétezer kötetes könyvtára nagy részének nyoma veszett).<sup>12</sup> Életének hátralévő részében hűgához írott leveleiben számtalanszor érdeklődött kottái, könyvei iránt, utalva arra, hogy nem adta fel a reményt egykori értékeinek visszaszerzésére.<sup>13</sup>

11. A mű létrejöttének részleteit lásd az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) keletkezéstörténeténél.

12. Dohnányi hűgához írt egyik levelében kérdez a *d-moll szimfónia* (op. 9) négykezes átíratáról, amely úgy tűnik, elveszett, mivel egyik Dohnányi-műjegyzék sem tesz említést róla. *A kiadottak egy része széken zöld kötésben kötve valahol a házban vagy máshol lehetnek. Ha ezeket megkaphatnám, nagyon örülnék. Kivált a d-moll szimfónia partitúrájának, de a négykezes átíratnak is.* Tallahassee, 1958. december 13. Kelemen Éva, i. m. *Muzsika* 45/11 (2002. november): 16.

13. Dohnányi többször is érdeklődött leveleiben értékes Bach-kottáiról: *A nagy Bach-összkiadás 60 kötete — remélem, ez csak megvan még a Széher úton — óriási érték; mert egyáltalán nem kapható, s még a boldogult Guszti [Bárczy Gusztáv] annak idején 10 000 pengőre becsülte. A kötetek a legjobb karban vannak — kivéve a János-passiót, melyből annak idején dirigáltam —, s*

A Dohnányi-kéziratok eltűnésében sajnálatos módon szerepet játszik a kiadók pontatlansága, (a művek kiszedése után ugyanis többnyire már nem törődtek a kéziratok további sorsával),<sup>14</sup> valamint az első előadások kézirateit őrző intézmények kottatárainak hanyag kezelése.<sup>15</sup>

Végül, de egyáltalán nem utolsó sorban, közvetett adatokból arra következtethetünk, hogy a primer források közül a vázlatokat-folyamatfoglalványokat maga Dohnányi sem becsülte sokra, nem tartotta szükségesnek, hogy megőrizze, egyfajta piszkozatnak tekintette őket. Somfai Bartókkal kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy tipikus 19. századi zeneszerzői szokás örököséként (miszerint a mű létrejöttének első, tökéletlen formái nem tartoznak az utókorra) Bartók is megsemmisítette műveinek vázlateit és sok esetben a foglalványokat is, egészen az 1910-es évek végéig. Később, talán éppen a Beethoven faksimile-kiadásokat megismerve megváltoztatta korábbi véleményét és gondosan megőrizte kézirateit.<sup>16</sup>

Dohnányi nem volt ennyire pedáns. Vázlatlapjai között két olyan feliratot is találtam, melyek arra utalnak, hogy már nem akarta tovább rakosgatni a korábbi munkafolyamathoz használt lapokat. Talán költözködött, vagy egyszerűen csak kottapapírjai között tett rendet, mikor két, vázlatokat összefogó kottalapra az alábbiakat írta: „*Már nem kell*” (az OSZK Dohnányi-gyűjteményében az egyik vázlatlapokat — köztük az *I. vonósnégyes* vázlateit — tartalmazó mappában (OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 275<sup>v</sup>),<sup>17</sup> valamint a British Libraryben őrzött néhány lapos vázlatoknál, „*Nem kell skizzek*” (BL, Add. MS. 50,806A).<sup>18</sup>

---

*Rózsák még üzletet is csinálhatnának vele, miután az egész világon keresik ezt a ma már elfogyott kiadást.* Kitzbühel, 1947. április 19. OSZK, Zeneműtár. Dohnányi-hagyaték, családi levelek; *Hát a Bach-kiadás hova lett? Egyáltalán, csak azt hallom most, hogy ez sincs, amaz sincs, de azt nem hallottam, hogy fosztogatás, vagy hasonló történetek volna a házban. Hát mit csinált az az asszony a sok holmival. Megette?* Kitzbühel, 1947. május 10. MTA ZTI Könyvtár. Dohnányi-hagyaték, Fond 4/241; *S azt is szeretném tudni, hogy ha már nincs meg a Bach-kiadás, hová tűnt.* Kitzbühel, 1947. augusztus 15. Kelemen Éva, i. m. *Muzsika* (2002. szeptember), 24.; Dohnányi egykori könyvtárának egy kis szeletéről lásd Kelemen Éva, „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában” *Dohnányi Évkönyv 2005*, 33-62.

14. Hasztalan keresésnek bizonyult ez ügyben Dohnányi egykori kiadójának, az Alfred Lengnick & C<sup>o</sup>. Ltd. kiadó egykori központjának felkeresése (London, 14 Berners Street, W1). Reményeim a Lengnick által kiadott, elveszett Dohnányi kották megtalálására szertefoszlottak, mivel a kiadó fenti címe megszűnt, esetleges kottaanyagukról a British Library sem tudott felvilágosítást adni.

15. *A Naïla-kézirat Rózsavölgyinél volt, hol van most, nem tudhatom. A gyermekkoriak mind nálam vannak. [...] Kérdezi, hol van az op. 3, op. 4, etc, etc. Ha ez a kérdés a kéziratokra vonatkozik, nem tudom. Egy rakás otthon maradt, hogy melyek, nem emlékszem.[...] A Cantus vitae lemásolt partitúrája nálam van. Az egész anyag a Filharmóniánál. Az enyém, keserves 3000 pengőt fizettem érte Chomoutnak [Otto Chomout kottagrafikus, a C-dúr szextettet (op. 37) is ő tisztázta le, lásd az op. 37 keletkezéstörténeténél]. [...] A vajda tornya egész anyagának az Operánál kell lennie. Ha már nem is kaphatom meg az egész partitúrát, legalább a mű végét szeretném. Ti. a vége kétszer lett átdolgozva. Az utolsó, legjobb megoldása egy nagy kórus. Ezt szeretném, mert ezt nem tudnám rekonstruálni.* Dohnányi levele húgának, Tallahassee, 1958. december 13. Kelemen Éva, i. m. *Muzsika* 45/11 (2002. november): 16. Dohnányi kiadóinak listáját lásd Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Mágus, 2002), 25.

16. Somfai/2000, 26. és 36.

17. A mappában található vázlatokról bővebben az 1., *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) *Forráshelyzet* című alfejezetében

18. Az alábbi művek (tervezett) részletei találhatóak itt: *Tante Simona* (op. 20) I. felvonásának részlete, fols. 2-3; *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) két kihúzott variációja, fols. 4-5; a *Hegedűverseny* (op. 27) 2. tételének részlete, fols. 6-9; *Magyar karácsonyi énekek*, fols. 10-11; *Murányi Vénusz* score: fols. 12-17, szereplők: fols. 18, levelezés: fols. 19-20, libretto: fols. 21-64, az 1.

A fentebb vázolt okok miatt kevés volt az esélye az esetleges vázlatok fennmaradásának akkor, ha Dohnányi különálló kottalapokra vagy bifóliókra vázolta fel az egyelőre még csak csírájában élő kompozíciókat. Feltehetőleg valamelyik családtag gondosságának köszönhető, hogy mégis megmaradt valami — néha csak töredékeiben — számunkra ezekből a lapokból, például az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) vagy a *C-dúr szextett* (op. 37) esetében.<sup>19</sup> Nagyobb valószínűséggel maradtak fenn a vázlatok akkor, ha Dohnányi vázlatkönyvet használt. Erre azonban az életmű során elenyésző példát találunk: ismeretes az 1896-ban használt vázlatkönyv,<sup>20</sup> a *Cantus vitae* vázlatait tartalmazó album,<sup>21</sup> az 1942 karácsonyán Zachár Ilonától ajándékba kapott vázlatkönyv (a *Suite en valse* (op. 39) és az *E-dúr szimfónia* (op. 40) vázlataival),<sup>22</sup> és a közelmúltban a Vázsonyi-hagyatékából is előkerült egy kis méretű kottásfüzet, melyet a budapesti Dohnányi Archívumban őriznek. Az Országos Széchényi Könyvtár, a Dohnányi Archívum, a Magyar Állami Operaház, a Budapesti Történeli Múzeum, a British Library (London) mellett a Florida State University Warren D. Allen Zenei könyvtárában (Tallahassee) vannak Dohnányi-kéziratok (mindenütt elsősorban tisztázatok, kisebb részben vázlatok és fogalmazványok), ezeken kívül néhány mű esetében a műjegyzékek magángyűjteményt jelölnek meg a dokumentum lelőhelyéről.

## KÉZIRATTÍPUSOK

Dohnányi művei primér forrásainak vizsgálatánál — ahogy arra már utaltunk — meglehetősen kevés dokumentum áll rendelkezésünkre, s azok típusai is művenként változóak. A III. fejezet elemzéseiben részletesen bemutatom az adott műre vonatkozó kéziratípusokat, és azok forrásláncát. Általánosságban, Dohnányi kompozíciós folyamatának kéziratípusai az alábbi kategóriákba sorolhatóak be:<sup>23</sup>

1. témafeljegyzés, előzetes vázlat
2. folyamatfogalmazvány
3. tisztázat
4. kottamásoló által készített tisztázat
5. korrektúrajavítás
6. Dohnányi által játszott hangfelvétel

A felsorolt kategorizálásban az 1. és 2. pontban foglaltak magától értőden nem jelentenek merev besorolást, és nem jelentik azt, hogy egy dokumentumban nem fordulhat elő vázlat és folyamatfogalmazvány egyszerre. Hasonlóképpen, Dohnányi esetében egyaránt lehet a saját maga által készített tisztázat is játszópéldány, különös tekintettel a fiatalkori művekre (mint például a *fisz-moll zongorásnégyesnél*, ahol

---

felvonás vázlata: fols. 65-75; *E-dúr szimfónia* (op. 40) kihagyott 5. variáció a IV. tételből, fols. 75-84, és az *Aria* (op. 48) másolata, fols. 85-95.

19. Mindkettő az OSZK, Ms. Mus. 3.275 mappájában. A *C-dúr szextett* vázlatai még az Ms. Mus. 3.267/a, b jelzet alatt is (részletesen lásd a mű keletkezéstörténeténél).

20. OSZK, Ms. Mus. 3.210. A vázlatkönyvben található az Erkel Ferenc *Himnuszára* írott variációk, a *Zrínyi-nyitány*, az *F-dúr* és a *d-moll szimfónia*, a *B-dúr szextett*, és Beethoven *C-dúr zongoraversenyének* I. tételéhez írott cadenza vázlatai.

21. OSZK, Ms. Mus. 3.209.

22. BL, Add. MS. 50,798A.

23. A besorolás Somfai László Bartóknál alkalmazott forráslánc-kategóriáit tekintette mintának. Somfai/2000, 29.

kézzelfogható bizonyítékai vannak a kottában az előadásnak),<sup>24</sup> de arra is találunk példát, hogy bár ismeretes a szerzői autográf, mégis a hivatásos kottamásoló által készített példány volt Dohnányi játszópéldánya (*C-dúr szextett*, op. 37).<sup>25</sup>

Korrektúrajavítás kamaraműveknél egy esetben maradt fenn, ám ez sem kottában, hanem szöveges jegyzetben, a Lengnick kiadó számára.<sup>26</sup> Igen szegényes a forrásanyag a szerzői hangfelvételek tekintetében is. Dohnányi két saját kamaraművet játszott lemezre, ezek közül csak az op. 39-nek maradtak fenn a vázlatai.<sup>27</sup>

A kéziratípusok részletes tárgyalása előtt, a kéziratok tipológiájának teljessége kedvéért érdemes áttekinteni a gyermekkori és zeneakadémiai tanulmányok idejéből fennmaradt Dohnányi-kéziratokat. Ezek nemcsak azért jelentenek izgalmas kutatási anyagot, mert a gyermek- és fiatalember-zeneszerző legelső, bizonytalan lépéseitől mutatják meg azokat a legkorábbi kezdeményeket, melyből a későbbi pálya kibontakozott, hanem mert az oeuvre teljességének megértéséhez elengedhetetlen az előzmények ismerete. A korai darabok rávilágítanak arra, hogyan alkalmazta és variálta Dohnányi a tanulmányai során elsajátított ismereteket, és több olyan — az érett kori kompozíciókra jellemző — zeneszerzés-technikai ötlet első megvalósítására csodálkozhatunk rá, melyek az életmű későbbi periódusában is megtalálhatók, magától értődően ott már sokkal kidolgozottabban és magasabb szintű formában.

---

24. A *fisz-moll zongorásnégyes* tisztázata BL, Add. MS. 50,793

25. Szerzői autográf: OSZK, Ms. Mus. 2.986, a másoló által készített példány: FSU, Warren D. Allen Music Library, M622.D6.S49.

26. BL, Add. MS. 50,799A

27. A *Suite en valse* (op. 39a) forrásláncának utolsó fázisa, a kézzongorás változata a Dohnányi és Kilényi Ede rögzítette felvétel 1948-ban: Columbia ML 4256 LP. A másik kamaramű a *cisz-moll hegedű-zongora szonáta*, melynek két szerzői felvétele ismeretes, mindkettő Albert Spaldinggal: Remington HV 25014 LP (1949), ill. Varése-Sarabande VC 81048 LP. A lemezeken kívül értékes források az FSU-beli hangversenyek felvételei is. Ezek részletes listáját közli James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University” *Music Library Association Notes* 55/2 (December 1998): 327-340. Dohnányi felvételeinek listáját (saját és más szerzők műveiből) lásd még Kiszely-Papp Deborah, „Discography of Dohnányi Ernő” in *Studia Musicologica*, 36/1-2 (Budapest: Akadémia Kiadó, 1995), 167-180.

### 3. A kéziratok megjelenésformái és tulajdonságai

A Dohnányi-vázlatok vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a közel nyolcvanéves zeneszerzői munkásság során munkamódszere jelentősen átalakult. Nem kétséges, hogy másként dolgozott fiatalon, mint idősebb korában. Érdeemes azonban időt szentelni a gyermekkori és fiataalkori kompozícióknak. Nemcsak azért, mert látványosan szemléltetik, hogy a zeneszerző milyen utat járt be a korai kompozícióktól az érettekig, hanem azért is, mert a juvenáliák ismeretében az érett művek számos jellemző tulajdonsága más megvilágításba kerül. A korai darabok több olyan jellegzetessége (például a kottázási szokások) a későbbiek csíráját hordozzák magukban, olyanokat, melyek az életmű későbbi periódusában is megtalálhatók. Ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy bár a gyermekkori művek távoli előzménynek tekinthetők, az érett művek már más művészi kritériumok szerint kapnak besorolást.

Az évek során életkörülményeinek és az egyre nagyobb rutinnak köszönhetően minden bizonnyal változtak Dohnányi szokásai. Azt is meghatározó tényezőként kell figyelembe vennünk, hogy egy-egy készülő művet milyen hangszerre vagy hangszerre szánt, és milyen műfajban tervezte. Az alábbiakban a fennmaradt Dohnányi-kéziratok tipológiáját kíséreltem meg áttekinteni.

#### GYERMEKKORI KÉZIRATOK

Dohnányi — talán érzelmi okokból — meglepő módon rendkívül ragaszkodott gyermekkori kompozícióihoz. Mikor 1944. november 24-én végleg elhagyta Magyarországot, az éppen munkában lévő *E-dúr szimfónia* (op. 40) kéziratán és néhány érett kori kompozíción kívül Charles Dickens egyik regényét, a kenyérkeresetet jelentő fellépő ruhát, valamint gyermekkori kompozícióit vitte magával.<sup>1</sup> Egyik 1958-ban húgának Tallahassee-ből írott leveléből szerzünk tudomást arról, hogy gyermekkori kompozíciói mind nála voltak. Eszerint a 2. háborút követő viszontagságai során is végig magánál tartotta fiatal műveinek kottáit Ausztriában, Argentínában és végül Tallahassee-ben.<sup>2</sup>

Egy 1944-ben sugárzott rádióelőadásában Dohnányi gyermekkorára emlékezett. A zenei illusztrációkat kizárólag a juvenáliákból válogatta, a szöveges részben pedig (amennyire az adott keretek között lehetséges volt) részletes listát adott gyermekkori kompozícióiról:<sup>3</sup>

*Számos kisebb zongorakompozíción és dalon kívül két zongora-cselló szonáta (édesapámnak ajánlva), három teljes és egy fél vonósnégyes, egy zongorás quartett, vonósszextett, egy tétel egy vonósquintettből, két szonáta zongorára, egy*

---

1. Vázsonyi, 261.

2. 1958. december 13., Tallahassee. A levél részletét lásd a *Fennmaradt kéziratok* című alfejezet 15. lábjegyzetében.

3. Dohnányi Ernő, *Emlékkönyvből*. Előadás a Magyar Rádióban. A felolvasás gépiratban BL, Add. MS. 50,807A, fols. 11-24. A kéziratot Kiszely-Papp Deborah tette közzé: „Emlékkönyvből» Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 27-45.



*szonátatétel, két tétel egy zongorás quintettből, egy nyitány zenekarra, egy mise és egyéb szerzemények, sőt egy megkezdett opera is.*<sup>4</sup>

Az ifjú Dohnányit szülei nem nevelték csodagyerekeknek. Gimnáziumi tanár édesapja, Dohnányi Frigyes (maga is kiváló amatőr csellista) megkívánta fiától, hogy hétköznapokon, az iskolai időszak alatt zenetanulmányokra csak az általános tantárgyak feladatainak elvégzése után fordítson időt.<sup>5</sup>

Az összhangzattan alapjaira első zongoratanára, Forstner Károly, a pozsonyi dóm orgonistája tanította. Ezekről az órákról nem maradt fenn dokumentum, de a korai zongoradarabok egyikének (a *D-dúr bagatell* kottájának) hátulján ceruzával összhangzattan példák kidolgozását találtam, többek között egy felfelé menetelő C-dúr skálára épített gyakorlatot. Talán ezek a rövid példakidolgozások is részei lehettek a pozsonyi összhangzattan óráknak. Nincs tudomásunk arról, hogy az ifjú Dohnányi megmutatta-e Forstnernek első zsengeit, mivel a juvenáliákban nincsen idegen kéztől származó javítás. A kéziratok többsége tintával írott, azaz tisztázat (az egyetlen ceruzás kompozícióról, illetve a ceruzás bejegyzésekről lásd a következő bekezdéseket), így a gyermekkori kompozíciók forrásláncából mindössze az utolsó munkafázis maradt fenn.

Az első szerzemények (a Vázsonyi által elsőnek aposztrofált és könyvében publikált *Gebet* mellett)<sup>6</sup> a hat kis darab hegedűre és zongorára (F, c, H, E, F, e).<sup>7</sup> valamint két teljes (D, C) és egy be nem fejezett zongoraetűd (d).<sup>8</sup> Dohnányi többször utalt rá, hogy ezek a kis művek a legkorábbi szerzeményei. Az etűdöket is tartalmazó kéziratköteg elé maga írta egy feltételezett kéziratrendezés során (jelenleg két különálló, beragasztott lap a korai zongoradarabok könyvtár által bekötött albumában): *Legkorábbi* (fol. 1<sup>r</sup>, 7. sor), és a következő oldalra *Legkorábbi „szerzemények”* (7-8) (fol. 2<sup>r</sup>, 4-5-6. sor).

A közel egyidejű keletkezést sugallja az első hegedű-zongoraművet és az etűdöket lezáró azonos kis díszítő sorminta, továbbá a kottázás számos közös tulajdonsága. A hegedű-zongoradarabok ceruzával írottak (feltételezésem szerint ezek a legkorábbi Dohnányi-kompozíciók), melyek közül a no. 1-es darab első öt és fél ütemét ugyanazzal a barnás színű töltőtollal kezdte átírni, mint amivel az etűdöket is írta — feltehetően az etűdök megírása után. (A gyermek-Dohnányi bizonyára a tintás átírással akarta megerősíteni, hogy a kis darabok elnyerték végleges formájukat. A gyermekkori kompozíciók között nincs több ceruzás kompozíció.) A hegedű-zongoradaraboknak még nincs címük, a zeneszerző számozással tett különbséget a miniatűr darabok között. A zongoraetűdök fölé már odaírta: *Etude*, mi több, az első sor felett *Allegro* tempójelzés olvasható. Míg a korai zongoradarabok mindegyikének adott címet,<sup>9</sup> az említett hat hegedű-zongora darabon kívül nem kapott címet egy a-

---

4. Dohnányi fiatalkori műveit a British Library őrzi. Első részletes leírásukat lásd Pamela J. Willetts, „The Dohnányi Collection” in: *The British Museum Quarterly* 25 (London: Oxford University Press, 1962), 3-11.

5. [...] *sem csodagyermeket nem akartak belőlem nevelni, sem pedig komolyan nem gondolt senki arra, hogy valaha is a zenei pályára lépjek.* Dohnányi Ernő, *Emlékkönyvből*. Részlet a rádióelőadásból. BL, Add. MS. 50,807A, 11ff.

6. Vázsonyi, 22.

7. BL, Add. MS. 50,791, fols. 1-3<sup>v</sup>. A kötet hegedű-zongora, cselló-zongora darabokat és két korai vonósnyegyest tartalmaz.

8. A korai zongoradarabokat tartalmazó kötetben: BL, Add. MS. 50,790. Az elkezdett *d-moll etűdről* ez idáig egyik Dohnányi-műjegyzék sem tett említést.

9. A kéziratban ugyan nincs címe a BL, Add. MS. 50,790, fol. 40-en található műnek, a műjegyzéket tartalmazó noteszben azonban már *D-dúr mazurkaként* szerepel ez a kompozíció (BL,

moll hegedű-zongoradarab (BL, Add. MS. 50,791, fol. 4<sup>v</sup>),<sup>10</sup> valamint egy d-moll csellóra és zongorára komponált kis kompozíció (BL, Add. MS. 50,791, fols. 6-8). Szembetűnő a violinkulcs ekkor még iskolásan egyenes írásmódja (a későbbiekben egyre inkább balra dőlő G-kulcsokat látunk majd a kéziratokban), a keresztek vonalainak párhuzamos írásmódja, és az első, kezdetleges vonalvezetésű dinamikai jelzések, néha hibásan is, például „*crecen*” az F-dúr (no. 1) hegedű-zongoradarabban.<sup>11</sup>

A más szerzők autográf kézírataiban meggyőző sikerrel alkalmazott *Schriftchronologie* eszközei Dohnányi gyermekkori darabjainak datálásában is kamatoztathatóak.<sup>12</sup> Ha összevetjük a zongoraetűdök és az első hat hegedű-zongoradarab írásmódját az utóbbi kéziratcsoportjában található *A-dúr Adagio*val (BL, Add. MS. 50,791, fol. 4<sup>r</sup>), nyilvánvaló, hogy nem lehet ugyanabba az évbe besorolni az etűdöket és a hat hegedű-zongoradarabot, valamint a sokkal kidolgozottabb és érettebb *Adagiót*.<sup>13</sup> Ez utóbbiban az ifjú zeneszerző már nemcsak címet adott a darabnak, hanem tempójelzést is találunk a kéziratban, mi több, az oeuvre-ben a későbbiekben oly gyakran alkalmazott váltakozóütem legelső megjelenésének vagyunk tanúi (2. kotta).



2. kotta, Dohnányi gyermekkori hegedűre-zongorára komponált *Adagio*-ja, BL, Add. MS. 50,791, fol. 4<sup>r</sup>

---

Add. MS. 50,808, fol. 1<sup>v</sup>). A noteszben meghatározta a komponálás percre pontos időpontját is: *13. XI. 1890. 4 Uhr 10 minuten.*

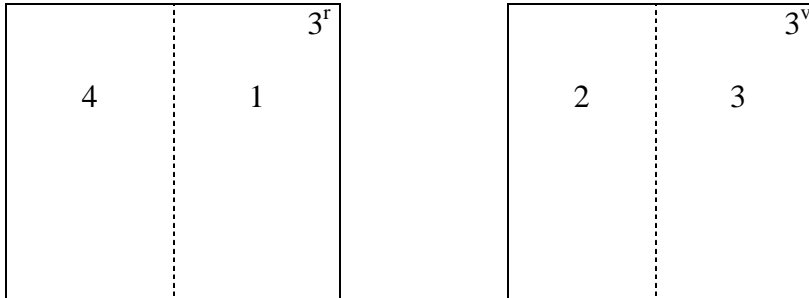
10. Grymes tévesen A-dúrként jelöli a mű hangnemét. James Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*, 37.

11. A gyermek további olasz és német szavakban ejtett betűhibái a BL, Add. MS. 50,790 kötetében: *Alegro* a *C-dúr mazurkában*, (fol. 6); *Improptu* (fol. 7<sup>v</sup>); *Scherco* (fol. 8<sup>v</sup>); *u. s. v.* a *Fantasiestücke* no. 4-es darabjában (fol. 18<sup>v</sup>). Nem kellett azonban sok idő, hogy megtanulja az olasz, német, francia nyelvek zenei szakszavainak helyes írásmódját, amiket a továbbiakban mindig pedánsan használt. A *crescendo* legközelebb az 1888-ban komponált *Tarantellában* (fol. 13<sup>v</sup>) már kifogástalan helyesírással jelenik meg.

12. A Mozart-kutatásban alkalmazott *Schriftchronologie* összefoglalását lásd Cliff Eisen, „Sources for Mozart’s Life and Works”, in H. C. Robbins Landon (ed.) *The Mozart Compendium*. London: (Thames and Hudson, 1996), 171-176. A 20. századi szerzők vázlatainak kutatásában az ilyen irányú új módszerek összegzését lásd Somfai, „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus): 261-274.

13. Lásd James Grymes, *Bio-Bibliography*, 37. A hegedűre és zongorára írott *Adagio* (BL, Add. MS. 50,791, fol. 4<sup>r</sup>) és a zongorára komponált *cisz-moll Valzer* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 9) lapjai valamikor egy bifóliót alkottak. A papír mindkettőnél ugyanaz a 12 soros cégjelzés nélküli papír; a papír számos berepedése (a gondos könyvtári beragasztások ellenére is láthatóan) ugyanazon a helyen van; a betűk, például a nagy A kalligrafikus írása teljesen megegyező; az ütemmutatók írásának dőlésszöge — az *Adagióban* 3/4-2/4, illetve a *Valzerben* 3/4 — nyilvánvalóvá teszi a két mű időbeli közelségét, ez pedig azt feltételezi, hogy az *Adagio* keletkezési dátuma 1888 körülre tehető és *nem* 1885-86-ra, ahogy azt Grymes feltételezi.

Dohnányi rádióelőadásában utalt arra, hogy gyakran a tanulás helyett is komponált, és édesanyja éber szemei előtt a könyv alá rejtette a kottapapírt.<sup>14</sup> A no. 6-os hegedű-zongoradarab mintha csak egy ilyen jelenetet idézne fel. A téglalap alakú kottapapír félbehajtott lapján az alábbi sorrendben jegyezte le új szerzeményét (1. ábra):



1. ábra, Az *e-moll* hegedű-zongoradarab (no. 6) leírásának sorrendje a kottapapíron, BL, Add. MS. 50,791, fol. 3<sup>recto</sup> és verso

A hat hegedűre és zongorára írott miniatűr mellett a tisztázatokban kétféle típusú ceruzás bejegyzést találunk. Az első típus (ezek vannak többségben) az adott mű keletkezésének évszámát, vagy ritkábban a dinamikát jelöli. A *Pastoralt*ban (BL, Add. MS. 50,790, fol. 13<sup>r</sup>) mindkettőt megtaláljuk. Feltételezésem szerint a ceruzás évszámokat akkor írhatta be Dohnányi a kéziratba, mikor németül írott műjegyzékét elkezdte vezetni, és kompozícióit visszamenőleg datálnia kellett. A kottabeli ceruzás évszámok a *Pastoraltól* (1888) kezdődnek és a *Fantasiestücke*-ig (1890) tartanak. Ez utóbbinál a sorozat legutoljára komponált, eredetileg no. 5-ös darabjához ceruzával írta oda a későbbi címet: *Scherzo*.

Ugyancsak a *Pastoraltól* kezdődően indul az első opusz-számozás, melyen Dohnányi többször változtatott. Ezek az opusz-számok többnyire ugyanazzal a világos barnás-fekete tintával íródtak, mint a *Fantasiestücke* utolsójának új, no. 6 számozása<sup>15</sup>, továbbá amivel a fol. 13<sup>v</sup>-n található darab új címét (*Tarantella*) írta (az eredetit ceruzával átsatírozta). Mivel az 1890-ben komponált *Fantasiestücke*-nél megszakadnak a ceruzás évszám bejegyzések,<sup>16</sup> véleményem szerint 1890-re tehető a szerzői műjegyzék vezetésének elkezdése.<sup>17</sup> Feltehetően ekkor írhatta művei katalógizálásának kezdetén a könyvtári kötetben jelenleg a *Pastoralt* megelőző üres lapon (fol. 12<sup>v</sup>) olvasható *Composicione für Piano forte von Ernst von Dohnányi* megjelölést is. A notesz a keletkezési dátum mellett — ha volt — a mű első előadásának időpontját is rögzítette, néha a komponálás vagy az előadás körülményeit

14. Még nyolcvanadik évén túl is élénken éltek benne ezek az emlékek: *Titokban kottapapíroson kompozíciókat firkáltam, de ha hallottam [édesanyám] közeledő lépéseit, gyorsan könyvet borítottam kompozíciómról és úgy tettem, mintha szorgalmasan tanulnék.* Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 15.

15. A korábbi no. 5 lett a befejező darab (*Scherzo*, *Vivace*), helyére pedig a sorozat utolsó előttijeként az 1890. június 7-én befejezett *Canzonetta* került (eredetileg *Impromptu* volt a címe, ekkora már helyes betűzéssel írva). A kéziratban Dohnányi római számmal írta komponálás datálásakor a hónapot (1890. VI. 07), Grymes ezt római VII-nek vélte, és a mű keletkezési dátumát tévesen júliusként jelölte műjegyzékében. Grymes, *Bio-Bibliography*, 15.

16. Ceruzás dinamikai bejegyzést (*p*, *crescendo* villák, *decresc.* (betűvel kiírva), *Ped.* jelzést, tempójelzést (*Allegro molto*) még az 1892-ben komponált *f-moll impromptu*-ben találunk (BL, Add. MS. 50,790, fols. 58-59).

17. Dohnányi saját maga által, németül írt műjegyzékét lásd BL, Add. MS. 50,808.

és az ajánlást.<sup>18</sup> Az ebben az időszakban használt opusz-besorolásokat később teljesen elvetette, és végül a *c-moll zongoráskvintett*-től (op. 1, 1895) kezdte el érett műveinek opusz-számozását. Elgondolkodtató, hogy a notesz utolsó bejegyzése miért szakad meg az 1896-os évszámnál (*Symphonie (F-dúr) für grosses Orchester (beendet 17. Mai)*). Bár az *F-dúr szimfónia* a *Zrínyi nyitánnyal* együtt királydíjat nyert és reprezentatív körülmények között elő is adták, még sem kapott egyik mű sem az érett műveket megillető opusz-számot.<sup>19</sup>

A másik típusra — a ceruzás kottás bejegyzésre — a legkorábbi művek között mindössze egy műnél találtam példát. Az 1891-ben komponált *Pièces sur le nom 'Heda'* (BL, Add. MS. 50,790, fols. 46-49<sup>v</sup>) című műben feltűnő a zenei szöveg többszöri ceruzás javítása (először a fol. 47<sup>v</sup>-n), illetve a nem kívánt részek ceruzás áthúzása. Mivel ugyanennek a műnek a Budapesten lévő tisztázatában semmiféle javítás vagy áthúzás nem található (OSZK, Ms. Mus. 6.359), feltételezhető, hogy a londoni 'Heda' volt a korábbi tisztázat, s hogy a ceruzás korrekciók a komponálás folyamatának utolsó simításai voltak (erről a *Tisztázatok* című alfejezetben lesz még szó).

A francia mellett az olasz és német nyelv használata volt jellemző az ifjúkori kompozíciókban. Valószínű, hogy első műveinek túlnyomóan német nyelvű utasításaiban Dohnányi Beethoven késői zongoraszonátáinak mintáját követte. Tudjuk, hogy már kilenc-tíz éves korában Beethoven összes szonátáját eljátszotta lapról olvasásai során, ha művészileg még nem is kidolgozottan.<sup>20</sup> Ez nemcsak a zongoraművész későbbi legendaszámába menő lapról olvasási készségét és széles stílusismeretét alapozta meg, hanem egyedülálló technikájának megszerzésében is nagy szerepe volt.<sup>21</sup> Innét eredhet például a *cisz-moll bagatell* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 4<sup>v</sup>) Beethovent kései szonátáit idéző német *Nicht zu schnell* tempójelzése, vagy az *e-moll tarantella* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 5<sup>v</sup>) hezitálása a 17. ütemben, ahol a *Fine*-t áthúzta, (az utolsó ütemben is) és *S[ch]luss*-ra javította.

A *cisz-moll bagatell*hez írta először oda a nevét, a német nyelvű instrukciók ellenére magyarul: *Dohnányi Ernő*. A kis kompozícióban jellemzőek a nagy dinamikai kontrasztok, a 9. ütem *ppp*-je után a 10. ütem *forte* dinamikával indul. Ebben a műben található az azonos zenei anyag ismétlésére utaló első *·/·* jel a 15., 16., 17., 18. ütemben, mely a későbbiekben oly jellemző lesz Dohnányi kottázásra. Az ismétlés egyéb módozatai is megjelennek a korai művekben. A *Fantasiestücke* no. 4-es darabjában (BL, Add. MS. 50,790, fol. 18<sup>r-v</sup>) a verso oldal második sorában *u. s. v.*

---

18. Nem tartalmaz azonban mű-incipiteket, mint például Mozart felbecsülhetetlen értékű sajátkezü műjegyzéke, melyben a zeneszerző az utolsó bejegyzést halála előtt három héttel tette. W. A. Mozart: *Eigenhändiges Werkverzeichnis/Faksimile*. Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson. British Library, Stefan Zweig MS 63. (Kassel: Bärenreiter, Lizenzausgabe mit Genehmigung der British Library, London, 1991) [NMA X/33/1].

19. A királydíjakról bővebben lásd a *B-dúr szextett* keletkezéstörténetét.

20. Vázsonyi, 26.

21. *Terjedelmes irodalomismeretre azonban csak sok lapról való olvasás által tehetünk szert. Nem ajánlhatom eléggé a tanároknak, hogy növendékeiket már korán szoktassák ahhoz, hogy sokat olvassanak lapról. [...] A sok lapról való játszásnak azonban másrészt nagy, de sajnos nem eléggé méltányolt előnyei vannak. Eltekintve attól, hogy magában véve is hasznos, és a literetúra megismerése a stílusérzéklet fejleszti, tisztán technikai szempontból is előnyökkel jár, mert nagyban előmozdítja az ujjak ügyességét.* Dohnányi Ernő, *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. Előszó. (Rózsavölgyi & C<sup>o</sup>: Budapest, 1929), Z. 2652. Lásd még Dohnányi, „Sight-Reading”, in James Grymes (ed.) Ilona von Dohnányi. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University, 214-216.

[w] utal a hasonló folytatásra. Ugyanitt a 4. sorban a szerző beszámozta az ütemeket, melynek zenei anyagát az 5-6. sorban használta ismét, míg a no. 6 darabban ugyanezt a módszert alkalmazta a lejegyzés meggyorsítására, ezúttal római számokkal.

A zenei utasításoknál a későbbiekben egyre inkább az olasz nyelv kerül előtérbe. Az *e-moll tarantella* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 13<sup>v</sup>) a fent említett másik *e-moll tarantella*hoz képest hosszú olasz instrukcióval kéri a háromtagú forma visszatérését (*Da Capo al Fine il Coda*). Ugyanakkor a *C-dúr mazurkában* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 6) már az első német nyelvű aláírást — *Ernst von Dohnányi* — olvashatjuk, abban a formában, ahogy legtöbbször gyermekkori műveit aláírta.<sup>22</sup>

Dohnányi bizonyíthatóan többször átnézte-rendezgette gyermekkori kompozícióinak kéziratait. Ha éppen egyik-másik nem volt nála, hűgát kérte leveleiben, hogy küldje utána a leveleiben felsorolt kéziratokat az akkor esedékes tartózkodási helyére. Nemcsak a már említett műjegyzék készítése indokolhatta ezeknek a kompozícióknak az újbóli átfésülését, hanem egy esetleges kibővítés vagy a mű előadása is. A *fisz-moll zongoráskvartett* megvilágító erejű példa ezekre a lehetőségekre.

1893-ban, nyári vakációja alatt az alábbi levelezőlapot írta a tizenhat éves Dohnányi:

*Kedves Mariskám! Miért nem írsz? Én minden nap várok levelet a postától s nem kapok. Micsoda dolog ez? De most nem azért írok, hogy szidjalak, hanem mivel egy kéréssem volna. Keresd fel a Compositioim közül a „Quatuor für Klavier, Violine, Viola et Violencello”. A hány ilyet találsz, annyit küldj el. De azonnal. Szeretnék itt componálni. Ha van küldj kottapapírost is. Ernő.*<sup>23</sup>

Az 1891-ben elkezdett zongorás-kvartett utolsó tételét feltehetően ezen nyaralás alkalmával komponálta, mivel noteszébe az 1891-ben bevezetett műhöz kiegészítésként odaírta: *Letzten Satz comp. 1893*.<sup>24</sup> Minden bizonnyal már a teljes mű olvasópróbáját hallotta Kisherestyénben az a bécsi festő, akit annyira megragadott a mű, hogy a kéziratot magával vitte Bécsbe. Nem sokkal később, 1894. március 11-én a Duesberg Vonósnégyes és a szerző bemutatta a négytételű kompozíciót a bécsi közönségnek.<sup>25</sup> Dohnányi édesapjához írt leveléből értesülünk arról, hogy legközelebb 1894. októberében, zeneakadémiai tanulmányai idején játszotta a kvartettet Hubay kamaraóráján,<sup>26</sup> majd 1985-ből van dokumentumunk arra vonatkozóan, hogy ismét szüksége volt a *fisz-moll kvartett* kottáira.

*Legyen szíves kikeresni az én kompozícióimból, tudja abból a mindenféle „kram”-ból a mi az etageron van: az én legelső komp. hegedűre és zongorára, valami 6 drb. ceruzával írva, s csak az elsőből egy pár taktus tintával utána írva. Ezek egy krelül 20s[oros] fekvő kottapapíron vannak. Továbbá az én*

---

22. Grymes tévesen jelöli a *Pastoralt* az első olyan műként, amelynek kottájára Dohnányi német formában írta le a nevét. Grymes, *Bio-Bibliography*, 14.

23. Dohnányi egyetlen olyan fennmaradt levelezőlapja Dohnányi Máriához, melyben szokatlan módon tegezi testvérét. (A testvérek kisgyermekkoruktól kezdve magázták egymást.) Kisherestyén, 1893. július. Idézi Vázsonyi, 30.

24. BL, Add. MS. 50,808

25. Vázsonyi, 31.

26. Dohnányi Ernő levele Dohnányi Frigyeshez, Budapest, 1894. október, OSZK Zeneműtár, Dohnányi-hagyaték, családi levelek (18.)

*zongoraquartettem (fis m) eredeti magyaros utolsó részét, stimmekkel együtt és az én B-dúr nyitányomat.*<sup>27</sup>

Mivel az akkor tizenkilenc éves zeneakadémistának a „stimmekre” is szüksége volt, nyilván ismét elő akarta adni a művet. Rejtély azonban, hogy a legelső kompozícióira miért volt szüksége. Utolsó közvetett adatunk a *fisz-moll zongorás-kvartett* átnézéséről nagy valószínűséggel 1895-1896-ból származik. Ezúttal egy rózsaszín tintás tolltoll kapcsol össze három művet. Ugyanaz a rózsaszín árnyalatú toll látható

- az 1888-ban komponált *A-dúr scherzo* első sorában (BL, Add. MS. 50,790, fol. 8<sup>r</sup>, a műtől függetlenül, mintegy tollpróbálgatásként három negyedértékű *a-c'* hangköz az első sor végén);
- a *fisz-moll zongorásnégyes* második tisztázataiban (BL, Add. MS. 50,793, fols. 36<sup>r</sup>-59<sup>v</sup>), ahol a zongoraszólamban rózsaszín tintával kiemelten olvashatók a dinamikai jelek a IV. tétel első oldaláig, valamint a brácsa és a cselló szólamban a művet indító piano;
- valamint a *B-dúr szextett* (BL, Add. MS. 50,794, fols. 40-55) III. tételének utolsó két ütemét szintén ezzel a rózsaszín tintával húzta át Dohnányi, mint amit az előző két műnél használt.

A rózsaszín tinta használatának datálásához a kulcsot a szextett adja. Az 1893-ban komponált művet Dohnányi 1896-ban átdolgozta, és az ország fennállásának ezredik évfordulóját megünnepelendő királydíj-pályázatra adta be. A mű 1893-as (British Library-ben őrzött) változatából — feltehetően az átdolgozás során — a rózsaszínnel áthúzott ütemeket Dohnányi elhagyta az 1896-as verzióban. Lehetséges, hogy a pályázat kamarazene-kategóriájában eredetileg a *fisz-moll zongorásnégyest* akarta beadni (a pályázati felhívásban benne volt, hogy a beadandó pályázati műnek magyaros jellegűnek kell lennie, a kvartett utolsó részére tett utalás pedig azt sejteti, hogy Dohnányi esetleg a *fisz-moll zongorás-kvartett*tel szándékozott indulni a pályázaton). Mivel azonban a pályázati kiírás szerint a már előadott kompozíciók nem versenyezhetek (tehát a zongorás-kvartett nem felelt meg a verseny kiírásának), ezért dolgozta át Dohnányi a *B-dúr szextettet*. Hasonlóképpen ugyanezen okból kérhette hűgától az 1892-ben írt *B-dúr nyitány* kottáját, mivel azt a pályázat nyitány-kategóriájába akarta benyújtani. A Koessler-tanulmányok előtt komponált nyitány helyett azonban mégis inkább egy újat, a *Zrínyi-nyitányt* adta be az ifjú zeneszerző, mellyel a nyitányok kategóriájában megnyerte az első díjat.<sup>28</sup> Mindkét mű vázlatai az 1896-ban használt vázlatkönyvben találhatók.<sup>29</sup> Ekkor immár második éve a zeneakadémia hallgatója volt, ahol Hans Koessler irányításával végezte zeneakadémiai stúdiumait.

---

27. Dohnányi Ernő levélrészlete Dohnányi Máriának, Budapest, 1896. február 5. (BL, Add. MS. 50,807A, fols. 1-2)

28. A zsüri (Michalovich Ödön, Erkel Sándor, Raoul Mader, Káldy Gyula és Herzfeld Viktor) nem adta ki a magyaros témájú műért kiírt 2000 forintot. A szimfónia kategória győztese, Dohnányi Ernő 1000 forintot kapott, a kamarazene kategóriában Szabados Béla vehette át az 500 forintos jutalmat és ugyanennyi illetve Dohnányi Ernőt a nyitány kategóriában elnyert első helyezéseért. Zachár, 16-17. (BL, Add. MS. 50,812)

29. OSZK, Ms. Mus. 3.210

## ZENEAKADÉMIAI DOLGOZATOK

Dohnányi tizenhét éves volt, mikor 1894. szeptember 13-án zongorából, szeptember 14-én zeneszerzésből tett felvételi vizsgát a budapesti Országos Magyar Királyi Zeneakadémián.<sup>1</sup> Az ígéretes tehetséget zongorából a III., zeneszerzésből a II. évfolyamba vették fel.<sup>2</sup> A zongora tanszakon az egykori Liszt-tanítvány Thomán István lett Dohnányi tanára, míg zeneszerzés tanulmányait a Brahms baráti köréhez tartozó Hans Koessler irányításával végezte, akit már első találkozásukkor igen szimpatikusnak talált, s *igen szép s még fiatal emberként* mutatta be a felvételi iról írt levelében. Dohnányi mindkét főtárgy-tanárával jó kapcsolatot alakított ki az akadémián eltöltött három év során, ami a későbbiekben kölcsönös, egymás tiszteletén alapuló baráti viszonyra érlelődött. Dohnányi nagybecsülését mi sem jellemzi jobban, mint hogy első érett opuszát, a még zeneakadémiai éve alatt, 1895-ben komponált *c-moll zongorás-kvintettet* Koesslernek ajánlotta,<sup>3</sup> Thománról pedig az 1904-ben szerzett *Négy rapszódia* (op. 11) ajánlásával emlékezett meg.<sup>4</sup> Az ötvenéves Dohnányi

---

1. A magyar zenei élet fejlődése szempontjából döntő volt Dohnányi azon elhatározása, hogy a budapesti Zeneakadémiát választotta a Pozsonyhoz földrajzilag közelebb lévő és nagyobb hírű bécsi helyett. Nemcsak saját pályájának alakulásában, hanem az intézet életében is óriási jelentősége volt Dohnányi döntésének: „Dohnányi, mint növendék, megalapozta akadémiánk nemzetközi tekintélyét. Mert híres és kitűnő tanárai már voltak a Zeneakadémiának, híres növendéke viszont még nem. Dohnányi nyitotta meg a sort.” Kovács Sándor, „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézete”, Ujfalussy József (szerk.) *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 184-198, ide: 189. Dohnányinak nem kis érdeme volt abban is, hogy néhány évvel később Bartók is a budapesti intézményt választotta. Mindkettőjük sorsa másként alakulhatott volna, ha Bécsot választják, mint ahogy erre már többen rámutattak a szintén pozsonyi származású pályatárs, a Dohnányinál három évvel idősebb Franz Schmidt életpályájának alakulásával, illetve a három pozsonyi diák életútjának összehasonlításával. Schmidt ugyanabban a kulturális környezetben nevelkedett, ugyanabban a Klarissza utcai Főgimnáziumban tanult, mint Dohnányi és Bartók, az érettségi után azonban Bécsot választotta zenei tanulmányai színhelyéül. A bécsi és a budapesti iskola hatásának kérdését vizsgálta Laki Péter az 1996. január 2-7. között Ottawában (Ontario, Canada) megrendezett zenetudományi tanácskozáson: „Franz Schmidt (1874-1939) and Ernő Dohnányi (1877-1960): A Study in Austro-Hungarian Alternatives”, írásos változata in *The Musical Quarterly* 80/2 (Summer 1996): 362-381, illetve uő, Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi és a budapest-bécsi útleágazás. *Magyar Zene* 42/2 (2004. május): 149-164. Laki előadásának (1996. január 7.) rövid összefoglalóját lásd Kovács Ilona, „Magyar előadók az ottawai zenetudományi konferencián” *Kanadai Magyarok* 46/3 (1996. január 20.): 7. Részben hasonló aspektusból vizsgálja Dohnányi és Schmidt eltérő munkásságát Mesterházi Máté, „Cantus vitae, cantus mortis. Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra” *Magyar Zene* 45/1 (2007. február): 17-27, illetve James A. Grymes, „Dohnányi vs. Schmidt and Bartók: Three Boys from Pozsony”. Oxford, MS — Annual Meeting of the American Musicological Society, kiadatlan előadás, 1998. Dohnányi Archívum Amerikai Központ, Warren D. Allen Music Library, Florida State University. Másolata a budapesti Dohnányi Ernő Archívumban.

2. A két felvételi vizsgáról Dohnányi részletesen beszámolt édesapjához írt levelében Budapest, 1894. szeptember 14. OSZK, Zeneműtár, Dohnányi-hagyatéék, Családi levelek (14). A levelet teljes egészében idézi Vázsonyi, 33-35.

3. A mű először 1895. június 16-án, Dohnányi zeneszerzésvizsgáján hangzott el Berkovits Lajos, Pécskai Alajos, Holstein Károly, Löbel Lajos és a szerző közreműködésével. Koesslerre olyan nagy benyomást tett a mű, hogy megszervezte, hogy Brahms jelenlétében is előadják a kompozíciót. Az ezzel kapcsolatos levelezést Koessler és a Dohnányi-család között lásd Eckhard Mária, „Briefe aus dem Nachlasse [Nachlass] Ernő v. Dohnányis”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 9, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 407-420, ide: 408-409.

4. A művet a szerző mutatta be 1904. november 29-én Bécsben.

tiszteletére kiadott Zenei Szemlében Thomán meleg szavakkal emlékezett meg „zenei pályájának egyik legfőbb büszkeségéről”.<sup>5</sup>

Koessler a 20. század első felében a magyar zeneszerzők generációnak meghatározó eszmei irányadója volt, s kortársai elismerték, hogy a korszak kevés zenepedagógusa nevelt fel annyi kiváló muzsikust, mint ő.<sup>6</sup> Szigorú, a német metodikát követő tanítási módszerével nemcsak szakmailag hatott tanítványaira, nemcsak a polifónia, az ellenpont vagy a különös formák tanításában bizonyított kivételes tanári képességeket, hanem karizmatikus személyiségével és sajátos habitusával is példát mutatott tanítványainak.<sup>7</sup> Munkássága megosztotta a zenei közvéleményt, mivel metodikájának németközpontúsága nem illett bele az akkoriban már egyre erőteljesebb nacionalista politikai áramlat esztétikájába.<sup>8</sup> Mivel Dohnányi zeneszerzés tanulmányairól az elsődleges forrásokban meglehetősen kevés információval rendelkezünk, ezért két, szintén Koesslernél végzett kortársnál, Kodálynál és Bartóknál keresünk kapcsolódási pontokat arra nézve, hogy mit nyújthatott Koessler Dohnányinak.

Az ifjú Dohnányi alapos, kiválóan felkészült tanárt kapott Koessler személyében, akitől azonban a 19. század végének zeneszerzői újításai meglehetősen távol álltak. A tanár konzervatizmusára Kodály (aki zeneakadémiai tanulmányai előtt semmiféle rendszeres zeneelméleti vagy hangszeres oktatásban nem részesült, tehát voltaképpen első zenetanára Koessler volt)<sup>9</sup> így emlékezett vissza:

Tanulóéveink idején [...] valósággal Németországban „éltünk”. Tanárunk, Hans Koessler, megcsontosodott Brahms-hívő volt, ebben a szellemben nevelt minket. Koessler nemcsak műveivel, hanem külső megjelenésében is [...] afféle Brahms-hasonmás volt. [...] A technikai tudnivalók elsajátítása után – ezt Koessler irányításával igen alaposan végeztük – választút előtt állottunk: Brahms-epigonokká válunk, vagy a magunk útját követjük?<sup>10</sup>

Kodály egy másik karcolatában az idős zeneszerzéstanárra cinizmusba hajló szarkazmusát, ironikus félmondait jegyezte fel.<sup>11</sup> Ez nemcsak Koesslerről rajzol

---

5. Thomán István, „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle*, XI (1927), 16-18. ide: 16. Thomán nemcsak szakmailag, hanem emberileg is segítette tanítványait. Dohnányit hetenként kétszer vendégül látta ebédre, és anyagilag is támogatta azzal, hogy felkérte, legyen feleségének zongoratanára, lásd Kovács Ilona, „Dohnányi-metodika (1.)” *Parlando* 46/4 (2004): 16-21.

6. Csáth Géza, „Koessler János”, in *Ismeretlen házban*. 2. kötet. *Kritikák, tanulmányok, cikkek*. (Újvidék: Forum, 1977), 202. Koessler munkásságáról a budapesti zeneakadémián lásd Gábor Ágnes, „Hans Kossler tanári működése a Zeneakadémián (1882–1908 és 1920–1925)”, in Kárpáti János (szerk.), *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola közleményei 4.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 69-124.

7. Hammerschlag János, „Koessler János” *Nyugat*, 1926. június 16. 1113-1114. Nyomtatásban Breuer János (szerk.), *Zenei írások a Nyugatban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 348.

8. Szerző Katalin, „Mihalovich Ödön a Zeneakadémia élén”, in *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok emlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 118.

9. Eöszte László, „A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői kibontakozására”. In Eöszte László, *Örökségünk Kodály*. (Budapest: Osiris, 2000), 13–76. Ide: 13.

10. Kodály, „Önarckép”, in Bónis Ferenc (szerk.) *Visszatekintés* 3. kötet, (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 584–589. Ide: 584.

11. Vargyas Lajos (szerk.) *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989), 121.



jellemző képet, hanem egyúttal arra is ráirányítja figyelmünket, hogy részben honnan ered(het)nek Kodály hasonló magatartási formái, amiről viszont már a Kodály-tanítványok közvetítésével szerzünk tudomást.<sup>12</sup> (Dohnányi ebben nem követte egykori tanárát. Ismerői szerint az élet számos csapása ellenére is megőrizte optimizmusát, embertársaihoz közvetlen és őszinte tudott maradni.) Kodály nemcsak külsőségekben vett át sokat mindent Koessleről. A legújabb kutatások feltárták, hogy zeneszerzői indulásakor milyen nagy benyomást tett rá (is) a német későromantika, mindenekelőtt Johannes Brahms, akinek zenéjét Koessler közvetítésével ismerte meg.<sup>13</sup> Dohnányi és Kodály közös zeneszerzői gyökerei és indulásuk, műveik esetleges Brahms-allúziói Koesslerre vezethetők vissza. Az elemzők — Dohnányihoz hasonlóan — Kodály érett műveivel kapcsolatban is felfigyeltek a jelenségre, de mindkettőjüknél legtöbbször negatív konnotációban.<sup>14</sup>

Egy másik pályatárs, Bartók Béla esetében a közös zenei terminológia alapjait vezethetjük vissza az azonos zeneszerzéstanárra személyére. A sikeres három év tapasztalatainak hatására Dohnányi ajánlotta Koesslert és Thománt fiatalabb pályatársának, Bartók Bélának. Míg Thomán tanári és emberi értékeinek Bartók is tisztelettel adózott,<sup>15</sup> addig Koessleről már tanulmányai elején eltávolodott, s ez nemcsak a professzor német romantika iránti feltétlen elkötelezettségének tudható be. Bartók több, édesanyjának írott leveléből azokról az ambivalens érzésekről értesülünk, melyekkel az ifjú zeneszerző már szinte a tanulmányok kezdetektől viseltetett tanára iránt. Amikor Bartók zeneszerzői válságba jutott, Koessler nem tudott kiutat mutatni tanítványa számára. Mi több, maga tanácsolta, hogy Bartók hagyja abba egy időre a komponálást.<sup>16</sup> A rendkívül zárkózott Bartók esetében nem hagyható figyelmen kívül az a kézenfekvő pszichológiai tény sem, hogy meg kellett küzdeni a sikeres (ráadásul szintén pozsonyi) pályatárs, Dohnányi Ernő emlékképével, akinek nem kis része volt abban, hogy Bartók Budapestet választotta tanulmányai színhelyéül. Túlzás nélkül állítható, hogy Bartók féltékeny volt Dohnányira.<sup>17</sup> Nem akarta bevallani neki

12. Többek között lásd Bónis Ferenc (szerk.) *Így láttuk Kodályt*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982); Kovács Ilona, *Pongrácz Zoltán*, in Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők 29*. (Budapest: Mágus, 2001), 5-6, és 9-12. Angolul: *Zoltán Pongrácz*. (Budapest: Mágus, 2004), 4. és 8-10.

13. Koessler és Kodály kapcsolatáról, illetve Kodály Brahms iránt érzett tiszteletéről lásd Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 44-48, valamint uő, „»A jó öreg Koessler« és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól”. *Zenetudományi dolgozatok 2000*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000), 105–116.

14. Kodály Brahms-os műveinek listáját lásd Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, 47.

15. Thomán és pedagógiai tevékenysége a „tanári szoba falain kívül sem szűnt meg” és humanizmusa is mély benyomást tett az ifjú Bartókra. Bartók Béla, „Thomán Istvánról”, in Szöllösy András (szerk.) *Bartók Béla Válogatott Írásai*, Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956), 344-347.

16. Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók”, in Bónis Ferenc (szerk.) *Visszatekintés 2*. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 450.

17. Koessler tehetetlensége, valamint Dohnányi iránt érzett féltékenysége egyaránt kiolvasható az édesanyjához írt levélből (Budapest, 1902. ősz): „Tudvalevőleg Koessler nagyon szigorú az adagió-k elbírálásáról. Azt szokta mondani: Hogy valaki adagió-t írhasson, kell, hogy átéljen. [...] Én már mindenfélét átéltem, tehetségem is van (legalábbis azt mondják), fentebbi szabály szerint tehát kellene jó adagió-kat írnom. Egyébiránt Dohnányi adagió-it sem tartja kifogástalanoknak Koessler. (Én sem!)...”, in Demény János (szerk.) *Bartók Béla*. I. kötet:

valós vagy vélt kudarcait, s talán ezért húzódozott krízise idején a Dohnányitól való találkozástól,<sup>18</sup> aki éppen első amerikai útjáról tért haza, mikor tudomást szerzett fiatal kollégája dilemmáiról. Mivel amerikai koncertjei sokszor összekapcsolódtak Richard Strauss *Imígyen szóla Zarathustrájával*, Dohnányi úgy gondolta, hogy a kompozíció újszerűsége kiutat mutathat Bartóknak. Dohnányinak igaza lett, ez volt az a mű, melynek köszönhetően hosszú frusztrálás után Bartók ismét komponálni kezdett.

Tagadhatatlan, hogy Koessler a zeneszerzés tanítható részét<sup>19</sup> a legjobb tudása szerint — Josef Rheinberger (Koessler egykori tanára) és Ludwig Bussler zeneelmélet-metodikáját és -terminológiáját használva<sup>20</sup> — számos tanítványa mellett Bartóknak is átadta, és alapos képzést adott neki, még ha ez a tény növendéke számára akkor nem volt nyilvánvaló. Még évekkel későbbi kottaközreadásában is tanárának megdönthetetlen tanaival szállt vitába.<sup>21</sup> Bartók azonban maga is a Koessleről mintául kapott metodikát követte zeneszerzés-magántanítványának, Tószegi Freund Irénnek tanításakor.<sup>22</sup>

Dohnányi és Bartók — a németül folyó oktatásnak köszönhetően — ugyanazt a német formatani terminológiát használták, ha egy tétel szerkezetét le akarták írni. Bár a Koessleről tanult formatani koncepciókról meglehetősen keveset tudunk, közvetett forrásokból mégis lehet következtetni. A kutatónak Bartók oldaláról több számba jöhető anyag áll rendelkezésre. Fennmaradtak zeneakadémiai dolgozatai<sup>23</sup> és dokumentálható az ott tanult terminológia alkalmazása Tószegi Freund Irén tanítása során. Tanulmányozhatóak e célból Bartók kottakiadásai, a saját művekről írt autoanalízisei. A *Mikrokozmosz* egyes darabjairól mondott formatani kommentárjai, továbbá Bartók levelei is sok Koessleről tanult formatani szakkifejezésre világítanak rá.<sup>24</sup> Dohnányinál mindezekből a zeneakadémiai dolgozatok fennmaradt kis hányadára, valamint egy Beethoven-kötet bejegyzéseire támaszkodhatunk.

---

Családi dokumentumok. (Budapest: Magyar Művészeti Tanács, 1948), 20-22. Lásd még a II. fejezet Dohnányi *d-moll szimfóniájáról* (op. 9) írott alfejezetét.

18. Vázsonyi, 70.

19. A Zeneakadémia Évkönyve szerint a zeneszerzés főtanszakon az alábbi tantárgyakat oktatták: „az összhangzattan általános ismétlése, az ellenpontozat (contra-punct), fuga alaktan és hangszereléstan, mely tantárgyak — tekintettel a magyar zene sajátosságaira is — négy évi tanfolyamokban taníttatnak.” *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1885/6-diki tanévről*. (Budapest: Az Athenaeum R. Társ. Könyvnyomdája, 1886), 45.

20. Ehhez lásd egy hosszabb tanulmány érintőleges részeként Korody Paku István, „Dohnányi zeneakadémiai kompozíciója Erkel *Himnusz*-dallamára és ezzel kapcsolatos ellenpont-tanulmányainak történeti háttere”, in *Dohnányi Évkönyv*, 47-56.

21. „Egy kicsinyes, egyoldalú vita még jóval később is folyt köztük. Bartók 1907-ben a Wohltemperiertes Klavier II. B-dúr fűgájához írt jegyzetében ezt mondja: »A fűga témája igenis bizonyítja, hogy kezdődhetik egy fűgatéma a legfelső hangon is — ellentétben bizonyos maradi iskolaszabályokkal.« [...] Ajánlottam: hagyja el ezt a mondatot, mert nem láttam ilyen szabályt komoly tankönyvben. Ragaszkodott hozzá: »Koessler tanította így«. Ebben foglalta össze véleményét Koessler tanításáról. Az »igenis« pedig arról az izgatott ellenkezésről tanúskodik, melyet benne a tanítás keltett. Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók”, *Visszatekintés* 2. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 450. Somfai László mutatott rá, hogy Bartók végül mégis törölte a jegyzetnek ezt a részét: Somfai László, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”, in *Zenetudományi dolgozatok 1979*, (Budapest: Zenetudományi Intézet: 1979), 7-17. ide: 11.

22. Wilhelm András, „Bartók's Exercises in Composition” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 23, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 67-78, ide: 72.

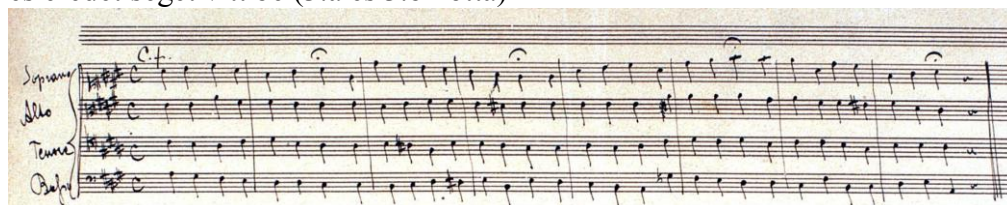
23. Bartók zeneakadémiai dolgozatainak (BB 19) listáját lásd Somfai/ 2000, 304.

24. Somfai, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai” in *Zenetudományi dolgozatok 1979*, (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1979), 7-17.

A fennmaradt házi feladatokban egyszerű és kettős ellenpontot, kánont, fűgát, és szabad kompozíciókat találunk.<sup>25</sup> Az a budapesti Széchényi Könyvtárban őrzött néhány kottalap, melyek a Koessler-órákról fennmaradtak, híven tanúsítják, hogy Dohnányi lelkiismeretesen magáévá tette a hivatalosan előírt tananyagot. Az Ms. Mus. 3.275 jelzetű dobozban a könyvtár által beszámozott 241. folió címe arra utal, hogy a *Contrapunkt der Decime, Umkehrung, Dreifacher Contrapunkt* volt az aznapi óra anyaga (dátum és évszám megjelölése nélkül). Talán Koessler professzor úr magyarázata volt az oda-vissza játszható darabok szemléltetésére a kottalapon található Dohnányi-jegyzet: *Cavalleria rusticana — Anacitsur airellavac*. Minthogy Dohnányi három év alatt végezte el négy év tananyagát (tehát az 1895/96-os tanévben már foglalkozhatott ellenponttal), elképzelhető, hogy az 1895 októberében komponált *G-dúr hegedű-duett* éppen egy zeneszerzés óra után íródott oly módon, hogy a 2. hegedű szólamát úgy kapjuk meg, ha az 1. hegedű szólamának lapját fejre állítjuk (1. fakszimile).<sup>26</sup> Ellenpont-házi feladat készítésének folyamatát, a vázlatot és annak tisztázataát mutatja a 2. és 3. fakszimile. A tanmenetet követve nagy valószínűséggel Dohnányi utolsó zeneakadémiai tanévének dokumentuma az [1896.] *Szept 19.* keltezésű *Imitation*, és az egy nappal korábbi *18. Sept [1896.] Doppelfuge* feliratú folió. Utóbbi a kettősfűga szerkezetét az alábbi módon írja le:

| <i>Doppelfuge</i> | <i>Gegensatz</i> |
|-------------------|------------------|
| <i>B</i>          | <i>I</i>         |
| <i>T</i>          | <i>II</i>        |
| <i>A</i>          | <i>I</i>         |
| <i>S</i>          | <i>II</i>        |

A doboz anyagának nagyobb része vokális ellenpontgyakorlatokat foglal magában, de van instrumentális ellenpontozás is. Az egyik ilyen gyakorlatban a szopránban lévő *cantus firmus* alatti három szólam 1:2, 1:3 és 1:4 ellenpontozásával már előrevetülnek azoknak a technikai megoldásoknak az előfutárai, melyek az életmű későbbi periódusában válnak majd meghatározóvá. E gyakorlatok arra is rámutatnak, hogy Dohnányi már ekkoriban is milyen mestere volt a kontrapunktikus szerkesztésnek és a száraz gyakorlatokba is mennyi ötletet és eredetiséget vitt be (3.a és 3.b kotta)



3.a kotta, Zeneakadémiai ellenpontgyakorlat OSZK, Ms. Mus. 13.588, fol. 6.

25. A Zeneakadémia 1886/1887. évi Évkönyve az alábbiak szerint osztja fel a zeneszerzés tanszak tananyagát: „I. év: összhangzattan, II. év: dallamtan, alkalmazott összhangzattan, a műformák és az egyszerű ellenpontozat, III. év: a kettős ellenpontozat, az ellenpontozási műformák, a fűga, IV. év: kettős fűga, nagyobb műformák, s hangszerezés.” *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1886/7-diki tanévről.* (Budapest: Az Athenaum R. Társ. Könyvnyomdája, 1887), 38. E tanterv ismeretében a fennmaradt zeneakadémiai dolgozatok nagy valószínűséggel Dohnányi utolsó zeneakadémiai évéből valók.

26. A fakszimilét lásd a Függelék (2)-ben.



3.b kotta, Zeneakadémiai ellenpontgyakorlat. OSZK, Ms. Mus. 13.588, fol. 10.

A Koesslernél tanult formatani terminológia közös gyökereit világítja meg egy Dohnányi tulajdonát képező Beethoven-sonátakötet.<sup>27</sup> A mind a harminckét szonátát magában foglaló kottát a lipcsei Peters kiadó adta ki. Ismeretes, hogy Bartók és Dohnányi 1909 és 1912 között közösen szerkesztették Beethoven szonátaínak Rózsavölgyi-féle kiadását, de még pontosításra vár a kettejük közötti munkamegosztás. Lehetséges, hogy ez a kotta Dohnányi munkapéldánya volt a tervezett közreadáshoz. Annyi bizonyos, hogy Peters-kiadás utolsó kötetében (lemezszám 4603) semmiféle bejegyzést nem találunk, csakúgy, mint a harmadik kötet utolsó darabjában, az op. 90-ben sem. Az utolsó ceruzás jegyzetek az op. 81/a szonáta lapjain vannak. Bár a kottába jelentős mennyiségű előadói utasítást (ujjrendet, pedált, dinamikai és előadási jelet, valamint agogikát) írt be Dohnányi, nem valószínű, hogy saját zongoraművészi munkája során használta ezeket a Beethoven-köteteket, mivel ő a Breitkopf és Härtel kiadását preferálta.<sup>28</sup> Az is elképzelhető, hogy Dohnányi zeneszerzés óráin használta e kötetet. Ez utóbbit sugallják a beírt ütemszámok, az összhangzattani elemzések (részletes fokszámokkal), továbbá a helyenként rendkívül részletes formatani elemzések. Az alábbi táblázat a Beethoven-kötetben fellelhető Dohnányi által használt formatani terminológiát mutatja be. (1. táblázat, *dőlt betűvel* a Dohnányi által használt terminológia)

27. A kötet az összes Beethoven-sonátát magában foglalja. [A kotta kiadása: Peters Volksausgabe, 1869] Lemezszám op. 2/1-től: 4600, op. 14/1-től 4601, op. 49/1-től 4062, op. 101-től 4603, (BL, Add. MS. 50,819).

28. *Amit én kérnék, az a Beethoven-sonáták volnának, mégpedig az „Urtext” kiadásban (Breitk. & H., 3 kötet)*, Dohnányi Ernő hűgához írott levele (Buenos Aires, 1948. május-június) Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/10 (2002. október): 13. Mici — mint anyiszor — ezúttal is teljesítette bátyja kérését és eljuttatta a kért köteteket. Dohnányi tallahassee-i hagyatékában a Beethoven-sonáták 1. és 2. köteté e kiadó gondozásában van meg. James Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University” in *Music Library Association Notes* 55/2 (1998. december): 327-340.

| A Dohnányi által használt terminológia rövidített formája | A terminológia teljes formája     | A terminológia magyar elnevezése      |
|---|-----------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Einl.</i>  | Einleitung                        | Bevezetés                             |
| <i>Hpt</i> vagy <i>Hs</i>                                 | Hauptsatz                         | Főtéma                                |
| <i>Ss</i>   | Seitensatz                        | Melléktéma                            |
| <i>Schls</i> vagy <i>Schlss</i>                           | Schlußsatz                        | Zárótéma                              |
| <i>Üb</i>   | Übergang                          | Átvezetés                             |
| <i>Ds</i> vagy <i>Df</i>                                  | Durchführungssatz                 | Kidolgozás                            |
| <i>V, Vord</i> vagy <i>Vords</i>                          | Vordersatz*                       | Periódus előtagja                     |
| -----   | <i>Vordersatz mit Schmerzen**</i> | A periódus előtagjának moll változata |
| -----   | <i>Vordersatz I Theil**</i>       | A periódus első tagjának első része   |
| <i>N</i> vagy <i>Nachs</i>                                | Nachsatz*                         | Periódus utótagja                     |
| -----   | <i>Veränderter Nachsatz</i>       | A periódus variált utótagja           |
| -----   | <i>Neuer Nachsatz</i>             | A periódus újabb utótagja             |
| -----   | <i>Verbindungssatz***</i>         |                                       |
| -----   | <i>Wiederholung</i>               | Ismétlés                              |
| 8   | -----                             | 8 ütemes periódus                     |
| 16  | -----                             | 16 ütemes periódus                    |

\* Bartóknál a Vordersatz – Nachsatz terminológia nem jelenik meg a Somfai által vizsgált anyagban — lásd Somfai, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai” in *Zenetudományi dolgozatok 1979*, (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979), 7-17., ide: 9. — Dohnányinál viszont nagyon gyakran, feltehetően Koessler tanította így.

\*\* Az op. 28-as *D-dúr szonáta* II. tételénél (BL, Add. MS. 50,819, fol. 90<sup>f</sup>)

\*\*\* Ezt a kifejezést a vizsgált kötetben egyszer használta Dohnányi: az op. 26-os *Asz-dúr szonáta* Marcia tételénél (BL, Add. MS. 50,819, fol. 73<sup>f</sup>)

1. táblázat, A Dohnányi által használt német nyelvű formatani terminológia a Beethoven szonátainak Peters kiadású kötetében (BL, Add. MS. 50,819).

Nemcsak azért fontos számunkra a Beethoven-kötetek által dokumentált terminológia-gyűjtemény, mert részben rávilágít arra, hogy mit tanult Dohnányi Koessleről, hanem — amint az a disszertáció esettanulmányaiból kiderül — Dohnányi a komponálás során struktúrákban gondolkodott és a formatani szerkezeteket szem előtt tartva tervezte meg kompozícióit. A korai tervezés fázisában, már a vázlatlapokon található zenei anyag elrendezésénél nyomon követhető e gondolkodás. Néha — ritkán — Dohnányi a maga számára is jelölt a vázlatokban formai határokat. A *B-dúr szextett* 1896-os verziójához készített vázlatokban a *Df.* a *Durchführungssatz*-ot, azaz a kidolgozási szakaszt emelte ki emlékeztetőül — az I. tételben a vázlatkönyv 69. oldalán (D. 34<sup>f</sup>, 4. kotta), a IV. tételben a vázlatkönyv 57. oldalán (D. 28<sup>f</sup>, 36. fakszimile). Hasonló funkciót tölt be a *Suite en valse* IV. tételében az egyes motívumokat megkülönböztető betűjelek használata.

Kovács Ilona: Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata



4. kotta, *D[urch]f[ührung]* jelölés a *B-dúr szextett* 1896-os verziójához írt vázlatban (OSZK, Ms. Mus. 3.210, fol. 34<sup>r</sup>)

## VÁZLATOK-FOGALMAZVÁNYOK

### A VÁZLATOK-FOGALMAZVÁNYOK VIZUÁLIS MEGJELENÉSE<sup>1</sup>

*A muzsikus voltaképpen kertész,  
aki bibelődik a hangjegyekkel és  
soha nincs megelégedve a  
csoportosításukkal.  
(Dohnányi)<sup>2</sup>*

A vázlatok-fogalmazványok kutatása, az alkotói folyamat felgöngyölítése sokszor a rejtvényfejtéshez hasonlatos. A kéziratok „feladványainak” megfejtéséhez minden esetben nagy türelem és kitartás szükséges. A tanulmányozásba fektetett idő azonban mindenképpen megtérül, mivel a kompozíciós folyamat több olyan aspektusa válik ismertté, melyek a kéziratok vizsgálata nélkül rejtve maradnának, ezáltal sokkal kitapinthatóbb lesz a kompozíciók belső összefüggésrendszere. Az első lejegyzések és a *Fassung letzter Hand* közötti dokumentumok világítanak rá arra, hogy a mű vagy műrészlet mi módon született meg a komponista műhelyében; mely részek jelentettek nehézséget a zeneszerzőnek, az egyes elemek (forma, dallam, ritmus, hangszín) elszigetelten jelentek-e meg, esetleg már rögtön szövegösszefüggésben.<sup>3</sup>

Dohnányi Ernő fennmaradt vázlatai-fogalmazványai az alábbi formátumokban találhatóak:<sup>4</sup>

- Különálló lapokon
- Különálló vagy egymásba tett bifóliókon
- Vázlatfüzetben vagy –könyvben

Dohnányi — több kollégájához hasonlóan — a ceruzát részesítette előnyben vázlatai és folyamatfogalmazványai írásainál.<sup>5</sup> Ha mégis találunk vázlataiban-

---

1. Mivel a vázlatok-fogalmazványok leőhelyei nem különülnek el élesen a fennmaradt Dohnányi-kéziratokban, ezért célszerűnek látszik, hogy egy fejezetben tárgyaljuk e kéziratfajtákat. Az alfejezet részben megjelent a Magyar Zenében: „Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kézírataiban” *Magyar Zene* 46/4 (2008. november): 451-470.

2. Haits Géza: „A krokodilbőr táska kincsei. Látogatás a hatvanéves Dohnányinál” *Ünnep*, é. n. [1937], IV. évf. 23. szám

3. A korábbi, elsősorban (többek között a szignifikáns eredményeket felmutató Beethoven-kutatásban) a hang-struktúrák kialakulását vizsgáló megközelítés mellett a legújabb vázlatkutatások a ritmus és a hangszínek kialakulásának vizsgálatát is elengedhetetlenül fontos paramétereként tartja számon.

4. A III. fejezet esettanulmányai minden tárgyalt mű esetében tartalmazzák a forrásleírást is.

5. A vázlatokhoz használt írószerszám zeneszerzőként változik, sőt gyakran ugyanannál a szerzőnél is találunk ceruzás és tollal írt vázlatokat is, ami a vázlatok keletkezési körülményeire utal. *Beethoven* rendszerint tintával írta vázlatait, kései műveinél azonban gyakori volt, hogy az először ceruzával írt vázlatot tintával átírta. E vázlatok kutatásának külön nehézséget ad, hogy a tintás átírás alkalmával Beethoven gyakran megváltoztatta a már ceruzával leírtakat. Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process* (Clarendon Press: Oxford, 1990), 94. Lewis Lockwood arra hívja fel figyelmünket, hogy a több mint ötven fennmaradt Beethoven-vázlatkönyvet alapvetően két nagy kategóriába sorolhatjuk: a nagyméretű, otthoni használatra szánt vázlatkönyvekbe Beethoven tollal, míg a zsebméretű vázlatkönyvekbe, melyeket házon kívül használt, rendszerint ceruzával írt. Lewis Lockwood, „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some problems of Definitions and Interpretation” in *Acta Musicologica* 13 (1970): 32-47. *Bartók* egyaránt használt tollat és ceruzát is: Somfai/ 1987, II; valamint uő, „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései” *Magyar Zene* 47/1 (2009. február): 3-13, ide:7.

fogalmazványaiban töltőtollas bejegyzéseket, azok *mindig* a tisztázat készítésekor kerültek bele. Ezek a tintás beírásoknak különböző szintjeit különböztethetjük meg:

- kipróbálta, hogyan fog a töltőtolla (például az *A-dúr vonósnégyes* fogalmazványának 1. oldalán két tollal írt violinkulcs látható; a *Suite en valse* vázlatkönyvében (BL, Add. MS. 50,798A) a 84. oldal irkafirkája a IV. tételhez használt tintával azonos; ugyanebben a vázlatkönyvben a 87. oldal hullámvonalai a vázlatkönyv második felében felvázolt *E-dúr szimfónia* tintájával egyeznek meg, melyet a szimfónia hangszerelésekor használhatott a zeneszerző);
- a ceruzás fogalmazványban a tintával írt ferde vonalak azt jelölték, hogy a folyamatfogalmazvány letisztázásában meddig jutott el a zeneszerző (a *Cantus vitae* és az *A-dúr vonósnégyes* IV. tételének fogalmazványában következetes és folyamatos ez a fajta tintás bejegyzés, azaz végig nyomon követhető);
- a vázlatokba gyakran írt be tollal hangjavításokat, harmóniai kidolgozásokat az autográf-tisztázat leírásakor, vagy ahhoz készülve (az *E-dúr szimfónia* fogalmazványa (BL, Add. MS. 50,798A, 110ff.) az egyik tintával legsűrűbben teleírt Dohnányi-kézirat).

A ceruzás fogalmazványokban fellelhető tintás bejegyzésekhez mindig különös gonddal kell közelíteni, mivel nem ritkán a fogalmazás korrekcióját jelentik. A *Cantus vitae* (op. 38) fogalmazványában (BL, Add. MS. 50,797, fol. 25<sup>r</sup>, D. 41. oldal) például a ceruzás 3/4 (6/4?) hezitálását döntötte el Dohnányi azzal, hogy tollal beírta a 6/4-et és a korábban 3/4-ben lejegyzett szakasz minden második ütemvonalát tintával írta át.

Ugyanitt nagyobb horderejű tintás bejegyzést is találunk, mely első pillantásra megingathatná azt a korábbi megállapítást, hogy Dohnányi kizárólag ceruzával írta vázlatait-fogalmazványait. A ceruzás első és második oldal (fol. 1<sup>r</sup> és 2<sup>r</sup>)<sup>6</sup> után ugyanis a fol. 3<sup>r</sup>-3<sup>v</sup>, 4<sup>r</sup> és a 4<sup>v</sup> első 1½ szisztémája tollal van leírva, majd a mű végéig ceruzával folytatódik, azt a képzetet keltve, mintha Dohnányi tollal kezdett volna *magnum opusa* folyamatfogalmazványában az első négy oldalnak. A kézirat helyszíni vizsgálata azonban nyilvánvalóvá tette, hogy nem erről van szó. Dohnányi a kezdetektől ceruzával fogott a fogalmazvány írásának, csak hogy a komponálás egy

---

Carl Nielsen ceruzával írta vázlatait. Daniel Grimley, „Organicism, Form and Structural Decay: Nielsen’s Second Violin Sonata”, *Music Analysis*, 21/2 (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002), 175-205. ide: 201. 6. lábjegyzet. Berg Wozzeckhez írt vázlatának egyik elveszett lapját hipotetikusan leírva a kézirat kutatója a zeneszerző általános szokását ismerve jó okkal feltételezi, hogy a vázlatot ceruzával írhatta. Patricia Hall, „Reconstructing and Deciphering Berg’s Sketchbooks for Wozzeck” in Patricia Hall, Friedemann Sallis (szerk.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 102-113, ide: 107.

6. A fol. 1 jobb felső sarkában Dohnányi írásával ceruzával: *Első előadás 1941. ápr. 28.* Középen *Cantus vitae*, *Szimfónikus Kantáta Madách drámái költeményéből vett szövegre. Magánének, vegyeskórus és zenekarra D.*[ohnányi] *E.*[rnő] *op. 38 Vázlat.* Kék postairónnal: *Az én drága Icuikámnak Ernője.* A kék postairónt Dohnányi általában a próbaszámok beírásához használta, ahogy részlegesen tette a *Cantus vitae* fogalmazványában is. A No. 15 tételben a 121. próbaszám az első (BL, Add. MS. 50,797, fol. 53<sup>v</sup> D. 98) és a 144. az utolsó (fol. 59<sup>r</sup> D. 109). A 15. tétel későbbi készült el, mint a mű többi tétele, ezért lehetett szükség a kottaszöveg pontosítására a próbaszámokkal. Fol. 2: részletes kalkuláció a mű tervezett időtartamáról.



későbbi szakaszában (talán a tisztázati írásakor, talán előbb)<sup>7</sup> — kiradírozta az első három és fél oldalt, és tintával írta le újból. Mi szükség volt erre? A fő ok az volt, hogy jelentősen — egy leírt oldallal — megrövidült a zenekari bevezető. A kutató szerencséjére a ceruzanyomokat nem lehetett teljesen eltüntetni, mivel a papíron benyomódtak a korábban leírt ceruzás hangok. A vegyeskar belépése („*Zúg az élet tengerárja*”) ceruzásan eredetileg a BL, fol. 4<sup>r</sup> (D. 3.) oldalon volt, a tollal írt későbbi (a kiradírozott ceruzás felett) ez a BL, fol. 3<sup>v</sup> (D. 2.) oldalra került. Ezen túlmenően, a tollal írtak között kislabilizálva a ceruzával írottakat az alábbi változások történtek:

- megváltozott a tétel eleji tempójelzés és metrum: *Molto vivace* + 2/4-ből *Allegro con brio* +  $\wp$  (alla breve) lett;
- az első versszak 2. sora után („*Mindenik hab új világ*”) először másfél ütem szünet volt az első elgondolás szerint, a tollal leírt fogalmazványban ez két ütemre bővült;
- az első versszak utolsó sora után („...*az ha feljebb hág?*”) megváltozott a ritmus, így nemcsak a felfelé menetelő hangokkal támasztotta meg a szöveget, hanem a ritmussal is kiemelte azt (2. táblázat);

| eredeti ritmus | negyed szünet, pontozott fél         | negyed hang, pontozott fél | egész hang | egész hang |
|----------------|--------------------------------------|----------------------------|------------|------------|
| új ritmus      | negyed szünet, fél hang, negyed hang | Egész hang                 | egész hang | egész hang |

2. táblázat, Az „...*az ha feljebb hág?*” verssorhoz tartozó zene ritmusának változása

- enharmónikus változások: *gisz''-disz'' disz''-gisz'* (BL, fol. 4<sup>v</sup>-D. 4.) menete változott *asz''-esz'' esz''-asz'-ra* (BL, fol. 4<sup>r</sup>-D. 3.);
- már a komponálás e szakaszában ott volt a szöveg német fordítása az alt és a tenor szólam között a kiradírozott szakaszban is, tehát az nem később került bele;<sup>8</sup>

A tollal írt, vázlatnak-fogalmazványnak tűnő kéziratok Dohnányi esetében tehát arra hívják fel a figyelmünket (tudva, hogy vázlatait-fogalmazványait ceruzával szerette írni), hogy ezek a dokumentumok valami miatt eltérnek a megszokott alkotói rutintól. Minden esetet külön meg kell vizsgálni, mely vizsgálat a komponálás folyamatának egy-egy nem tipikus részletére világíthat rá.

A kutatás szempontjából a ceruzás írás olvashatósága több szempontból problémát jelenthet: a mikrofilmen és a fénymásolatokon nehezen kivehetők a kottajelek, gyakran eltűnnek bizonyos írásjelek, s az eredeti kézirat vizsgálatánál is gyakran szembesülünk azzal a ténnyel, hogy a grafit nem örök életű, gyakran olvashatatlanná halványul, különösen, ha külső oldalakról van szó. Igaz, a ceruzás

7. Ahhoz, hogy ezt biztosan kijelenthessük, szükséges lenne, hogy a tisztázathoz (OSZK, Ms. Mus. 3.274) használt tinta színét összevethessük a British Libraryben őrzött fogalmazvány elején bejegyzettekkel.

8. Grymes feltételezése szerint 1943-ban írta be Dohnányi a német szöveget a fogalmazványba. James Grymes, *A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Cantata Cantus Vitae*, op. 38. PhD disszertáció. (Tallahassee: Florida State University School of Music, 2002), 124. A fentiek ismeretében ez az feltételezés nem állja meg a helyét.

kéziratoknál a kutató nem panaszkodhat a tintafoltok miatt értelmezhetlenné vált zenei szöveg megfejthetlenségére.<sup>9</sup>

A vázlatok és fogalmazványok többségének kézírása (a fentebb említett ceruzás írás ellenére) világosan olvasható. Az alábbiakban a Dohnányi-kéziratok néhány tipikus sajátosságát foglalom össze:

### *Zenei szimbólumok*

- A kottafejek elhelyezése a vonalrendszerben többnyire jól értelmezhető, azonban a nagyobb kottaértékek (például fél- vagy egészértékek) gyakran több hangmagasságot fognak át. Néha javítás vagy többszörös pótvonal használata miatt Dohnányi betűvel kiírta a hangok nevét, ily módon erősítve meg maga számára a hangmagasságot a félreértések elkerülése végett (például a *Suite en valse* vázlatkönyvének 26. oldalán az 1. szisztéma 2. ütem: *as* — 83. faksimile; vagy a 41. oldal 6. szisztéma 1. ütem: *es*).
- A feloldójel és a kereszt írásmódja első látásra nagyon közel áll egymáshoz, azonban a szövegösszefüggésből kiderül a zeneszerző szándéka.
- Már a legelső lejegyzés is a darab végső hangnemében van. Kulcsokat, előjegyzést, ütemmutatót csak a vázlat vagy a fogalmazvány kezdetekor találunk, bár néha még ott is elmaradhat. A darabban előforduló előjegyzéseket (ami az előszeretettel moduláló Dohnányinál meglehetősen gyakori) a zeneszerző mindig akkurátusan kiteszi.
- Dohnányi vázlatainak-fogalmazványainak többsége egy- vagy kétsoros, ritkán háromsoros.<sup>10</sup> Némely kivételes esetben ennél több is lehet, például mint a *Cantus vitae* vázlatai,<sup>11</sup> a *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 67. oldala, valamint Dohnányi életének utolsó vázlataiban, melyek feltehetően fuvolás kamaraműhöz készültek. Ez utóbbi lejegyzésében a szólamok belépésével kiteljesedett 3x1-es beosztás 3+2 sorosra bővült s ebből az előadói apparátus növekedésére következtethetünk (21. és 22. kotta).

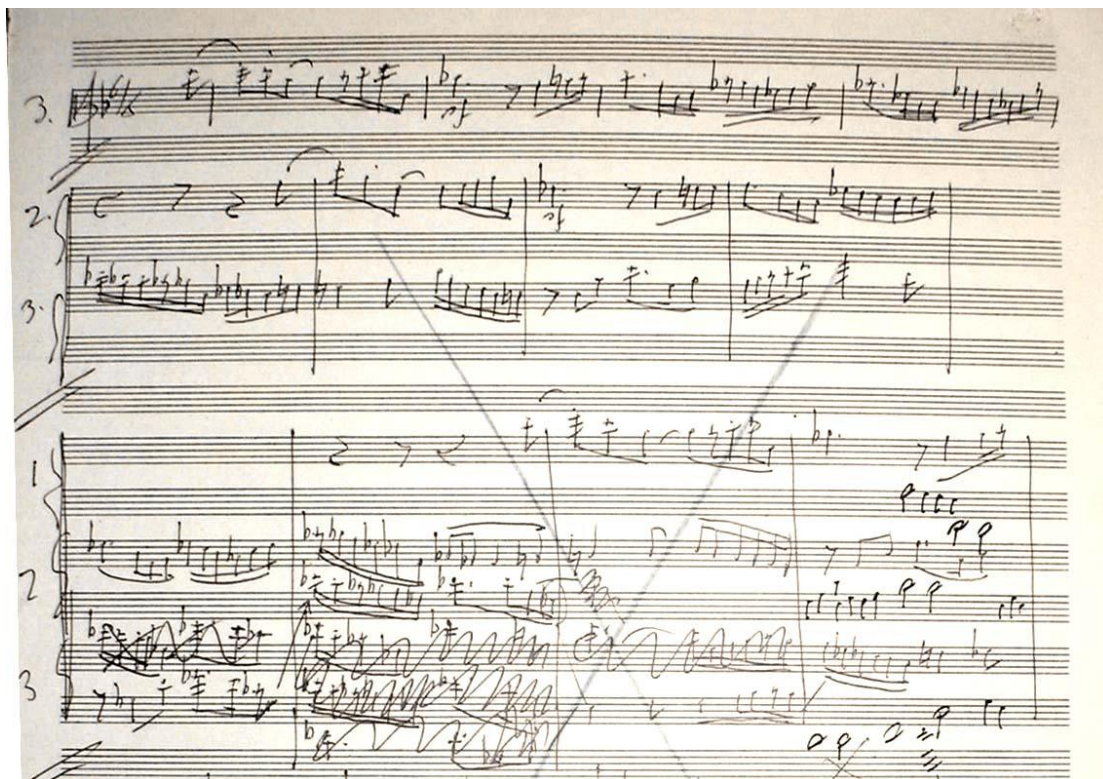
---

9. Lásd Cooper, i. m. 94., valamint Somfai László (közr.), *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922.* (Budapest: EMB, 1987), II.

10. Összehasonlításképpen: Beethoven skicceinek zöme egysoros, a két vagy annál több soros vázlat már ritkaságnak számít. Gustav Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880), 4. Nottebohm munkája arra is felhívja a figyelmet, hogy a Beethoven-által használt vázlatkönyv oldalai a komponálás kronológiáját is követik, mivel azonban egyszerre több művön is dolgozott a zeneszerző párhuzamosan, több mű vázlata is fellelhető ugyanazon az oldalon. Cooper szerint Beethoven szinte soha nem dolgozott egyszerre két művön, sőt két tételen sem, azonban műhelyében gyakori volt, hogy elkezdte egy új mű vázlatait, mielőtt még teljesen letisztázta volna az előzőt. Cooper, i. m., 117. Dohnányi vázlatkönyv helyett inkább bifóliókat, vagy különálló lapokat használt. A *B-dúr szextett* vázlatait tartalmazó vázlatkönyvben (OSZK, Ms. Mus. 3.210) több mű vázlata is megtalálható, melyek Beethovenhez hasonlóan több lapra szóródtak szét, követve a komponálás kronológiáját. A különböző művek nem keveredtek egymással, egy oldalon egy műhöz tartozó vázlat olvasható. (Bővebben lásd III. fejezetben a *B-dúr szextett* esettanulmányában a *Forráshelyzet* és a *Strukturális változások az 1893-as és 1896-os verzió között* című alfejezeteket.)

11. BL, Add. MS. 50,796. Az első bifólio első oldala kétsorosként indul, majd a 2-3-4. oldal 4+2-re bővül a kórus szólamainak belépésével. A továbbiakban a kórus szólamait két sorban, a zenekart három sorosan írta le Dohnányi.

- A vázlatok megjelenhetnek zongorakivonat-formában vagy particellában is. Előfordulhat, hogy a vázlat lejegyzése közben változtatott a szisztémában megjelenő sorok számán (5. kotta).
- A hangokat esetenként gyorsírással jelölte Dohnányi. Leggyakoribb, hogy a skálameneteket egyetlen vonallal írta le, az azonos zenei anyag ismétlődésére a  $\cdot/\cdot$  jelet használta, vagy beszámozta az ütemeket, s legközelebb, az adott zene ismétlődésénél már csak a számot írta be, mint a *Suite en valse* (op. 39) III. tételének kezdetekor (vázlatkönyv 16. és 17. oldal: 105. és 106. faksimile).



5. kotta, Részlet a töredékesen fennmaradt fuvalás kamaramű vázlatából

#### Szöveg, szavak, betűk, számok a kottában

- A zenei szimbólumokon túl rövid szöveges bejegyzések is előfordulnak. Dohnányi jól olvasható kézírásának köszönhetően szerencsére nem okoz nehézséget ezeknek a szövegeknek az elolvasása-megfejtése. Ezek a többségében német vagy magyar nyelvű bejegyzések azért különösen értékesek, mert Dohnányi gondolatainak, saját magával folytatott párbeszédének papírra vetülését mutatják. (Lásd a III. fejezetben *Az op. 39 vázolatainak általános jellemzői* című alfejezet példáit a *Suite en valse* vázlatkönyvéből; ugyancsak a hezitálást, a még el nem döntött választás lehetőségét olvashatjuk ki a *vagy* szó leírásánál a H-E-D-A betűinek két lehetséges zenei megfogalmazása között (BL, Add. MS. 50,790, fol. 46<sup>v</sup>), és a *Suite en valse* vázlatkönyvének 47. oldalán.)
- Tempójelzéssel, előadási jellel, dinamikával, a hangszerelésre utaló rövidítésekkel már a vázlat szintjén is találkozunk. Többször előfordul az is,

hogy Dohnányi betűvel jelölte a hangnemtervet, a darab modulációját, például a *Suite en valse* vázlatkönyvének 95. oldalán — *D-dúr*, *H-dúr*.

- Bonyolultabb, több zenei anyagból álló szerkezet esetében tematikus betűjelzéssel teremtett rendet a vázlatok szövevényében, mint a *Suite en valse* IV. tételében (lásd a III. fejezet *Suite en valse* elemzésében a 62. lábjegyzetet és a 47. táblázatot).
- A kottázás meggyorsítását célozza az *etc.* megjelölés is, mely tétel- vagy tételrész végén jelenik meg. Ezekben az esetekben szándékosan nem írta tovább a zenét a komponista, mert vagy olyan pontra jutott el a vázlatban/fogalmazványban, amit egyszer már jónak talált, viszont az előzményekkel még nem volt elégedett és azt javította (13. kotta), vagy a visszatérő formában elérte az ismétlendő részt.
- A *Suite en valse* vázlatkönyvében egész gyűjteményét találjuk azoknak a jeleknek, amelyekkel Dohnányi találékonyan összekötötte a vázlatkezdeményeket. A számozás, az oldalakra utalás (*pag* vagy *de pag* [+ oldalszám]), *NB* rövidítés mellett számokat, jeleket — nyilakat, háromszöget, X-et, karikát benne X-et, karikát benne + jelet, X-et, melynek jobbra dőlő szára kétszer van áthúzva — használt, hogy ne keveredjen el az újraírások rengetegében.
  - A szerzői tisztázatra váró kottalapok margóján rengeteg szám található, melyek a hangszereléshez szükséges hangszerek számbavételének, a partitúra egyes szisztémáiba kerülő kottasoroknak és a kottasorokba kerülő ütemszámok előzetes kalkulációi (88. fakszimile). Dohnányi már fiatal korától megkülönböztetett figyelmet fordított kézíratai külalakjára, az oldal- és sorbeosztások logikus és praktikus elrendezésére.
  - Utolsó művének kivételével (op. 48/2) Dohnányi nem használt metronómszámokat művei tempójának meghatározásához, azonban a maga számára többször is készített még a fogalmazvány készítésének fázisában egy előzetes becslést, melyben nagyjából meghatározta a mű időtartamát. Az *E-dúr szimfónia* (op. 40) II. tételének vázlatainál, (a vázlatkönyv Dohnányi által számozott 196. oldalán) *19 perc* bejegyzés olvasható,<sup>12</sup> a *Cantus vitae* (op. 38) folyamatfogalmazványánál pedig minden tétel minden jeleneténél gondosan elvégezte és leírta ezt a számítást.
- A hárfát tartalmazó művek fogalmazványainak margóján számos hárfahangolásra utaló skálamenet található (6. kotta).

---

12. A szimfónia végső tisztázatában (másolata a budapesti Dohnányi Archívumban) Dohnányi odairta a tételek komponálásának időpontját és tervezett időtartamát: *I. Gödöllő 1944. jul. - 17 ½ p; IV. Budapest 1944. okt. - 20 ½ p; III. Bécs 1945. jan. - 5 ½ p; II. Bécs 1945. márc. 4. - 14 p;*





7.a kotta, A b-moll gordonka-zongoraszonáta (op. 8) II. tétel Trio tisztázata (OSZK, Ms. Mus. 2.995, fol. 16)

Általánosságban elmondható, hogy a hangjegyek és egyéb utalások könnyen olvashatók, különösen, ha a végső változat ismeretében tudjuk, hogy mire számíthatunk. A nehézségek az elhalványult ceruzairásból és az agyonjavított kottázásból adódhatnak. Ez utóbbinál sem reménytelen a zenei szövet megfejtése, mivel a legtöbb esetben vagy a szerzői utalásokból vagy a definitívől össze lehet rakni a komponálás folyamatának apró mozaikjait.

#### VÁZLAT-TERMINOLÓGIA

A fennmaradt Dohnányi-vázlatok a komponálás során betöltött szerepüket tekintve az alkotói folyamat széles skáláját ölelik fel. Izgalmas végigkövetni, ahogy a mű az első kezdetleges lejegyzésektől a folyamatfogalmazványon keresztül hogyan jut el számos mellékösvényen és útelágazáson keresztül a definitív változatig. A komponálás egyes fázisainak leírása, az, hogy az adott kézirat meghatározása a forrásláncban hol helyezkedik el, nem mindig könnyű és egyértelmű feladat. A dolgot tovább nehezíti, hogy az azonos munkafázisok megnevezései az egyes szerzők kéziratának leírásában, a nemzetközi zenetudományban használatos terminológiában sem mindig kompatibilisek egymással.<sup>14</sup> Nemcsak két zeneszerző kéziratának meghatározásánál adódhatnak terminológiai eltérések, hanem gyakran egyazon zeneszerzőn belül is.

A *Varianten*, illetve *variants* fogalma például más-más helyet foglal el az alkotói folyamatban Hugo Wolf, illetve Beethoven vázlatainak értelmezőinél. Az

14. Somfai/2000. 34.

előbbinél a 'variáns' a kész mű olyan újrakomponálást jelenti, melyben a változtatások terjedelme oly mértékben mássá teszi a művet, hogy a fogalmazvány meghatározásába immár nem fér bele. E változatok Wolfnál olybá tűnnek, mintha a nyilvánvalóan elvetett első megfogalmazás egy második változata készült volna el, vagy legalábbis kipótolja azt, az első változat új részkezirataként.<sup>15</sup> Beethovennél ezzel szemben még a tisztázat előtt a folyamatfogalmazvány stádiumában használatos ez a fogalom, mielőtt a zeneszerző az ún. *synopsis sketch* írásához hozzáfogna.<sup>16</sup>

Ugyanakkor egy zeneszerző kézíratain belül is lehetnek eltérések a terminológiában ugyanannak a jelenségnek a leírásánál. A Beethoven-vázlatok analíziseiben gyakran lehetünk tanúi annak, hogy a forrásláncban ugyanazt a helyet betöltő kéziratot más-más névvel illetik az elemző zenetörténészek. Ilyen például a folyamatfogalmazvány (*continuity draft*) fogalma, melyet először Joshua Rifkin használt az angol nyelvű szakirodalomban. Ezt azután Lewis Lockwood tette széles körben elismertté, de máig használatos a komponálás ugyanerre a fázisára a 'composition draft' vagy a 'sectional draft' megnevezés is.<sup>17</sup> A Cooper által *synopsis sketch*-ként megnevezett kéziratípust mindmáig 'large-scale plan', 'work plan', 'movement plan', 'telescoped draft' vagy 'tonal overview' névvel is illetik.<sup>18</sup> A német terminológia sem következetes a *Notizen* (Ideen) vagy a *Skizze* használatában, mely a concept sketch/ memo-vázlat fogalmával azonos. E három rövid példa nemcsak arra világít rá, hogy a vázlatok leírásában ugyanarra a kéziratfajtára alkalmazott terminológia mennyire különböző lehet, hanem egyben azt is nyomatékosítja, hogy minden zeneszerzőnél egyedi terminológiát kell alkalmaznunk, mivel munkamódszerük is egyedi. Messzemenően igaza van tehát Somfainak, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a vázlatkutatás elsődleges célja az alkotói folyamat megbízható rekonstruálása, ezért a vázlat-terminológia nem előre elhatározott, hanem e tanulmányozás eredménye kell, hogy legyen.<sup>19</sup>

Tekintve, hogy Dohnányi vázlatait-fogalmazványait mindezidáig senki sem kutatta, jelen munka feladata volt meghatározni azokat a típusokat, melyek fellelhetők a kéziratokban s melyekkel a zeneszerző munkamódszere leírható.<sup>20</sup>

#### Vázlatok:

- memo-vázlat  
rövid, pár ütemes téma- vagy motívumfeljegyzés, részletes kidolgozás nélkül, mely a tervezett mű meghatározó témájának, motívumának, ritmusának, stb. első megjelenési formája<sup>21</sup>

15. Margret Jestremski, *Hugo Wolf: Skizzen und Fragmente; Untersuchung zur Arbeitsweise* (Hildesheim: Olms, 2002), 62.

16. Cooper, i. m. 106.

17. Lewis Lockwood, i. m. 42.

18. Cooper, i. m. 107.

19. Somfai László, „»Written Between the Desk and the Piano«: Dating Béla Bartók's Sketches” in Patricia Hall, Friedemann Sallis (szerk.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114.

20. A dokumentumok alapos tanulmányozása után, a Dohnányi-kéziratok terminológiájának meghatározásában a zeneszerzői kéziratok nagyobb múltra visszatekintő kutatásaiban meghonosodott szakkifejezéseit alkalmaztam. Elsősorban Wolf és Beethoven kézíratainak német és angol nyelvű szakirodalmát tartottam irányadónak (Jestremski, 52-62., a Beethoven-irodalom terminológiájából: Cooper, 104-119, Lookwood, i. m. 32-47., ugyanő, „Beethoven's Unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems” in *The Musical Quarterly* LVI (1970): 624-646). E kifejezések magyarított formája mellett jelen disszertáció a Bartók-kutatásban Somfai László által meghonosított vázlat-terminológiára támaszkodik (lásd Somfai/ 2000, 34-36.).

- kiváogat-vázlatok
  - margóvázlat, lapalji/lapteteji vázlat
  - ideiglenes, gyors feljegyzés, számos esetben más kéziratfázissal egy időben
  - részvázlat
  - általában külön lapon, vagy jelzéssel elkülönítve — egy-egy ötlet kontrapunktikus, harmóniai, texturális kidolgozása
- vázlatból lett folyamatfogalmazvány
- a vázlatok továbbírása részletesebb kidolgozásban
- albumlap formájú téma-vagy motívumfeljegyzést tartalmazó „álvázlat”
- gyorsírással másolat

#### Fogalmazványok:

- fogalmazvány
- A vázlatnál részletesebb és hosszabb, a komponálás folyamatában megelőzi a folyamatfogalmazványt, megjelenésében változatos: egy-, két-, többsoros, particella vagy zongorakivonat formában.
- folyamatfogalmazvány
- Hosszabb, összefüggő fogalmazvány, a hangszerelés alapja. A legtöbb esetben nincs, vagy minimális az eltérés a végső formától.
- folyamatfogalmazványból lett vázlat,
- A komponálás során felmerült problematikus helyek újragondolása.

Sok esetben nem lehet éles határvonalat húzni az egyes kézirat-fajták között, gyakran találunk határeseteket. A következőkben a fentebb felsorolt típusokra mutatok egy-egy rövid példát.

#### A VÁZLATOK TÍPUSAI

##### *Memo-vázlatok*

Ahogy arra már korábban utaltam, Dohnányi sok mindent vagy a zongoránál improvizálva, vagy fejben dolgozott ki, így a komponálás első lépésének megörökítése rendkívül ritka a Dohnányi-kéziratokban. Dohnányinak — több kollégája munkamódszerétől eltérően — nem voltak kis kottás jegyzetfüzetek, amit mindig magánál hordott és amibe ötleteit feljegyezte volna.<sup>22</sup> Beethoven egy kortárs által feljegyzett nyilatkozata szerint éjjel-nappal magánál tartott egy füzetet, melybe az eszébe jutott ötleteket feljegyezte.<sup>23</sup> Bartóknak szintén voltak zsebméretű kottás

---

21. A memo-vázlat angol megfelelője a *concept sketch*, melyet Alan Tyson így definiált: „the germ of an idea for a number: nothing detailed, only a suggestion for the scoring, or a brief hint as to the treatment” [ötletcsíra: semmi részletezés, csak javaslat a hangszerelésre, vagy egy rövid utalás a feldolgozásra], Alan Tyson, „The 1803 Version of Beethoven’s Christ am Oelberge”, in *The Musical Quarterly* LVI (1970): 551-584., ide: 570-571.

22. Dohnányi (ismereteim szerint) egyetlen fennmaradt zsebméretű zenei jegyzetfüzete a Vázsonyi-hagyatékból került a budapesti Dohnányi Archívumba. Leírását lásd e fejezet *Töredékek, tervek* alfejezetében.

23. Beethoven Gerhard von Breuningnak: „Ich trage solch’ ein Heft immer bei mir, und kommt mir ein Gedanke, so notiere ich ihn gleich. Ich stehe selbst des Nachts auf, wenn mir etwas



füzetei, melyeket alkalmanként arra használt, hogy egy-egy kompozíciótémát akkor is fel tudjon jegyezni, ha a komponáláshoz nem voltak adottak a nyugodt körülmények. Mind Beethoven, mind Bartók csak részben dolgozta fel ezeket a végső műalakhoz képest embrionális stádiumban lévő témakezdeményeket éppen munkában lévő kompozícióhoz, vagy egy későbbihez előzetes tervként. Az ötlettárként (is) funkcionáló füzetek jó néhány témakezdeménye azonban csírájában maradt s nem lépett tovább a komponálás következő fázisába.<sup>24</sup>

Dohnányi ha nagy ritkán le is jegyezte az első ötleteit, valószínűleg különálló lapokra tehetette ezt, amit később eldobott. Óriási szerencse, ha mégis megmaradt egy-egy ilyen témafeljegyzés, ami egyben arra is bizonyíték, hogy alkalomadtán Dohnányi is lejegyzett memo-vázlatokat. A különálló lapra jegyzett memo-vázlatra tanulságos példa az *I. vonósnégyes* (op. 7) III. tétele (56. fakszimile), vagy a *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvében az I. tétel munkálatai közben bukkan fel az első, IV. tételhez tervezett memo-vázlat a vázlatkönyv 4. oldalán (86. fakszimile). Utóbbinál ugyanezen az oldalon ragadhatjuk meg a II. tétel születésének pillanatát is. Az op. 39 vázlatainál figyelemre méltó, hogy egyik tételhez tartozó memo sem a tétel indítását mutatja: a II. tétel a bevezetés után következő főtéma *Aa* részének rögzítése, a IV. tételre utaló római *IV*-sel jelölt nyolcütemes vázlatban pedig az I. tétel 39. ütemtől kezdődő átvezetésének anyagára ismerünk rá. Feltehetően a komponálás már e korai szakaszában eltervezte Dohnányi, hogy az I. tétel anyagát megjeleníti a IV. tételben, és ezt a zenei anyagot (melyre már az I. tétel felvázolásakor a 2. oldalon rátalált) ily módon — mintegy emlékeztetőként — külön is kiemelte.

#### *Kiváгат-vázlatok, részvázlatok*

Dohnányi vázlatainak-fogalmazványainak írásakor rendkívül szabadon kezelte a rendelkezésre álló kottalapot/vázlatfüzetet. A kiváгат-vázlatok egyik csoportja a komponálás első megfogalmazásakor került papírra, mikor a zeneszerző rögtön javította saját magát. A másik csoport a vázlatok/fogalmazványok egy későbbi átnézése-szerkesztése során csatlakozott az előzményekhez, esetleg már a hangszerelés fázisában. Az alábbiakban néhány jellemző típusra mutatok példát.

#### — *Lapalji/lapteteji vázlat*

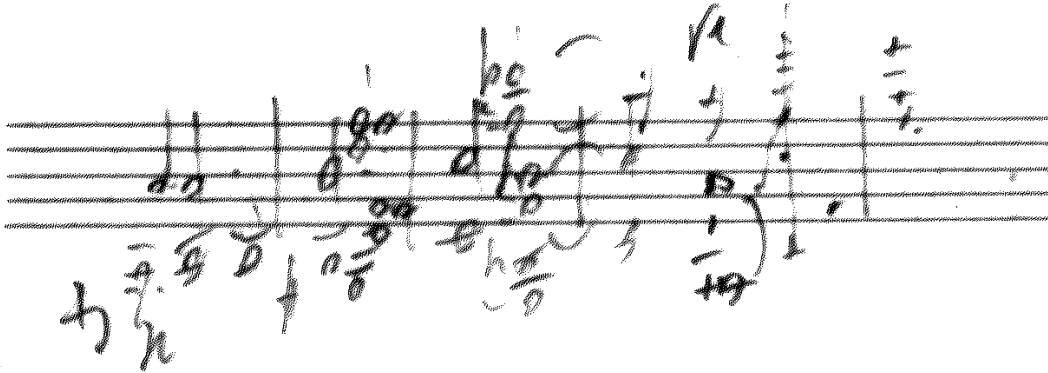
A *Suite en valse* vázlatkönyvének 27. oldalán a lapalji vázlat egy jellemző példája látható a 6. szisztémában. Világos, hogy ez az anyag nem az első négy sorral azonos időben került az oldalra, melytől mind zenei anyagában, mint lejegyzésmódjában eltér. (Az 5. sor üresen maradt, mintegy választóvonalként szolgál a két lejegyzés között.) Az első négy sor az I. tétel záró témáját megelőző lefutás, illetve annak előzménye, egyelőre még igen képlékeny formában, egysoros lejegyzésben. A 4. sor zenei anyaga kb. a 139. ütemig megy el (két ütem plusszal, mely a véglegesben már

---

einfiel, da ich den Gedanken sonst vergessen möchte.” [Mindig hordok magamnál egy füzetet, és ha jön egy gondolat, rögtön lejegyzem. Én magam felkelek éjszaka, ha valami eszembe jut, mivel az ötletet különben elfelejteném.] Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen* Band I. (Leipzig, 1921), 333.

24. Bartók 1907-1922 között használt fekete zsebkönyvében lévő témakidolgozásokról, illetve kidolgozatlan témáiról lásd Somfai László (közr.), Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922. Budapest: EMB, 1987; valamint ugyanő, „Bartók vázlatok (II) Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához” in *Zenetudományi dolgozatok* 1985, (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1985), 71-81, illetve „Bartók vázlatok (III) A »fekete zsebkönyv« kidolgozatlan témafeljegyzései in *Zenetudományi dolgozatok* 1986, (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1986), 7-18.

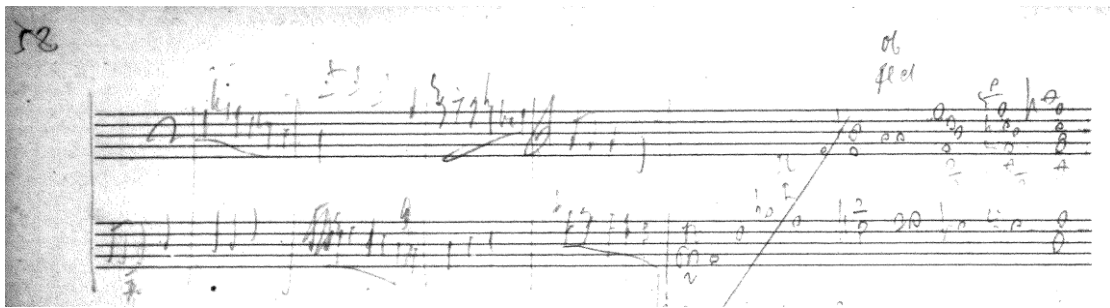
nincs). A sor végén a zeneszerző a 9. oldalra utal vissza, ahol már rátalált a 140-155. ütem anyagára. A 6. sor négy és félütemnyi anyaga a definitív 172. ütemtől a 178. ütem első negyedéig fedi le a tétel menetét, akkordikusan leírva. Ennek a területnek a végleges formáját már a 14. oldalon megtalálta, itt a hangszerelés előkészítése volt a lapalji feljegyzés funkciója (a hangszerek neveinek részleges beírásával és a szólamok kitöltésével, 8. kotta).



8. kotta, Lapalji vázlat a *Suite en valse* (op. 39) I. tételéhez írott vázlatában, BL, Add. MS. 50,798A, 27. oldal, 6. sor (definitív: 172. ütem-178. ütem első negyede)

Figyelemreméltó összefüggéseket tár fel az ugyanebbe a típusba tartozó *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tételének (130-137.) ütemeit leíró oldalon található vázlat is (41. faksimile, a vázlat analízisét lásd a II. fejezetben, a vonósnégyes-tétel elemzésénél).

E vázlat típus variánsának tekinthető a lapteteji változat. Valójában funkciójában nem, csupán elhelyezésében különbözik. Érdekességképpen a fentebb bemutatott lapalji vázlatból megismert formarésznek a rekapitulációban megjelenő kidolgozását idézem a *Suite en valse* vázlatkönyvének 52. oldaláról (az I. tétel 290-302. ütemek zenei anyaga), ezúttal immár hangszerelés-tervvel kibővíve. Az oldalon leírtak analízise ismét azt bizonyítja, hogy a hangszerelést előkészítendő került ide a az első szisztéma végén a két sort átfogó lapteteji vázlat, ahol egy oldalon található a komponálás két kéziratfázisa (9. kotta).



9. kotta, Lapteteji vázlat a *Suite en valse* (op. 39) I. tételéhez írott vázlatában, BL, Add. MS. 50,798A 52. oldal, 1. szisztéma vége (290-302. ütem)

#### — Részvázlat

Gyakori vázlatféleség Dohnányi kézírataiban a külön papírra lejegyzett *részvázlat*, melyek egy-egy kontrapunktikus, harmóniai, texturális vagy éppen

hangszerelési probléma megoldását célozzák. E vázlatfészeségek — ahogy arra Somfai László rámutatott — már nem a komponálás első szakaszának, a műalkotás születésének dokumentumai, hanem a komponálás fontos másodlagos információit hordozzák, a munkafolyamaton belül a finomítás-kimunkálás folyamatát hozza közelebb a kutató számára.<sup>25</sup>

A texturális és harmóniai kidolgozás tanulságos példája az *I. (A-dúr) vonósnégyesben* az exozíció vége-a feldolgozás kezdete szakasz találkozásának kidolgozása, melynek végső változatát éppen egy részvázlat beiktatásával tette véglegessé a zeneszerző. Az exozíció és a kidolgozás kapcsolódásának első lejegyzését a 150-162. ütemeket leíró vázlatlapon találjuk, a 4. szisztémában. Az itt leírtakhoz Dohnányi egy külön lapon készített részvázlatot (a 160-175. ütemek lejegyzésével), mely jelentősen megváltoztatta a korábban leírtakat, és ez lett az alapja a vázlatokban eme szakasz harmadszori megjelenésének a 160-214. ütemeket felvázoló lap 1. szisztémájától. (43. faksimile, 10. és 11. kotta. A részletes elemzést lásd a III. fejezetben, az *I., A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tételét tárgyaló alfejezetben.)

10. kotta, *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tétel, a vázlat (160-175.) ütemeket leíró oldala

11. kotta, *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tétel, a vázlat (160-214.) ütemeket leíró oldala, 1. szisztéma

25. Somfai/2000, 78.

### *Egy lapon több tétel anyaga*

A *Suite en valse* (op. 39) vázlataiban — Dohnányi egyéb vázlataihoz képest — feltűnően sok az olyan oldal, ahol egy oldalra több tétel vázlata került. Erre az 58. lap különösen szép és tanulságos példát ad (100. faksimile), ahol három tétel vázlatai osztoznak (2. táblázat). Feltételezhetően először az I. tétel és a III. tétel vázlatai kerültek ide, az oldal szabadon maradt soraiban pedig a befejezéshez közeledő II. tétel ütemeit írta le a zeneszerző, a következőképpen:

|          |  |
|----------|--|
| 1-2. sor | I. tétel: 510-517. ütem  |
| 3. sor   | II. tétel: 106-114. ütem   |
| 4. sor   | III. tétel: 235-243. ütem  |
| 5. sor   | II. tétel: 123-126 ( <i>első kísérlet, javítás az 59. oldal 2. sorában</i> ) |
| 6. sor   | II. 115-122. ütem  |

2. táblázat, A *Suite en valse* (op. 39) vázlataiból az 58. oldal leírása

Mire világít ez rá? Az szinte biztosra vehető, hogy nem a vázlatkönyv helyhiánya készítette a zeneszerzőt arra, hogy — ahogy a fenti példa mutatta — több tétel vázlatait kelljen összezsúfolnia egy oldalra. A *Suite en valse* vázlatanyagai alig valamivel több, mint a vázlatkönyv felét foglalják el: a bekötött hangjegyzetben a rendelkezésre álló 200 oldalból 109-et, a 110.-en már az *E-dúr szimfónia* vázlatai kezdődnek. Sokkal inkább azt sugallja az 58. (és a többi hasonló) oldal, hogy Dohnányi a több tétéles mű egyes tétélein párhuzamosan dolgozott. Mikor a komponálás folyamatát olykor-olykor megszakította, fejben tovább gondolt és kidolgozott egy-egy problematikus részletet — nemcsak az éppen munkában lévő tételben, hanem akár a mű egy másik tételéből is —, és az éppen következő szabad helyre jegyezte azt le. Az ilyen oldalak rekonstrukciója sok izgalmas részletet elárul a komponálás folyamatáról.

### *Vázlatból kinőtt folyamatfoglalmazvány*

Általánosságban feltételezhető, hogy a zenei gondolatok lejegyzésének kronológiáját végigkövetve a legtipikusabb és leggyakoribb eset az lehetne, amikor a zeneszerző az első tematikus memókat, azaz a legelső gondolatokat egy következő lépésben folyamatfoglalmazvánnyá bővíti és fejleszti tovább. Dohnányi esetében eme elmélet meglete egyáltalán nem tipikus a gyakorlatban, legalábbis vázlatait végig tanulmányozva meglehetősen kevés olyan „tisztá” esetet citálhatunk, melyben ugyanannak a zenei anyagnak a vázlata és folyamatfoglalmazványa egyaránt megtalálható a fennmaradt kéziratokban. Mi lehet ennek az oka? Véleményem szerint a következők:

- Okkal feltételezhető, hogy Dohnányi kézíratainak (vázlatainak, foglalmazványainak) jó része elveszett. Éppen ezért a teljes (vagy megközelítően teljes) munkafolyamat végigkövetésére akkor van a legnagyobb esélyünk, ha a vázlatkönyvekben fennmaradt anyagot vizsgáljuk (mint a *B-dúr szextett* vagy a *Suite en valse* esetében), vagy legalább több bifóliónyi összefüggő anyagot tartalmazó vázlatköteg áll rendelkezésünkre (mint az *A-dúr vonósnégyesnél*). Ezek a vázlatkönyvek egyrészt praktikus segédeszközként szolgáltak a zeneszerző számára, hogy az időben egymás

után következő munkafolyamatokat egy helyre jegyezhesse fel, másrészt e könyveknek nagyobb esélyük volt a fennmaradásra és nem kallódtak el úgy, mint a kisebb kottapapírszeletek. Egyúttal azt is feltételezhetjük, hogy Dohnányi minden bizonnyal más műveihez is hasonló típusú vázlatokat használhatott, mint amiket a fennmaradtakból megismertünk.

- Ugyanakkor az is igaz, hogy Dohnányi sok mindent fejben dolgozott ki, így szükségtelennek érezhette leírni az első tematikus gondolatokat. Így sok esetben rögtön a teljes folyamatfogalmazványt írta le, melyet közvetlenül használt az autográf tisztázat megírásához.
- A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a Dohnányi-kéziratokban az első lejegyzések számos alkalommal határesetként aposztrofálhatók. Az előző pontban vázoltak miatt ezek a gondolatok sok esetben már többek, mint csupasz vázlatok. A kéziratok vizsgálatánál gyakran felvetődik az elemző számára az az újból és újból felmerülő kérdés, hogy adott esetben egy első lendülettel leírt, teljes darabbá bővített memo-vázlatról vagy egy — egyelőre még vázlatosan lejegyzett — folyamatvázlatról, netán folyamatfogalmazványról van-e szó.

Ha ritkán is, de Dohnányi is lejegyzett „vegytiszta” memo-vázlatokat, például az *I. (A-dúr) vonósnégyes* (op. 7) III. tételének kezdetekor.<sup>26</sup>

*Albumlap formájú téma-vagy motívumfeljegyzést tartalmazó „álvázlat”*

Dohnányinál, csakúgy mint a Bartók-kéziratokban,<sup>27</sup> ritka az efféle kéziratfajta. Az egyik legszebb példa erre Dohnányi 1932 júniusában tett bejegyzése a Filharmóniai Társaság Aranykönyvébe, ahol az együttessel közösen bemutatott Dohnányi-művek kezdősorait írta be az elnökkarnagy.<sup>28</sup> E kategóriának egyik elágazása az „áltisztázat”. Idesorolható a *b-moll gordonka-zongoraszonáta* (op. 8) fragmentuma, melyet Dohnányi feltételezhetően a Kneisel Vonósnégyes csellistájának, Alwin Schroedernek írt le kedvcsinálóként első amerikai turnéja alkalmával.<sup>29</sup> A művet Dohnányi második amerikai hangversenykörútja alkalmával adta elő a két művész (12. kotta).

26. Részletesen lásd *A tételindítás problematikája — I. (A-dúr) vonósnégyes, (op. 7) III. tétel* című alfejezetben. Nyomtatásban: Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája.” *Magyar Zene* 45/2 (2007): 201-214.

27. Somfai/2000, 35.

28. Az albumlapot nyomtatásban közli Bónis Ferenc, *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*. Budapesti Filharmóniai Társaság, (Budapest: Balassi Kiadó, [2005]), 107.

29. Dohnányinak első amerikai turnéján volt alkalma játszani a Kneisel Vonósnégyessel (1900. április 2-án Bostonban és április 10-én New Yorkban, Kovács/2006, 139). A Vonósnégyes tagjaival a sikeres szakmai együttműködésen túl több baráti estét is eltöltött — lásd Kelemen Éva, „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye” in *Dohnányi Évkönyv*, 149-160, ide: 159. —, melynek eredményeképpen a második amerikai hangversenykörúton 1901. február 26-án Alwin Schroederrel előadták az op. 8-at. A hangverseny kritikái: Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október — 1901. április” *Dohnányi Évkönyv 2004*, 332-336. Lásd még a III. fejezet, *I. (A-dúr) vonósnégyes* (op. 7) I. tételénél a *Papírvizsgálat* alfejezetet. A kézirat rövid leírása: Kiszely-Papp Deborah, „A Queens College Dohnányi-kéziratai”, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47-58, ide: 52.

Ms. Mus. 10.660

ORSZÁGI KÖNYVTÁR  
ZENEKÖNYVTÁR  
Kéziratok  
157/94

Ernő Dohnányi  
(from the Cello Sonata op. 8)

mf

p

Allegro

12. kotta, A b-moll gordonka-zongoraszonáta (op. 8) fragmentuma (OSZK, Ms. Mus. 10.660)

*Gyorsírásos másolat*

Dohnányi ahol lehetett, rövidítve írt, kottapapírt, energiát és időt megtakarítva. Egy „öszvér-jellegű” — a gyorsírásos lejegyzés és a folyamatfogalmazvány békés-egymás-mellett-élésére példa: A fiatalkori *B-dúr szextett* 1896-os átdolgozása során, a IV. tétel már egyszer megtalált új szakaszát az 1896-os verzióhoz használt a vázlatkönyv 42. oldalán (az első szisztéma második felében, az *etc.* után) már csak emlékeztető vázlatos lejegyzésben írta fel magának (13. kotta), majd a szokásos módon folytatta a folyamatfogalmazvány írását.



13. kotta, A *B-dúr szextett* 1896-os változatához írt vázlat, OSZK, Ms. Mus. 3.210 fol. 21<sup>v</sup>

*Fogalmazvány/folyamatfogalmazvány/folyamatfogalmazványból lett vázlat*

A művekhez írt fennmaradt előzetes tervek nagy része a fogalmazvány kategóriájába sorolható, többek között az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7), a *C-dúr szextett* (op. 37), a *Suite en valse* (op. 39) és az *E-dúr szimfónia* (op. 40) vázlatai. Dohnányi nem tett különbséget a komponálás címkézésénél a komponálás egyes fázisai között, így lehetséges, hogy a *Cantus vitae* (op. 38) teljes művet tartalmazó folyamatfogalmazványának eleje elé csupán *Vázlatok*-at írt,<sup>30</sup> mint ahogy a *Nem kell skizsek* feliratú kottalappal egybefogott kottacsomó is különböző típusú vázlatok-fogalmazványok elegye.<sup>31</sup>

30. BL, Add. MS. 50,797, fol. 1.

31. BL, Add. MS. 50,806A

### *Folyamatfogalmazványból lett vázlat*

Dohnányi kézirataiban többször előfordul, hogy a számtalan vázlat után — rendet teremtven gondolataiban — elkezdte letisztázni a művet, noha még nem kristályosodott ki a mű teljes egészében. Ha a tisztázat leírásában elért egy bizonyos problémás szakaszt, a folyamatfogalmazvány funkciója vagy fokozatosan, vagy akár hirtelen váltással ismét vázlattá változott. Az op. 7-es vonósnégyes I. tételének kidolgozásában a három fekvő bifolió ezt a folyamatot mutatja. A vonósnégyes vázlataiban a (160-214.) ütemeket leíró oldalt folyamatfogalmazványként aposztrofálhatjuk, melyet már két korábbi lejegyzés előzött meg (lásd fentebb a részvázlat tárgyalásánál). A bifolió első lapján az expozíció-kidolgozás kapcsolódása elnyerte végső formáját, azonban a továbbiak egyre vázlatosabban állnak előttünk. A fekvő bifolió második (215-256. ütemek) és harmadik (257-284. ütemek) lapjától a zenei anyag egyre inkább vázzá válik. A későbbiekben ezzel a szakasszal majd részletesen kidolgozva, folyamatfogalmazványként találkozunk újra a (210-229.) ütemeket leíró lap 2. szisztémájától kezdődően.<sup>32</sup>

Hasonló eseteket a *Suite en valse* mind a négy tételénél találunk, ahol a folyamatfogalmazvány összefoglalását-letisztázását előbb kezdte el írni, mint ahogy a teljes műalak megszületett volna.<sup>33</sup> Így a letisztázott folyamatfogalmazvány-részleteket ezekben az esetekben a még kérdéses részletek számos vázlata és folyamatfogalmazványa követte (80. és 99. faksimile).

### KÜLÖNBÖZŐ VÁZLATFAJTÁK A KÉZIRATBAN, AVAGY A KOMPONÁLÁS MIKRO-KRONOLÓGIÁJA

A fentiekben láttunk arra példákat, hogy Dohnányi műhelyében nem ritka, ha ugyanazon az oldalon a komponálás folyamatának két időbeli fázisa található. Ez utóbbi és bizonyos részletek többszöri lejegyzése, a definitív megtalálására tett kísérletek a komponálás legbelső műhelymunkájába engednek bepillantást. A sok száz példából most a *Suite en valse* vázlatkönyve 11. oldalának kiválasztásával az I. tétel egy kis szeletének, az (53-)56-80.(-81.) ütemek megszületését mutatom be. A példa a lejegyzés rekonstrukciója mellett azt is megvilágítja, hogyan, miként változtat Dohnányi egy-egy ütemet, néha csak egy hangot az előzményekhez képest. Az egyes részek revízióinak összevetése pedig sokat elárul Dohnányi komponálási szokásairól, és hozzájárul komponálásmódjának mélyebb megértéséhez (3. táblázat).

---

32. Bővebben lásd a III. fejezet I., *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tételének elemzésénél.

33. Lásd a Függelék (1)-ben a *Suite en valse* tétéleihez tartozó Írásrtegeket.



|   |   |
|---|---|
| Az (53-) 56-80. (-81.) ütemek lejegyzése a vázlatkönyvben | Megfelelője a definitívben  |
| 6. oldal, 3. szisztéma, 3-6. ütem                         | = 53., (+1), 54., ~ 55. ütemek  |
| 6. oldal, 5. szisztéma utolsó ütem-                       | = 80.-  |
| 6. oldal, 6. szisztéma 1-2. ütem                          | = 81-82. ütemek   |
| 8. oldal, 4. szisztéma, 1-5. ütem                         | = 53., 54., 55., 56. ütemek   |
| 9. oldal, 4. szisztéma                                    | = 57., 58., 59., 60., 61., (+1) ütemek  |
| 9. oldal, 5. szisztéma                                    | = ~ 69., 70., 71., 72. ütemek   |
| 9. oldal, 6. szisztéma                                    | = 73., 74., 75. (ezt a három ütemet a szisztéma végén még egyszer leírja, az első változat marad) |
| 10. oldal, 1. szisztéma, 2-7. ütem                        | = 76., 77., 78., 79., 80., ~81. ütemek  |
| 11. oldal, 3-6. szisztéma                                 | = 56-80. ütemek   |
| 23. oldal, 1-2. szisztéma, 3. szisztéma 1-4. ütem         | = 53-72. ütemek   |
| 30. oldal, 1-4. szisztéma                                 | = 53-60., 61-68., 69-77., 78-84. ütemek   |

3. táblázat, A *Suite en valse* vázlatkönyvében az I. tétel, (53-) 56-80. (-81.) ütemeinek megszületése

A főtéma és melléktéma közötti átvezetés e kis szegmensének első megfogalmazását a 6. oldalon látjuk először, ami a véglegestől egy még meglehetősen távol álló verzió. A 3. szisztéma 3. ütemétől (a Dohnányi által számozott 2-es számtól) azonban minden kétséget kizáróan felismerhető a végleges 53. üteme. A 3. szisztéma 4. üteme kimaradt a későbbiekből, a szisztéma 5. üteme a *c''*-vel a végleges 54. ütemével azonos, a rákövetkező ütem pedig az 55. ütemmel, bár a véglegesben a harmadik negyeden nem *desz''*, hanem *d''* van (79. faksimile).

Az első megfogalmazást Dohnányi a 8-9. oldalon viszi tovább (a 8. oldalon az áthúzott *NB*, a 9. oldalon az áthúzott 2-estől kezdődően, 81. és 76. faksimile), miközben a 8. oldal 2. szisztémájában már a 139. ütemig, a 9. oldal 1-3. sorában a 140-155. ütemek megfogalmazásáig jut el. A vázlatkönyv 10. oldalának 1. szisztémájában ismét tovább jutott Dohnányi néhány ütemmel, végül a teljes szakasz összefoglalását látjuk a 11. oldalon (77. faksimile). Ez az oldal végső soron az eddigiek megerősítése, illetve továbbvitele. Az 1. (két sorban lejegyzett) szisztéma a 9. oldal folytatása: ugyanazzal az akkordikus írásmóddal folytatta tovább a 156-167. ütemeket, amivel ott leírta a 140-155. ütemeket. A fennmaradó négy szisztéma felvázolásának folyamatát a következőképpen lehet rekonstruálni:

Dohnányi először leírta a 3., 4. és 5. szisztémát, majd egysoros kis áthúzással törölte a 3. szisztéma utolsó két ütemét,<sup>34</sup> és *NB* utalással a 6. szisztémában javította saját magát. E szakasz végső soron itt már a végleges változatban olvasható, még ha meglehetősen kuszán is:

|                |                  |
|----------------|------------------|
| 1-2. szisztéma | 156- 167. ütemek |
| 3. szisztéma   | 56-61. ütemek    |
| 4. szisztéma   | 69-75. ütemek    |
| 5. szisztéma   | 75- 80. ütemek*  |
| 6. szisztéma   | 62-69. ütemek    |

\*A sor végén Dohnányi a bekarikázott 3-as számmal visszautalt a 10. oldalra, ahol egy ütem erejéig már a folytatásra, azaz a 81. ütemre is rátalált.

34. A kisáthúzásokról lásd a III. fejezet *Az op. 39 vázolatainak általános jellemzői* alfejezetet.

A vizsgált szakaszt Dohnányi még kétszer megerősíti a saját maga számára. Először a 23. oldalon (82. faksimile), majd az addig elkészült vázlatok letisztázásakor a 30. oldalon is (84. faksimile).<sup>35</sup>

A kompozíciós folyamat ilyesfajta elemzése egyrészt magyarázatot ad a 11. oldalhoz hasonló kusza oldalakra létrejöttére, másrészt a gondolat születésének és csiszolásának értelmezéséhez kínál értékes adalékokat.

---

35. A mű komponálásának folyamatát lásd a Függelék (1)-ben a *Suite en valse* írásrétégeinél.

## TISZTÁZATOK

A mindennapi nyelvben a tisztázat fogalmán az esetek többségében azt értjük, hogy az előzetes piszkozatok-vázlatok-fogalmazványok után a mű végleges változatát írjuk le. Vázsonyi Bálint Dohnányi-monográfiájának utolsó mondataiban megvilágító erejű példával demonstrálja Dohnányi viszonyulását a *végleges* fogalmához:

Végleges?

1936-ban „A tanítóképzőintézeti ének-zenetanárképzés és képesítés szabályzata” címmel tervezetet készített egy erre a célra összehívott bizottság. A beadványt átadták a főiskola titkárnak, azzal a kéréssel, hogy azt Dohnányihoz továbbítsa. A titkár ékes kalligráfiával jegyezte a címlap jobb felső sarkába: *végleges*. Még alá is húzta, majd az egész csomagot az igazgatói íróasztalra helyezte.

Méltóságos Dohnányi Ernő főigazgató úr függén átlapozta a szabályzatot, s aztán jellegzetes betűivel odakanyarította, mindjárt a *végleges* alá:

„Dehogy!”<sup>1</sup>

Ezt az attitűdöt, az utolsó pillanatig javítás lehetőségének fenntartását, valamint a lehető legtökéletesebbre törekvést Dohnányi kéziratának vizsgálatokor is mindenkor bizonyítva láttuk.<sup>2</sup>

Tisztázatait ifjúkorától maga írta, mindig tintával, szép elrendezéssel.<sup>3</sup> A tetszetős külalak mellett arra is volt gondja a zeneszerzőnek, hogy a külső megjelenés mellett a kézirat praktikus is használható legyen, azaz játszópéldányként is szolgálhasson. Korai darabjaiban egyetlen fennmaradt példát ismerünk arra, mikor nem a szerző kéziratában maradt fenn játszópéldány: a kottázás alapján bizonyos, hogy valamilyen ok miatt a *fisz-moll zongorásnégyes* I-II. tételének vonós-stimmjei nem Dohnányi kezétől származnak, de ezek is autorizáltak.<sup>4</sup> A szerző minden szólamot gondosan átnézett, és betoldásokkal egészítette ki a tisztázatot. A különféle betoldások (a hegedűszólamban: lapalji beszúrás – fol. 75<sup>r</sup>, 76<sup>r</sup>; a lap tetejére hozzáragasztott 1/3-nyi lap – fol. 78<sup>r</sup>; a brácsa szólamban: kihajtható két sor – 85<sup>r</sup>; a csellószólamban: a lap tetejére írt saját vonalazású sor – 92<sup>r</sup>; valamint a 86<sup>r</sup> lapalján a „gyorsan” [lapozni] és „előre” bejegyzés) mind azt sugallják, hogy Dohnányi tisztázataiban saját gyakorló zenészi tapasztalatait kamatoztatta, tehát törekedett a

---

1. Vázsonyi, 316.

2. A számtalan, utolsó pillanatban történt javításra lásd például az I. fejezetben a *Töredékek*, tervek alfejezetben az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) végleges formájának kialakulását, a II. fejezet *Dohnányi-névjegy a késői művekben* alfejezetben a *Stabat Mater* (op. 46) befejezésére tett kísérletet, vagy a III. fejezetben a *C-dúr szextett* (op. 37) esettanulmányában a *Korrekciók az utolsó pillanatban* alfejezetet. E példák kiragadottak, csupán jelzésértékűek.

3. Ismereteim szerint Dohnányi életében egyszer szorult segítségre tisztázatának elkészítésében. Második trombózisakor nem tudta jobb kezét mozgatni, így beleegyezett, hogy Zachár Ilona segítsen a *Cantus vitae* (op. 38) egy részének lejegyzésében. A tisztázat 149. oldalától Dohnányi ceruzás bejegyzéseit Zachár tollal átírta, és a ceruzásat kiradírozta. A 161. oldaltól ismét Dohnányi írta tollal a hangokat, a dinamikát és az előadási jeleket, Zachár a hangszerek neveit, a kulcsokat, az ütemmutatót, és a szöveget, a 169. ütemtől pedig már csak a szöveget. A 196. ütemtől kizárólag Dohnányi keze írása olvasható a tisztázatban. Ehhez lásd James A. Grymes, *A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Cantata Cantus Vitae*, op. 38. PhD disszertáció. (Florida State University School of Music, Tallahassee, 2002), 124-126., valamint uő., „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 3-20, ide: 5.

4. BL, Add. MS. 50,793

világos, praktikus, érthetően lejegyzett kottakép megteremtésére. Kottairása világos, a kívülálló számára is könnyen érthető.<sup>5</sup>

Mindazonáltal — mivel a tinta használata miatt radiózni nem lehetett — gyakran előfordult a tisztázatokban kaparás, leragasztás és áthúzás, ami azonban a tisztázat szintjének elérését, annak tényét, állapotát nem befolyásolja. Számos ragasztást találunk a tisztázatokban a legelső opusztól kezdve,<sup>6</sup> a legutolsó befejezett műig,<sup>7</sup> melyekben a javítások meglepte nem kérdőjelezi meg a tisztázat státuszát.<sup>8</sup>

Számos esetet ismerünk, amikor Dohnányi egy műnek több tisztázatát is elkészítette.<sup>9</sup> Az ilyen alkalmakkor gyakran hangokat is javított a korábban leírtakhoz képest, valamint tovább finomította a már leírt dinamikát, tempójelzéseket vagy előadási jeleket. A mű legutolsó változatának kialakításakor gyakran érezte szükségét annak, hogy az esetleges nyomtatás előtt még hallhassa a művet, akkor, amikor még volt módja a kéziratot javítani. A zongoraműveknél, vagy a zongorás kamarazenénél nem volt szüksége külső segítségre, maga bírálta felül az esetleges korábbi verziót. A vonós-kamaraműveknél, vagy -versenyműveknél azonban dokumentálhatóan igényelte kollégái véleményét.

Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) komponálásának befejezése előtt hűgának írt levelében külön kiemelte annak fontosságát, hogy szeretné az elkészült művet hallani.<sup>10</sup> Ismeretes az is, hogy a pályája végéhez közeledő tapasztalt, gyakorlott komponista élete végén, utolsó, fuvolára írt művének készülő kéziratát is elküldte a mű leendő előadójának véleményezésre, nem került-e bele esetleg valami fuvolán lejátszhatatlan passzázs.<sup>11</sup> Tudunk olyan esetekről is, mikor az előadók javasolta változtatások nem találkoztak az ő művészi elképzelésével. Elvetette például Doráti Antal javaslatait a *2. szimfónia* (op. 40) revíziója során.<sup>12</sup> A *Concertino hárfára* (op. 45) komponálásának kezdetekor pedig impresszáriójának írt levelében sietett leszögezni, hogy nem tesz olyan művészi engedményeket, melyek összeegyeztethetetlenek poetikájával.<sup>13</sup> Ezekben az esetekben ragaszkodott eredeti elgondolásához.

A *c-moll hegedűverseny* (op. 43) komponálása során is fontosnak érezte a zeneszerző, hogy hegedűs előadásában meghallgassa a már leírtakat, és kikérje a

---

5. „Usually his notes were tiny, but delicate and clear, reflecting his character: precise and exact to the slightest detail.” [Hangjegyei általában aprók voltak, de kifinomultak és világosak, melyek visszatükrözték jellemét: precíz és a legkisebb részletekig pontos.] Zachár, 194. BL számozás: 199.

6. *c-moll zongoráskvintett*, (op. 1), OSZK, Ms. Mus. 2.977

7. *Passacaglia* szólófuvolára, op. 48. no. 2. A tisztázat eredetije a Florida State University Dohnányi-gyűjteményében, fotókópiája a budapesti Dohnányi Archivumban található.

8. Ehhez lásd a *B-dúr szextett Forráshelyzet* alfejezetében a 14. lábjegyzetet.

9. Lásd Grymes/2001 katalógusát.

10. A levél részletét lásd az *I. vonósnégyes* keletkezéstörténeténél. Dohnányi művészi pályájának harmadik londoni turnéján szándékozott bemutatni a vonósnégyest. Ugyanennek a hangversenykörútnak volt része a *b-moll cselló-zongoraszónáta* (op. 8) ősbemutatója is. Mindkét mű bemutatkozása sikeres volt, mely nagyban emelte Dohnányi reputációját a szigetországban. A hangversenyek kritikáit lásd Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október — 1901. április” *Dohnányi Évkönyv 2005*, 99-346, ide: 212-217.

11. Lawrence, Eleanor, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi” *The Flutist Quarterly* (1996): 61-62.

12. Grymes, „Ernő Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op. 40” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae 40/1-3*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. 71-84.

13. *Kedves Bandi, mint ahogy már tudod, a hárfakompozíciót szívesen megcsinálom. Esetleges változtatásokba azonban csak úgy megyek bele, ha azok szükségességét magam is belátom.* Dohnányi Schulhof Andorhoz, Tallahassee, 1952. április 25. Közli Kelemen Éva „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/11 (2002. november): 10.

szólólista véleményét a készülő új műről. A kézirat utolsó oldalának bejegyzése szerint tudjuk, hogy a négytétéles versenyművet 1950. január 7-én Tallahassee-ben fejezte be, azonban egy részét szűk körű házi koncert keretében már Tucumánban előadták, Szentgyörgyi László hegedűművész és a szerző közreműködésével.<sup>14</sup>

A British Library-ben található tisztázat a megszokott, rendezett Dohnányi-kéziratokhoz képest rendkívül sok javítást tartalmaz, már-már „composing score” benyomását kelti. A kézirat mellett Dohnányi és Zachár Ilona nyilatkozata is megerősíti, hogy a komponálás nehéz körülmények között folyt.<sup>15</sup> Nemcsak a szokatlan éghajlati körülmények nehezítették a munkát, hanem a bizonytalan jövő miatt érzett aggodalom, és talán az egyre nehezedő anyagi körülmények is. Ha készült is vázlat a műhöz, nem maradt fenn, azonban az egyes tétek utáni dátumok azt sejtetik, hogy egy-egy tétel vázlatának elkészülte után írta le Dohnányi a tisztázatot. (Az I. tételnél *Tucumán, 16. Jul. 1949.*, a II.-nél *Tucumán 3. Sept. 1949.* a IV.-nél *Tallahassee 7. Jan. 1950.* bejegyzés olvasható.) Az I. tételvégi dátum és Dohnányi Mária választlevelei alapján arra következtethetünk, hogy a készülő hegedűverseny I. tétéle hangozhatott el baráti körben 1949. július 27-én, Dohnányi 72. születésnapján,<sup>16</sup> és talán pár héttel később az I-III. tétel is. Erre utal Dohnányi hűgának levele,<sup>17</sup> az Argentínában megjelenő *Magyar Nép* 1949. szeptember végi cikke<sup>18</sup> és Dohnányi

14. A művet Dohnányi Frances Magnes hegedűművész nő felkérésére komponálta. Magnes mutatta be a teljes művet 1951. április 26-án, először szintén egy zártkörű előadáson Tallahassee-ben (M. U. Ruth, *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi*, szakdolgozat, Tallahassee University, 1962. 94. és 214.), majd 1952. január 26-án San Antonio-ban (Texas), Victor Alessandro vezényletével és 1952. február 14-én New Yorkban a Carnegie Hallban, Dimitri Mitropoulos vezényletével (Zachár, 194-195). Lásd még az I. fejezet *Műveiről* című alfejezetét és az alábbi három lábjegyzetet.

15. [A hegedűverseny] *Első tétel[e] kész (hangszerelve). Megrendelésre készül egy amerikai hegedűs számára, aki az előadás jogát 5 évre megvette. Dolgozni csak nehezen tudok, a klíma itt valahogy bénítólag hat, s nagyon értem, hogy „manyánáznak”. Ősszel — itt tavasszal — lehet, hogy már szeptemberben megint Északra megyünk, s lehet, hogy ott is maradunk.* Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Tucumán, 1949. július 16. MTA ZTI Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye, Fond 4/229. — „Az uram nagyon szereti Tucumánt, de a meleget nagyon nehezen bírja.” in „Dohnányi irányítja Amerika művészképzését. Házi koncerten, szoboravatáson Dohnányiéknál.” *Magyar Nép* (Tucuman), 1949. szeptember 29.

16. „Nem vagyok irigy természet, de irigylem Marcsát, hogy az új hegedűverseny I. tételét meg fogja hallani.” Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. augusztus 9. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 104. „Marcsa oly kedvesen leír Benneteket, s az együttlétet Veletek VII. 27-én! Csupa lelkesedés és hálaérzés, hogy hallhatta az új művet (»mert ilyen gyönyörűség még nem volt, semmire sem hasonlít, tökéletes *egymagában* [kiemelés tőlem], olyan, hogy megreped az ember szíve a gyönyörűségtől...«) Boldog gyerek, hogy hallhatta.” Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. augusztus 22. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 105.

17. „Köszönöm, hogy az op. 43 meghallgatásának hatása alatt-után reám gondolatok [...]. Lesz még egy tétel vagy ez a »vidám, rövid és meglepetésszerűen végződő tétel« (Marcsa ma érkezett leveléből idézek, ő neki így mondták) egyszersmind végét jelenti a műnek, hogy »elkészüljön« az utazás előtt, mint valamikor az op. 5, mely terminusra készült? Mert talán a művész, aki az előadás jogát 5 évre megvette, már ebben a season-ben akarja játszani?” Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. szeptember 27. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 106. „De aminek a jó hírek között legjobban örültem, az az op. 43-ra vonatkozott, ennek kész 3 tételére, a 4-iknek „majdnem” befejezésére, és annak, hogy minden valamire való muzikális lélek el van ragadtatva a műtől. Még ebben a saisonban »avatják«, úgy-e?” Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. október 31. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 107.

18. „Boldogan tettünk eleget a kedves meghívásnak, hogy elsők között hallgathassuk meg a Mester új »hegedű-koncert« kompozícióját, amelyet már Északamerikában lekötöttek és jelen

1949-es noteszének néhány bejegyzése is.<sup>19</sup> A kézirat, valamint a fenti dokumentumok ismeretében mindenképpen ki kell egészíteni még a mű bemutató időpontjának legutolsó korrekcióját is.<sup>20</sup>

Sokat elárul a tisztázat elkészültéről a kéziratban használt különféle papírfélék és a tinták vizsgálata, melyek szintén azt sugallják, hogy a komponálás meglehetősen zaklatott körülmények között folyt. A tisztázathoz a komponista négy különböző cégjelzéses papírt használt. Szembetűnő, hogy az első három tételben milyen gyakran változnak az egyes papírfajták (4. táblázat).

|            | Bifolió-elrendezés   | Papírmárka <sup>21</sup>  | Dohnányi oldalszámozása |
|------------|--|---|-------------------------|
| Fedőlap    | 1 ív   | ?, No. 40 — 28L   | —                       |
| I. tétel   | 6 ív egybe   | <i>J. E. &amp; C<sup>o</sup></i> . (Bécs, Eberle)<br>No 8 — 24 lining | 1-36                    |
|            | 4 ív egybe   | Ugyanaz   | 37-52                   |
| II. tétel  | 5 ív egybe   | <i>J. E. &amp; C<sup>o</sup></i> . (Bécs, Eberle)<br>No 5 — 18 lining | 53-72                   |
|            | 2 ív egybe   | <i>J.E. &amp; C<sup>o</sup></i> . (Bécs, Eberle)<br>No 8 — 24 lining  | 73-80                   |
|            | Félív  | Ugyanaz   | 81-82                   |
| III. tétel | Félív  | Ugyanaz   | 83-84                   |
|            | 1 ív   | Ugyanaz   | 85-88                   |
|            | Félív  | Ugyanaz   | 89-90                   |
|            | 1 ív   | ?, No. 40 — 28L   | 91-92, 105-106          |
|            | 3 ív   | ?, No. 36 — 24L   | 93-104                  |
| IV. tétel  | 4 ív   | ?, No. 40 — 28L   | 107-126                 |
|            | félív (az ív másik felének szélé fogja össze a tétel maradék részét) | Ugyanaz   | 127-128                 |
|            | 2 ív   | Ugyanaz   | 129-136                 |
|            | 1 ív   | Ugyanaz   | 136-140                 |

4. táblázat, A c-moll hegedűverseny (op. 43) tisztázatának papírszerkezete

A tinta vizsgálata is fontos információkat közöl a darab elkészültéről. Ismereteim szerint a hegedűverseny előtt Dohnányi soha nem golyóstollat, hanem töltőtollat használt tisztázataihoz. Itt azonban a Dohnányi számozása szerinti 10.

---

lehesünk új szobrának avatásán.” „Dohnányi irányítja Amerika művészképzését. Házi koncerten, szoboravatáson Dohnányiéknaál.” *Magyar Nép* (Tucuman), 1949. szeptember 29.

19. Három alkalommal (április 23-án, július 7-én és szeptember 12-én) szerepel *Sztygyörgyi* [Szentgyörgyi László hegedűművész] neve Dohnányi 1949-es noteszében, mely személyes találkozásra, a két utóbbi esetleg a Hegedűverseny próbájára, vagy közös előadására utalhat. A szeptember 8-hoz bejegyzett *estély* szintén lehetséges előadási alkalmat szolgáltatott. A notesz a budapesti Dohnányi Archívumban található.

20. Kusz Veronika, „Dohnányi fogadtatása Amerikában”, *Magyar Zene* 45/3 (2007. augusztus): 265-288., ide: 282.

21. A kérdőjeles papírt készítő céget nem sikerült beazonosítani. Logo-jában a kottavonalon *f'-a'* nyolcadokat fog közre jobbról-balról egy-egy violinkulcs, (a jobboldali tükörkép).

oldalig (BL, fol. 8<sup>v</sup>) golyóstollal írt, majd csak ezután folytatta az írást töltőtollal (5. táblázat).<sup>22</sup>

| Tétel       | Toll/Tintasín              | Dohnányi oldalszámozása |
|-------------|----------------------------|-------------------------|
| I. tétel    | kék golyóstoll             | 1-10                    |
| I-II. tétel | fekete töltőtoll           | 11-82                   |
| III. tétel  | kékesszürke töltőtoll      | 83-106                  |
| IV. tétel   | ugyanaz, mint a III. tétel | 107-108                 |
| IV. tétel   | középkék                   | 109-140 (végig)         |

5. táblázat, A *c-moll* hegedűverseny (op. 43) tisztázatának „tinta-térképe”

Mire következtethetünk e két adatból, a papír és tinta vizsgálatából? Mindenekelőtt, hogy ha (feltételezhetően) Tucumánban három tétel hangzott is el, az utolsó tétel nem hozzákomponált, hanem tervezett tétel volt, mely attacca kapcsolódik a III. tételhez. Ugyanazzal a tintával a szerző már elkezdte a IV. tétel tisztázatának leírását, de még nem készülhetett el vele a „részleges” bemutató-hangverseny idejére. Mivel a III. tételben ott van a mű kezdetének visszaidézése, a három tétel kerek egészként hatott, és előadható formában állt a szerző rendelkezésére, mely egyben tucumáni búcsúkoncertje is volt.<sup>23</sup> A különböző színű tinták használatával az utólagos javításokat is nyomon követhetjük: A golyóstollas szakaszban fekete tintás, a fekete tintásban golyóstollas javítások vannak. Helyenként az egész műben fellelhető piros tinta és rózsaszín színes ceruza, valamint a próbaszámoknál a szokásos kék postairón használata.<sup>24</sup> Az alábbiakban három mű tisztázatában mutatom be azokat a tipikusnak mondható változásokat, mikor két tisztázat is készült ugyanahhoz a darabhoz.

A fiatalkori *fisz-moll* zongoranégyesnek két fennmaradt szerzői tisztázatáról tudunk. Ezeket, valamint az első két tételhez idegen kéz által készített szólamanyagot a British Library-ben őrzik.<sup>25</sup> Mindkét zongoráspartitúra kézírata (a BL számozása szerint fol. 1-től ill. 36-tól) négytétéles, tehát már tartalmazzák az 1893-ban hozzákomponált utolsó tételt. Mivel ugyanarra a cégjelzéses fekvő alakú papírra, fekete tintával írta Dohnányi,<sup>26</sup> feltételezhetően nincs nagy időkülönbség a két lejegyzés között. Annyi bizonyos, hogy a könyvtár által bekötött albumban a fol. 36-tól kezdődő második tisztázat megelőzi a fol. 1-től olvashatót. Honnan lehet ezt tudni?

A második tisztázat sokkal kidolgozottabb, elsősorban a tempójelzések változtak szignifikánsan. Nem kizárt, hogy a mű egy esetleges átjátszása után döntött

22. Feltehetően az utolsó mű, a *Passacaglia* (op. 48/2) tisztázata is golyóstollal készült, azonban ezt csak fotókópiából ismerem.

23. Bár Zachár Ilona a fentebb idézett *Magyar Nép*-cikkben a nyilvánosság előtt — diplomatikusan — még nem végleges elutazásról beszélt, az észak-amerikai költözés már nagy valószínűséggel eldöntött tény volt a Dohnányi-családban, hiszen a zeneszerző amerikai impresszáriója, Schulhof Andor 1949. június 15-én táviratban, június 22-én pedig levélben is megerősíti az FSU dékánjának Karl Kuersteinernek, hogy Dohnányi elfogadta a professzori állást Tallahassee-ben. Reuth, Marion Ursula, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnanyi”, szakdolgozat, Tallahassee University, 1962. 50. A zeneszerző 1949. október 17-től élt családjával Tallahassee-ben.

24. Dohnányi a tanítás során is szerette a különféle színű ceruzák használatát. A tanítványok kottájában pirossal a „slendrián” hibákat, késsel a formálási hiányosságokat jelölte. Lásd Szirányi János visszaemlékezését, *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna (Budapest: Televideo Kiadó, 1994).

25. BL, Add. MS. 50,793

26. A szólamanyagok álló formátumú, szintén cégjelzéses papíron találhatók.

a szerző a minden tételt érintő változásokról.<sup>27</sup> Ezeket már az első tisztázatba is bevezette, ceruzával vagy tollal javítva az eredetit. Az új tempójelzéseket a zongorás partitúrában minden szólamhoz gondosan odaírta a zeneszerző. Mivel a szólamok a második tisztázat tempójelzéseit követik, ezért joggal feltételezhető, hogy abból történt a szólamok kiírása (6. táblázat).

| Tétel | 1. tisztázat   | 2. tisztázat   |
|-------|--|--|
| I.    | Allegro con moto   | Allegro moderato   |
| II.   | Scherzo. Allegro   | Scherzo. Allegretto vivace   |
| III.  | Andante (Adagióra javítva)   | Adagio molto espressivo  |
| IV.   | Finale. Allegro con brio<br>az I. tétel főtémájának<br>visszaidézésénél:<br>Allegro con moto | Allegro con brio<br>az I. tétel főtémájának<br>visszaidézésénél:<br>Allegro moderato |

6. táblázat, A *fisz-moll* zongorásnégyes tempójelzéseinek változása a két tisztázatban

Az új tisztázatban Dohnányi még jobban figyelt a tetszetős kottakép megteremtésére, és javította az 1. változat 6. ütemének esetlen lejegyzését. Ezt az ütemet először két sorba elosztva látjuk az első sor végén: a 4/4-es ütem első két negyede még az első sorban van, a második két negyed a második sorba került. A 2. tisztázatban már kiküszöbölte ezt a csorbát.<sup>28</sup> Hasonlóképpen a 2. tisztázatban már nem követte el azt a grafológiai hibát, amit az elsőben még igen. Nevezetesen, hogy feltehetően a vázlatból tisztázás során egy kihagyott ütem miatt összecúsztak a szólamok. (26. kotta).

A művet valószínűleg többször is átnézte, és ekkor kerültek bele a különféle írószerszámokkal írt bejegyzések, melyek többsége grafitceruzás. Ezek túlnyomó részben az 1. változat zongoraszólamában találhatóak, de vannak a 2. tisztázatban is, és a stimmelben is. Az 1. tisztázat ceruzás kiegészítései a 2. tisztázatban többnyire megtalálhatóak (de nem mindegyik), immár fekete tintával írva. Talán már az 1. tisztázat is, de a második bizonyíthatóan játszópéldányként szolgált. Erre utalnak a szólamanyagokban talált ceruzás vonásnemek, ujjrendek, dinamikai jelek, valamint a másolat pontatlanságából eredő előjegyzések (keresztek és bé-k) pótlásai, továbbá a hegedűszólamban található előadási jelek bejegyzései. Csak a 2. tisztázat első tételében és a szólamanyag szintén első tételében vannak kék postairónnal beírt próbaszámok, összesen tizenkilenc.

Hangváltozások is fellelhetők a két tisztázat összevetésekor, rögtön az 1. ütemben a zongoraszólamban. További példa az 1. változat II. tételének zongoraszólamában, az utolsó ütemet megelőző öt ütemben ceruzás javítás látható a jobb- és balkézben, amit a 2. változatban javítva írt le a zeneszerző. Nem kétséges tehát a két tisztázat leírásának sorrendje. Ennél azonban lényegesebb, hogy ceruzával bejegyzett hangmódosításokat is találunk a 2. tisztázatban, elszórva mind a négy tételben, ami a 1. tisztázat felülvizsgálatként, a finomítás további igényeként értelmezhető (14. és 15. kotta).

27. A IV. tétel elejéről csak a *Finale* felirat maradt el, viszont a tétel végén, az I. tétel főtémájának visszaidézésénél értelemszerűen az I. tétel megváltozott tempójelzését is bevezette a kottába a zeneszerző.

28. Kevésbé lényeges korrekció, hogy az 1. változatban saját nevének leírásakor hagyta (vagy odaírta, de nem láthatóan) a Dohnányi név „i” betűjét. A fekete tintával írott nevet a mű egyik átnézésekor ceruzával kiegészítette (14. kotta).



Quatuor.

Ernst von Dohnányi

41

14. kotta, A fisz-moll zongorás-kvartett 1. tisztázatának első oldala

Quatuor.

Ernst von Dohnányi

35

15. kotta, A fisz-moll zongorás-kvartett 2. tisztázatának első oldala

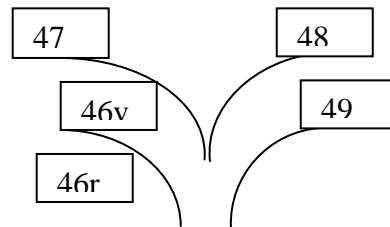
A kéziratban feltűnő egy rózsaszín töltőtoll használata. Ezzel a — szöveggörnyezetétől meglehetősen elütő — színnel a zeneszerző a 2. tisztázatban (a BL számozása szerint a fol. 36<sup>r</sup>-tól az 59<sup>v</sup>-ig) fekete tintával már beírt dinamikai jeleket húzott át még egyszer a zongoraszólamban (tehát saját maga számára), de a művet indító *piano* a brácsa és a cselló szólamban is rózsaszín. Amint arra már a *Gyermekkori kéziratok* alfejezetben is utaltunk, ezt a tintát többször is használta.<sup>29</sup> Az e fejezetben már idézett, Dohnányi Máriához írt levél (1896. február 5-én), a történelmi körülmények (királydíj-pályázat) mérlegelése segített annak megállapításában, hogy feltehetően 1896 körülre datálható a rózsaszín tinta használata. E ténnyel pedig az nyert bizonyítást, hogy Dohnányi fontosnak és jól sikerültnek tartotta ezt a fiatalkori művét, amit többször is, időről-időre átnézett, csiszolgatott.

Dohnányi mindössze tizennégy éves volt, mikor szokásos kisherestyéni nyaralása alkalmával megismerte Pongrácz Hédát. A kislány barátsága és nevének

<sup>29</sup> Az *A-dúr scherzóban* (BL, Add. MS. 50,790, fol. 8<sup>r</sup>), és a *B-dúr szextett* III. tételében is (BL, Add. MS. 50,794, fol. 50<sup>v</sup>).

kezdőbetűi inspirálták a szerzői műjegyzékében *Hedwigiana. 7 Stücke für das Piano*-ként bejegyzett<sup>30</sup> kompozíciójának megírására. A névből nyerhető zenei hangokat (H-E-D-A) használta Dohnányi sorozatának mottójául, hasonlóan azokhoz a rejtett üzenetekhez, mint amilyeneket a zeneirodalomból korábban a B-A-C-H feldolgozásából, vagy Schumann *Abegg-variációiból* (op. 1) is ismerhetünk. (Az időszak jelentős Schumann-hatását erősíti, hogy a pár héttel később komponált *E-dúr novелlette* majdani, Dohnányi saját kezűleg Kunwald Elza számára készített tiszteletpéldányának címlapján magát *cs. és k. udvari Schumman-rabló*ként aposztrofálta.)<sup>31</sup> A műnek két tisztázata ismeretes. A korábbi a British Library-ben található (BL, Add. MS. 50,790, fols. 46-49<sup>v</sup>), s ez francia címmel szerepel: *Pièces sur le nom 'Heda' pour Pianoforte composées et dédiées à la petite Heda de Pongrácz par Erneste de Dohnányi 1891*. A későbbi tisztázatot az OSZK-ban őrzik (Ms. Mus. 6.359), aminek már magyar címe van: *Heda. Hat zongoradarab a kis Pográc Hédának*.<sup>32</sup> A hat tétel öt különböző hangnemben szólal meg, s a változatos tonalitások mindegyikében pilléreként szolgál a kezdő mottó.

A British Library-ben található tisztázatot Dohnányi két egybehelyezett bifólióra írta (fol. 46<sup>f</sup>-fol. 49<sup>v</sup>), amiből a külső bifóliót valamikor szétválasztották. (Az egykori összetartozást megerősítik az azonos szakadásnyomok: ezek közül a mindkét külső lap oldalán az aljától számított 4,8 cm-nél egy 2,5-cm-es szakadás a szétválasztott bifólió legszignifikánsabb azonosítója, 2. ábra)



2. ábra, A *Heda* bifólióinak összetartozása, BL, Add. MS. 50,790

A BL példányában a no. 4-es darabig láthatók ceruzás javítások, melyek legtöbbje (de a *fisz-moll zongorásnégyes*hez hasonlóan ismét nem mindegyik) immár tintával írva megjelent az OSZK-ban őrzött példányban. Jelentős változásokat találunk például a no. 2-es darabban. A tömörítést célzó húzások mellett a BL tisztázatában az utolsó négy ütemet még Coda-ként jelölte meg a zeneszerző (ez a megjelölés az OSZK-verzióban már nem szerepel), az ezt megelőző két ütem pedig gyökeresen megváltozott. A no. 3-as darab az OSZK-tisztázatban kapta a *Valse* alcímet. A keringő lüktetését elősegítendő Dohnányi számos hangnak megváltoztatta az időtartamát, így sok esetben hangsúlyok helyeződtek át. Tipikus változás ebben a darabban, hogy az ütem 2. és 3. negyedét a korábbi sima negyedek helyett pontozta, valamint hogy a korábbi fél érték-negyedet három egyenletes negyedre változtatta. Az

30. Lásd az 1891-es év bejegyzéseinél: BL, Add. MS. 50,808, fol. 2<sup>f</sup>

31. BL, Add. MS. 50,790, fol. 50.

32. A szerzői műjegyzék hét darabot sorol fel, ahol az egyes darabok hangnemét is felsorolja. Mivel az első és utolsó darab tonalitása megegyezik (mindkettő a-moll) Kiszely elképzelhetőnek tartja, hogy a 7. darab az első megismétlése lehetett. Kiszely-Papp Deborah, „»Emlékkönyvből« Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 27-45, ide: 40. Az OSZK-tisztázat címében (mely a mű végleges tisztázatának tekinthető) azonban csak hat darabot említ a szerző.

ismétlőjel után, a 17. ütemben belső szólamot írt be ceruzával, mellyel gazdagabbá tette a hangzást. Ezt az OSZK tisztázatában már tintával írva találjuk. Felülbíráta a no. 4-es darabban a bal kéz szólamában a ceruzával kétszer is javított átkötött *esz* hang *e*-re javítását (a 21-22. és a 29-30. ütemben). A későbbi tisztázatban megtartotta eredeti elgondolását és elvetette a ceruzával beírt ötletet. A no. 5-ös darabban a dinamikai jelzések finomodtak a korábbihoz képest, míg a no. 6-os darabban (ahol a legkevesebb a javítás) a néhány apróbb eltérés mellett a későbbi változat *Andante* tempójelzésének megjelenése a legszembetűnőbb.

Egy rövid mintavétel erejéig érdemes összevetni a mű két tisztázatából a no. 1-es darabot (4. és 5. faksimile).

A két kézirat kottairásának hosszabb időbeli távolságáról tanúskodik számos olyan jel, amely arra utal, hogy hónapok, vagy évek telhettek el a két kézirat leírása között. E tekintetben a legmeggyőzőbb bizonyítékot a violinkulcs írásmódjának változása mutatja. A korábbi, BL-beli változatban a violinkulcsnak ugyanaz a kacskaringós alsó vezetése figyelhető meg, amit már a *fisz-moll zongorás-kvintett*ben is láttunk. A zeneszerző ezt oly művészi szintre fejlesztette, hogy szinte nem találunk két egyforma kacskaringót. Az érett kéziratokban már letisztul a violinkulcs írásmódja, olyannyira, hogy a késői kéziratokban az alsó farkinca majdnem teljesen eltűnik. A *Heda* OSZK-beli változata már elindult ezen az úton: elhagyta a cikornyás violinkulcs írását.

Érettebb írásképet mutat a száraz irányának vonala is: a későbbi tisztázatban a megfelelő oldalon húzza le és fel a hangjegyek szárait a komponista. Könnyebben olvashatóvá vált a kottakép azáltal is, hogy az egész hangok az ütem elejére kerültek (az ismétlőjel előtt és után), valamint, hogy a korábbi különálló zászlós nyolcadok egy gerenda alá kerültek (6-7. ütem). Dohnányi javította a 8. ütem jobb kezének zongoraszerűtlenségét is, mely a korábbi formában lejátszhatatlan volt — minden bizonnyal még az ő számára is. A későbbi változat *Andante* tempójelzéssel (1. ütem) és dinamikai jelekkel (7., 9., 11., 12., 14, 15., 16. ütem) gazdagodott, viszont eltűnt a korábbi tisztázat 5-6. ütemének *cresc.-dim.* dinamikája. Az e két ütemben lévő korábbi dinamikai hullám egy fokozatosan mezzoforte-re kifutó erősítésre változott, ami sokkal logikusabbnak tűnik a zene folyamatában. A korábbi dinamika hiánya tehát nem tekinthető szövegromlásnak, a crescendo kiírása is feleslegesnek tűnik, hiszen az általános előadói gyakorlat szerint azonos zenei anyag ritkán szólal meg ugyanazzal a dinamikával.

A ceruzás javítások közül jó néhány megjelenik a későbbi változatban. A korábbi verzió 2. ütemében az utolsó negyed előtti kihúzott előke már nincs meg az OSZK-beli változatban, azonban nincs ceruzás nyoma annak, hogy a jobb kéz szólamába tervezett lett volna az utolsó negyed pontozása, valamint a bal kéz korábbi fél értékének megrövidítése. Olyan példát is találunk, amikor Dohnányi javította az első tisztázatot — lásd a 3. ütem feletti ceruzás ütemet, a 11. ütemet vagy a 10. ütem javítását a 3. szisztémában. Az előbbi kettőnél egy harmadik változat mellett döntött, az utóbbinál pedig — bár kissé változott a szöveg az előzőhöz képest — nem követte a ceruzás javítást. Hangváltoztatások is előfordulnak (például a jobb kéz 4. ütemében, a kíséret szólamában), és számtalan példát citálhatunk olyan regiszterbeli megerősítésekre, mint amilyet először a 4-5. ütemben láthatunk.

Érdekes a 12. ütem esete, ahol mindkét kézben javított: első lépésben áthúzta a tartott félhang utáni második nyolcadot; így a kíséret első nyolcada negyedde hosszabbodott, az utolsó nyolcadhoz pedig zászlót húzott a zeneszerző, ezáltal mindkét szólamban szinkópás ritmusra változtatta az eredetit. Talán túlzásnak találta mindkét szólamban a szinkópát, tény, hogy a jobb kéz megtartotta a javítást, a bal kéz

pedig nem. Elgondolkozhatunk azon, hogy vajon a 15. ütem javítását Dohnányi miért nem tartotta jónak és az utolsó ütemét miért igen, továbbá azon is, vajon van-e különbség értelmezésében az egyszer villával, egyszer betűvel kiírt crescendo között a 10-11. ütem határán.

Az 1894 októberében komponált *d-moll menüett* (mely a szerzői műjegyzékben az 1893-as évhez bejegyzett *d-moll Quatuor* utolsó tétele) első tisztázata az OSZK-ban található (Ms. Mus. 3.275), a második a British Library-ben (BL, Add. MS. 50,794, fols. 38-39) más szempontból szolgáltat érdekes vizsgálódási anyagot. Elképzelhető, hogy a zeneakadémiai tanulmányok alatt készült vonósnégyes-tétel az utolsó év szabad kompozícióinak egyikeként házi feladat volt Koessler zeneszerzés órájára. E két kéziratnál nem telt el hosszabb idő a két tisztázat lejegyzése között, éppen ellenkezőleg, nagyon is gyors egymásutánban készültek el a lejegyzések, melyek közötti szignifikáns különbségek itt is világosan rámutatnak a két tisztázat időbeli sorrendjére.<sup>33</sup>

A triós formájú tételben a *Tempo di Menuetto* és a *Trio I* kottázásának összképe radikálisan nem különböző, ezek változtak a legkevesebbet. A két változat között azonban vannak (mindkét tisztázat első oldaláról idézve a példákat, 6. és 7. faksimile):

- hangváltoztatások a korábbi tisztázathoz képest (ezeket már az OSZK-beli példányban jelölte, többnyire áthúzással, vagy az áthúzást világosabbá téve hangnevekkel is, mint az OSZK-tisztázat 3. szisztémájának utolsó ütemében, a cselló szólamban);
- elhagyott biztonsági feloldójelek (például a szekunda volta után a 2. hegedű szólamában a *b*, vagy a 2. szisztéma 3. ütemében a brácsa szólamában a feloldójel);
- eltérő nyolcad-csoportosítások (például a csellóban: OSZK, 2. szisztéma, 9. ütem = BL, 2. szisztéma utolsó üteme → a korábbi 1x6 tagolás 3x2-re változott, ehhez hasonlókat számtalant találunk, egyedi viszont a BL-tisztázat utolsó szisztémájában, a cselló szólamban, a 2-3. ütemen átívelő nyolcadok egybetartozása.

A fenti apróbb eltéréseken túl a két tisztázat közötti radikális változást a *Trio II* hozta. Miután leírta — az OSZK-beli kéziratban, az 1. hegedűben végig, a többi szólamban a feléig — a második trió 5+5 tagolású periódusát (46. faksimile), elkezdte a trió további részének lejegyzését is, legtovább az 1. hegedű szólamában végigvezetve.<sup>34</sup> Dohnányi ezen a ponton úgy döntött, hogy egy más karakterű *Trio II*-t tesz be első elgondolása helyett, és lényegében leírta a *Trio II*-nek azt a formáját, amit a BL-beli tisztázatban is olvashatunk (47. és 48. faksimile).

Felmerülhet a kérdés, hogy az OSZK-ban őrzött kézirat valóban tisztázat-e és nem egyfajta fogalmazványként szolgált-e inkább a BL-ből ismerthez. Véleményem szerint funkcióját tekintve a *Trio II* OSZK-beli példánya is tisztázat, bár kétségtelen, hogy a végleges változatot a londoni kézirat mutatja. Mivel támasztható alá, hogy az OSZK-kézirat is tisztázat, s nem egyfajta „composing score”? Azok a nyilvánvaló

---

33. A zenei szöveg vizsgálata után nem fér kétség a két kézirat keletkezési sorrendjéhez (először az OSZK-beli példányt írta le, majd ezt követte a BL-ben őrzött), annak ellenére, hogy az autográfon az OSZK-beli példányon *okt. 4-e*, a BL-ben található pedig *okt. 3-a* olvasható (mind a kettő a zeneszerző által erősen átírt, javított dátum).

34. Az elkezdett *Trio II* rövid elemzését lásd az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) II. tételének tárgyalásánál, a *Hasonló formák a Dohnányi oeuvre-ben* című alfejezetben.

másolási hibák, melyek mindkét kéziratban fellelhetőek, és egy már meglévő olyan előzetes vázlatot feltételeznek, melyből a zeneszerző a tisztázatot készítette.<sup>35</sup>

Az OSZK-tisztázat Menuetto-jában a 3. szisztéma 2. hegedű szólamában nyilvánvaló másolási hiba történt, amikor elcsúsztak egymás alatt a szólamok, ezért először kimaradt a *cisz*”. Ezt Dohnányi később észrevette, és besúrta. Ha egyből partitúrába komponált volna, ilyen hibát nem vétett volna. Olyan példát is ismerünk, mikor az OSZK-beli tisztázathoz képest javított a BL-ben találhatóiban, tehát az első tisztázatlanban írta ki hibátlanul a szólamokat és a másodikban ehhez képest javított (vö. a Trio I-1. hegedű, OSZK: 2. szisztéma, 9. ütemét a BL: 2. szisztéma, 9. ütemével, valamint ugyanitt a brácsaszólamban, OSZK: 3. szisztéma 1. ütemét a BL: 3. szisztéma 2. ütemével). A londoni kéziratban a Trio I-ben ugyanakkor pótolta olyan előjegyzést, ami az OSZK-beliből hiányzik, noha a feltételezett vázlatban benne lehetett (mindkét kéziratban 2. szisztéma 2. ütemében a 2. hegedűszólamában).

A példákából az alábbi fontos konklúziók szűrhetők le:

1. Soha nem mechanikusan másolt, hanem felelősséggel értelmezte a már leírtakat.
2. Ha még egy tisztázatot készített, szinte mindig javított az első változaton: esetenként hangokat; finomította a dinamikát és az előadási jeleket; a könnyebb lapozás érdekében gyakran változtatott a kottabeosztáson.

---

35. A kézírás „komponáló”, illetve a „másoló” duktusának meghatározásával meglehetősen nagy biztonsággal lehet rekonstruálni a komponálás lépéseit. Lásd Somfai, „Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)”, *Zenatudományi dolgozatok 1995-96*, (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1996), 75-82., ide: 77. Mozart két kézírás-stílusáról (private handwriting-public handwriting): Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987), 340. John Irwing *Mozart K. 279-84 zongoraszonátái kéziratának vizsgálatakor a kottázás írásmódjának vizsgálatával jutott arra a következtetésre, hogy az említett szonátákat Mozart nem egy előzetes vázlatból komponálta, tehát az autográfok nem „fair copy”-ként értelmezhetőek, hanem „composing score”-ként szolgáltak Mozart számára. John Irwing, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. (Cambridge: University Press, 1997), 61. Esetünkben éppen a fordítottjáról, azaz „fair copy”-ről van szó mind két esetben.*

## TÖREDÉKEK, TERVEK

Dohnányi Ernő töredékesen ránk maradt kéziratái és meg nem valósult kompozíciói jelentős hányadát képezik ránk maradt kézíratainak. E dokumentumokat szisztematikusan mindmáig senki sem tanulmányozta, ezért megbízható lista sincs a zeneszerző elkezdett, félbeszakadt avagy be nem fejezett kompozíciós terveiről. A már munkában lévő és remélhetően hamarosan elkészülő tematikus katalógus bizonyára be fogja tölteni a Dohnányi-kutatás e fehér foltját,<sup>1</sup> így a töredékek számszerű felsorolása helyett ebben az alfejezetben Dohnányi töredékeinek-félbemaradt terveinek főbb típusait tekintem át.

Somfai László a töredékeket és a megvalósulatlan kompozíciókat két pólus, azaz „egy bizonyítéklánc két végpontja” közé sorolja be.<sup>2</sup> Az egyik végponton a töredék a komponálás elkezdésének kézzel fogható, fizikai bizonyítéka, sokszor semmiféle közelebbi utalással a készülő darabra. A másik ponton (például interjúban, levélben) világosan, akár részletekbe menően is megfogalmazhatja a zeneszerző, hogy milyen művet tervezett, anélkül, hogy ennek a vázlatanyagban a legcsekélyebb jele is lenne, azaz a szóban körvonalazott leírás nem elégséges ahhoz, hogy a szerző vázlataiból kottás anyagot társíthassunk a nyilatkozathoz. A fent említett két pólus között számtalan határeset színesíti a töredékek és a tervezett kompozíciók palettáját. Magától értődő, hogy minden esetben egyedi döntést igényel, vajon az adott fragmentum töredék-e, avagy inkább a vázlat kategóriájába tartozik.

Mit nevezünk tehát töredéknek? A töredék legtöbbször még a kezdeti vázlatstádiumában maradt, elkezdett, de be nem fejezett mű. A töredék „legtisztább” formájáról, azaz *valódi* töredékről beszélünk, ha a fennmaradt zenei anyagnak nincs semmilyen kapcsolata az oeuvre-ben befejezett művek valamelyikével.

Ilyen *valódi* töredékeket jócskán találunk Dohnányi vázlatai között, például abban a kis vázlatkönyvben, mely a Vázsonyi-hagyatékából került a budapesti Dohnányi Archivumba. E kis kottafüzet méreteiben (17x12 cm) is, és — úgy tűnik — használatában is sok hasonlóságot mutat Bartók fekete zsebkönyvével,<sup>3</sup> vagy Beethoven azon kis méretű vázlatkönyveivel, melyeket napi sétája alkalmával hordott magával.<sup>4</sup> E datálatlan zsebméretű kottás füzetet Dohnányi feltehetően élete vége felé használta, amibe az eszébe jutó kompozíció-témákat feljegyezte. Talán kiléphettek volna a töredék funkciójából e témafeljegyzések, ha a zeneszerző tovább él és megadatik számára kidolgozásuk (16. kotta).

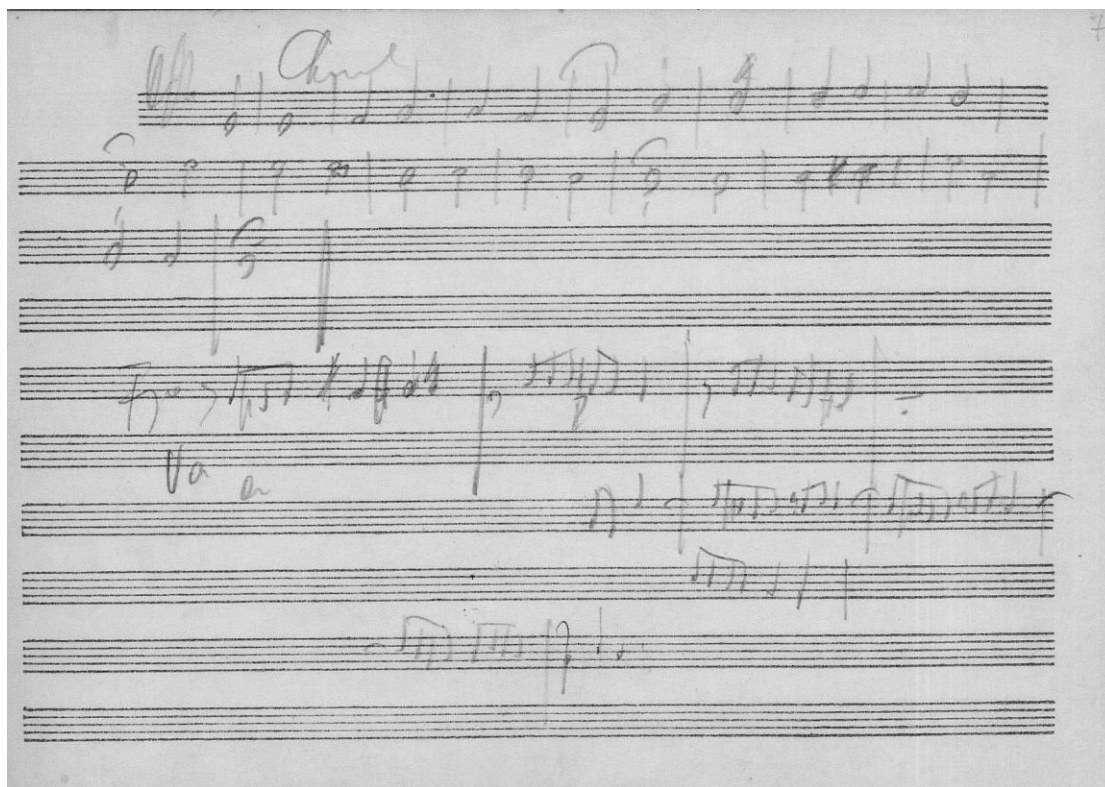
---

1. Dohnányi Ernő műveinek tematikus katalógusán Kiszely-Papp Deborah dolgozik. Ugyanő nagyvonalakban már közzé tette a Kilényi Ede hagyatékából előkerült vázlatokat-töredékeket, lásd Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archivum első éve” *Dohnányi Évkönyv 2002*, 8-9.

2. Somfai/2000. 83.

3. Bartók „fekete zsebkönyvének” méretei: 17x12, 5 cm. Somfai/1987. I.

4. Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*. (Clarendon Press: Oxford, 1990). Lásd az I. fejezetben, 19ff. és a II. fejezet 6. alfejezetében (*The Sketchbook and their Use*), 81, valamint Lewis Lockwood, „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some problems of Definitions and Interpretation” in *Acta Musicologica* 13 (1970): 32- 47, ide: 42.



16. kotta, Egy tervezett kompozíció témájának feljegyzése Dohnányi kottásfüzetében (Vázsonyi-hagyaték, Dohnányi Archívum, Budapest)

A műveiről mindig is szűkszavúan nyilatkozó Dohnányi esetében részletekbe menő megfogalmazásokat hiába keresnénk — még a mű elkészülte után is csak kivételes esetekben találunk szerzői elemzéseket (lásd az I. fejezet *Dohnányi a komponálásról, műveiről, munkamódszeréről* alfejezetét). Előzetes leírásra még kevesebb a példa. Ezért van különös értéke annak a néhány utalásnak, melyek Dohnányi tervezett kompozícióiról adnak hírt. Ily módon van tudomásunk arról, hogy a '30-as évek elején Dohnányi tervbe vette egy magyar tárgyú vígopera megírását, mely végül nem valósult meg.<sup>5</sup> Hasonlóképpen, az 1950-es években több olyan elképzelésről tudunk, melyek ugyan nem jutottak el a végső megvalósulásig, de a zeneszerző már megkezdett kompozíciós munkákra (vázlatokra) hivatkozik. Tudunk egy tervbe vett zenekari nyitányról<sup>6</sup> és egy szintén megvalósulatlan brácsára és zenekarra tervezett műről — utóbbihoz konkrét vázlatokról is említést tett a komponista.<sup>7</sup>

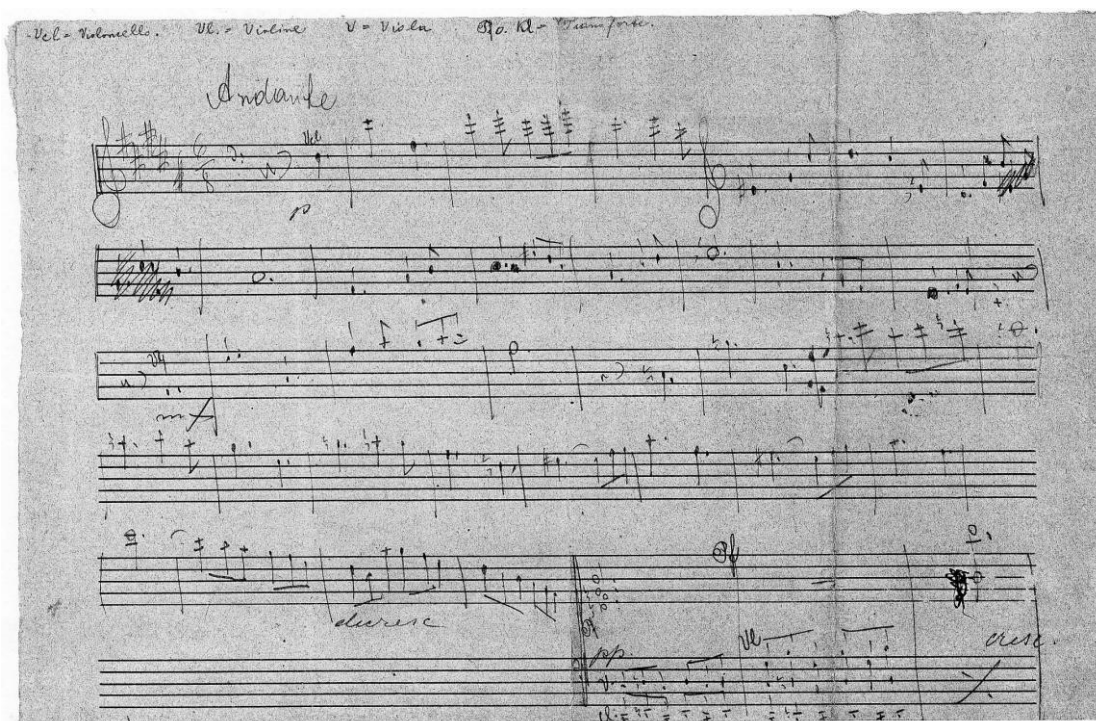
5. „— Dolgozik-e új operán, mester? — Erről még korai volna beszélni. Talán annyit, hogy íródik számomra egy magyar tárgyú vígoperaszöveg, amelynek megzenésítéséhez a közeljövőben kezdek hozzá.” *Rádióélet*, 1932. október 21. Közli: Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. II. rész: 1932” *Dohnányi Évkönyv 2004*, 385.

6. *I am working on a chamber music piece but probably after that I will compose an Overture for Orchestra, to which I have already sketches* [Jelenleg kamaraművön dolgozom, de talán ez után írok egy zenekari nyitányt, melyhez már vannak vázlateim.], lásd Dohnányi vázlatgyűjteményét Fabien Sevitzynek, az Indianapolis Symphony Orchestra vezető karmesterének. A levélpiszkozat John Kirn 1952. május 14-én Dohnányihoz írt levelének hátoldalán található. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, Letters and documents catalogued by Veronika Kusz 2005-2006, property of Sean Ernst McGlynn. Binder 5. no. 633.

7. *Molnár Ferencre természetesen emlékszem, még a régi időkben. Kívánságának annál is inkább tennék eleget, miután egy brácsa-zenekar kompozícióra esztendőik óta vázlateim vannak, melyeket eddig nem dolgoztam fel.* Dohnányi levele H. Ottónak 1954. március 22-én FSU, Warren D.

Valódi töredékeket nemcsak az életmű vége felé, hanem a zeneszerző minden korszakában találunk, így a Dohnányi fiataalkori vázlatait tartalmazó bőrkötéses dobozban (OSZK, Ms. Mus. 3.275) vagy az 1896-ban használt vázlatkönyvében is (OSZK, Ms. Mus. 3.210). A valódi töredékek egy alkategóriájába sorolom az olyan vázlatokat — amikből néhány például a *Suite en valse* komponálásakor használt vázlatkönyvben is található —, melyek kétségkívül az adott kompozícióhoz készültek, azonban nincs kimutatható, egyértelmű kapcsolat a vázlat és az elkészült mű között<sup>8</sup>

Találunk néhány olyan töredéket is, melyek első látásra nem mutatnak közösséget Dohnányi egyik befejezett művével sem, mégis, távoli reminiscenciák felfedezhetők a töredék és valamely elkészült mű között. Az OSZK Dohnányi-gyűjteményében, a fent említett bőrkötéses dobozban található egy beszámozatlan kottalap, melyen egy zongorás-négyes *Andante* tételének kezdetét vázolta fel a zeneszerző. Az íráskronológia (a violinkulcs ebben az időben jellegzetes alsó hurkolása, az *A* betű írásmódja, a *P* cirkalmazása, és a lapteteji kézírás hasonlósága) alapján nagy biztonsággal behatárolható, hogy Dohnányi megközelítően egy időben írta le ezt az oldalt az 1891-93-as *fisz-moll zongorás-négyessel*. Noha az elkészült zongorás-kvartett nem tartalmaz 6/8-os *Andante* tételt, a hangszerösszetétel és az azonos hangnem alapján azonban vitathatatlan e vázlatlap és a *fisz-moll zongorás-kvartett* összetartozása (17. kotta).



17. kotta, Vázlatlap egy tervezett *fisz-moll zongorás-kvartet*hez, OSZK, Ms. Mus. 3.275

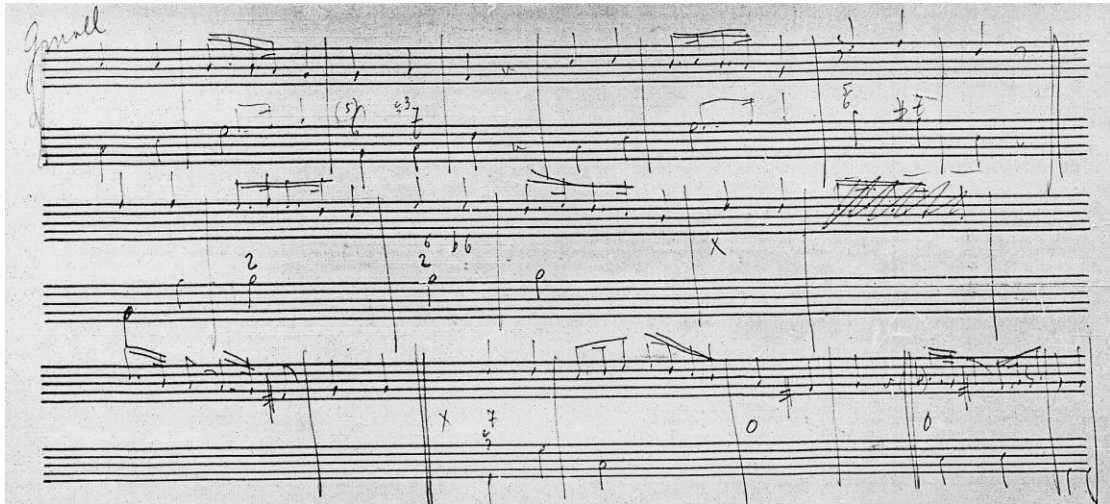
Első látásra nem ennyire nyilvánvaló egy másik töredék Dohnányi 1896-os vázlatkönyvében (OSZK, Ms. Mus. 3.210, fols. 8-10) és az 1903-ban elkészült *C-dúr*

Allen Music Library, Dohnányi Collection, Letters and documents catalogued by Veronika Kusz 2005-2006, property of Sean Ernst McGlynn. Binder 5. no. 682.

8. Lásd például a *Suite en valse* IV. tételéhez készült azonosítatlan témafeljegyzéseket, BL, Add. MS. 50,798A, fol. 60.



*szerenád* (op. 10) IV. tételének kapcsolata. Itt nem előtanulmányról vagy egy előzetes vázlatról van szó, mégis számos közös pontot találunk a töredék és a szerenád-tétel között. Az öttételes *C-dúr szerenád* tételei rendkívül változatos hangnemeket járnak be, a IV. tétele azonban éppen úgy g-moll hangnemű és variációs, mint a vázlatkönyvbeli példa (18. és 19. kotta). Mindkettő témája 2x8 ütemes, hasonlóan tökéletes fél- és egészzárlattal a 8. és 16. ütem végén, továbbá a periódus első felének zenei szerkezete (a két egyforma motívumos indítással) is megegyezik. A hangnem, a forma és periódus első felének hasonló formai felépítése mellett azonosságot mutat a kezdés, a szubdomináns indítás: mindkét esetben a IV. fokról indul a témabemutató. A szerenád-tételhez nem ismerünk vázlatokat, nem tudjuk például, hogy mennyit dolgozott a zeneszerző a periódus második felének aszimmetriáján (a g-moll variáció e helyén unalmas szekvenciák vannak), vagy az izgalmas harmóniakon (a g-moll variációban vannak beírt fokszámok és annak is tanúi vagyunk, hogy harmadszori kísérletre talált rá az ifjú Dohnányi az utolsó előtti ütem nápolyi szextjére, lásd a 3. szisztéma 1., 5., és utolsó előtti ütemét). Ebben az esetben nem előzetes vázlatról beszélünk, de könnyen elképzelhető, hogy halvány emlékképként megmaradt a zeneszerző memóriájában egy évekkorábban leírt ötlet, melyet az eredetihez képest aztán sokkal kifinomultabban épített bele egy készülő új művébe.



18. kotta, A vázlatban maradt g-moll variáció témája és az 1. variáció kezdete, (OSZK, Ms. Mus. 3.210, fol. 8<sup>r</sup>)

**Andante con moto.**

19. kotta, a C-dúr szerenád (op. 10) IV. (variációs) tételének témája

A töredékek és a vázlatok között az átmeneteknek-határeseteknek számtalan variációját találjuk Dohnányi ránk maradt kéziratai között. Jelentős csoportot alkotnak azok a művek, melyeket valamilyen ok miatt nem fejezett be. Ez lehetett szándékos, mivel érdeklődése más felé irányult, vagy éppen nem látta értelmét a további munkának. Egy másik kategóriába kerülnek az olyan művek, amikor már nem adatott meg a zeneszerző számára a befejezés. Az ilyesfajta fragmentumok magától értődően az életmű vége felé jellemzőek.

Az első kategóriára már legkorábbi (gyermekkori) műveitől kezdve találunk példát: a zongoraetűdök közül a harmadik, *d-moll etűd* csak töredékesen maradt ránk (lásd az I. fejezet. *Gyermekkori kéziratok* című alfejezetét), de a szintén zongorára írt *cisz-moll keringő* (BL, Add. MS. 50,790 fol. 9, 106. kotta), az *A-dúr szonáta* (BL, Add. MS. fols. 22-26), és feltehetően az egy tételű *B-dúr szonáta* (BL, Add. MS. fols.36-37) is befejezetlen maradt.

Érett kori kompozíciói között több olyan fragmentumot ismerünk, melyek korábban egy adott kompozíció részét képezték, majd a mű végső formájában még sem kaptak helyet:

| A mű címe                                  | Az elhagyott tétel vagy tételrész    | A mű lelőhelye   |
|--|--------------------------------------|--|
| <i>Tante Simone</i> , op. 20               | elhagyott első jelenet               | BL, Add. MS. 50,806A fols. 2-3.                            |
| <i>Variációk egy gyermekdalra</i> , op. 25 | 9. és 10. variáció                   | BL, Add. MS. 50,806A fols. 4-5.                            |
| <i>esz-moll zongorás kvintett</i> (op. 26  | Gyászindulás (eredetileg) II. tétel  | FSU, Kilényi-hagyaték                                      |
| <i>d-moll hegedűverseny</i> , op. 27       | elhagyott rész a II. tételből        | BL, Add. MS. 50,806A fols. 6-9.                            |
| <i>E-dúr szimfónia</i> , op. 40            | elhagyott 5. variáció a IV. tételből | BL, Add. MS. 50,806A fols.75-84.                           |
| <i>Amerikai rapszódia</i> , op. 47         | elhagyott Alma Mater Ohio dallam     | BL, Add. MS. 50,804 fols. 41 <sup>r</sup> -42 <sup>v</sup> |



Megrendítő példa az elkezdett és a 9. oldalon félbe szakadt *Requiem Dies irae* tételének kézírata. A ceruzával lejegyzett kotta már a nagyon aprólékosan kidolgozott folyamatfogalmazvány stádiumában van: tempójelzéssel, dinamikával, részletes hangszereléssel (saját maga számára beírt *trombitákat és harsonákat esetleg a Tuba mirumnál először* bejegyzéssel), valamint már ott látjuk a kórus szövegét is. A tétel további elrendezésére a gépelt szöveg bejegyzései adnak támpontot, ahol Dohnányi bejegyezte a *Dies irae* szöveg tervezett ismétlődését, illetve a kórus (*Kar*) szerepeltetését is (13. és 14. fakszimile). A következő lépést, a mű zenekari partitúráját azonban már nem volt módjában elkészítenie a zeneszerzőnek.

Hasonlóképpen torzóként maradt ránk a kései évek terméséből a tévesen fuvola-trióként aposztrofált kamaramű-terv. (A vázlatokban legalább négy hangszer szólamát vázolta fel a zeneszerző, melyekből a hangterjedelemből következően hármát valóban meg lehet szólaltatni fuvolán.) Kétségtelen, hogy Dohnányi élete vége felé megkülönböztetett figyelmet szentelt a fuvolának, amivel addig csak zenekari hangszerként foglalkozott és kihagyott kamaraművei sorából. Két utolsó, 48-as opuszszámmal jelzett művével szolgáltatott elégtételt a hangszernek. Az op. 48. no. 1, *Aria for Flute and Piano* 1958-ban, a no. 2, *Passacaglia for Flute Solo* pedig egy évvel később készült el, mindkettő az Ohio University elnöke, John Baker lányának, Ellienek szóló ajánlással.<sup>12</sup> Bár mindkét kompozíció csak a zeneszerző halála után jelent meg nyomtatásban,<sup>13</sup> az *Ariát* (no. 1) dokumentálhatóan még hallotta életében Dohnányi, hiszen tudjuk, hogy a szerző és a darab ajánlójának szűk körű előadásban megszólaltatta azt.<sup>14</sup>

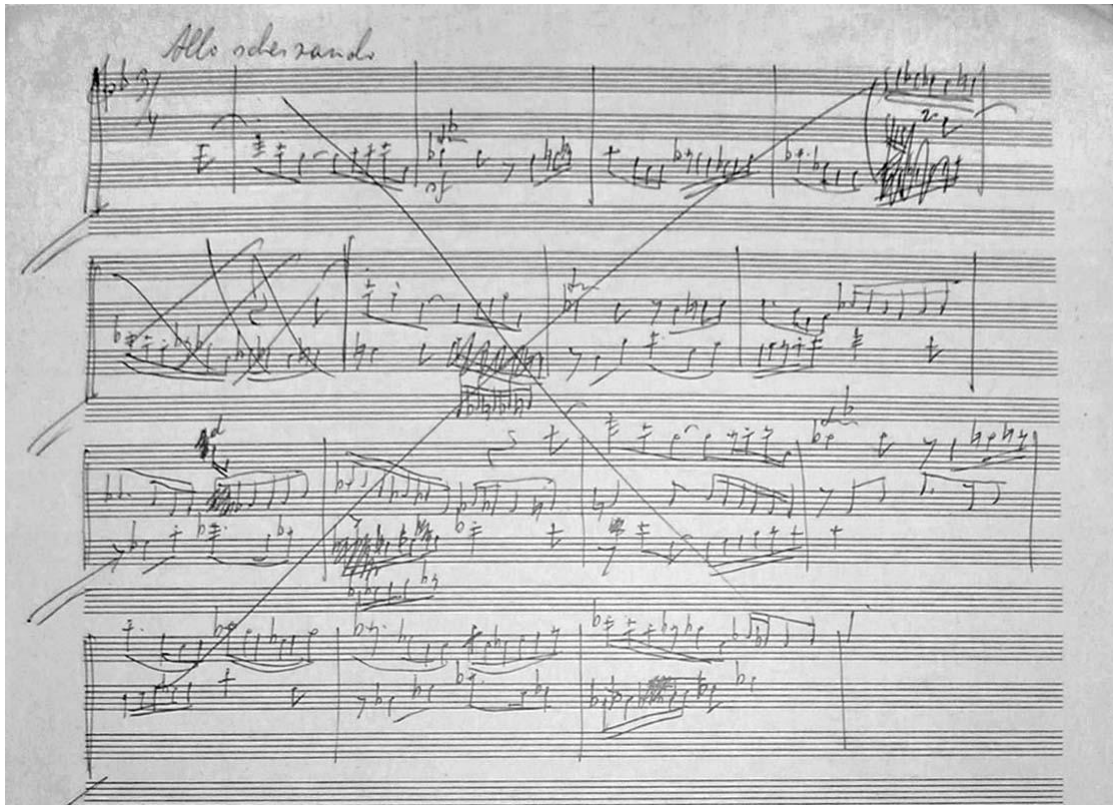
Vagy a kedvező fogadtatás hatására kezdett Dohnányi újabb fuvolás kamaraművet komponálni, vagy — ami szintén elképzelhető — a harmadik fuvolás kamaramű is egy időben volt munkában az op. 48 másik két darabjával, de csak a fent említett kettő készült el időben. A töredékesen fennmaradt kompozíció első vázlaiban három hangszer szólama jelenik meg, s bár hangszermegjelölést egyik idetartozó vázlaton sem találunk, fuvola-idiomatikus írásmódja miatt sejtethetően valóban erre a hangszerre szánta szerzőjük. A vázlatok közül feltételezésem szerint a legkorábbi az a csak egyik oldalra írt fél fólió, amelyik a műhöz tartozó összes fennmaradt vázlat közül egyedüliként jelöl 3/4-et ütemmutatóként, bár a zenei helyesírása 6/8-os tagolást követ. Szintén a komponálás kezdetére utal, hogy a későbbiekben ötütemenként belépő szólamok itt még négyütemenként követik egymást, ez az 5. szisztémában leírt javításban, a felső négy szisztéma letisztázásában válik igazán világossá (20. kotta). Látunk még tempó- és előadási utasítást (*All[egr]o scherzando*, ez ugyanilyen formában még egyszer megjelenik majd egy másik oldalon is), és — ötoldalnyi további vázlatához hasonlóan — itt még három sort kapcsol össze az akkolád, azaz mintha valóban trió lett volna a zeneszerző első gondolata.

---

12. A *Passacaglia* keletkezéstörténetéről és a fennmaradt vázlatok vizsgálatáról lásd Ittész Gergely, „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2) *Dohnányi Évkönyv 2005*, 3-13, valamint Kusz Veronika, „»Pure music?« Kísérlet Dohnányi *Passacaglia* szólófuvolára című kompozíciójának értelmezésére” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 3-22.

13. Op. 48. no. 1: Associated Music Publishers, New York, 1962; op. 48. no. 2: Broude Brothers, New York, 1963.

14. Eleanor Lawrence (Ellie Baker), „The Flute Composition of Ernst von Dohnanyi.” *The Flutist Quaterly* (1996): 61-62, magyarul idézi Ittész, i. m. 3-4.

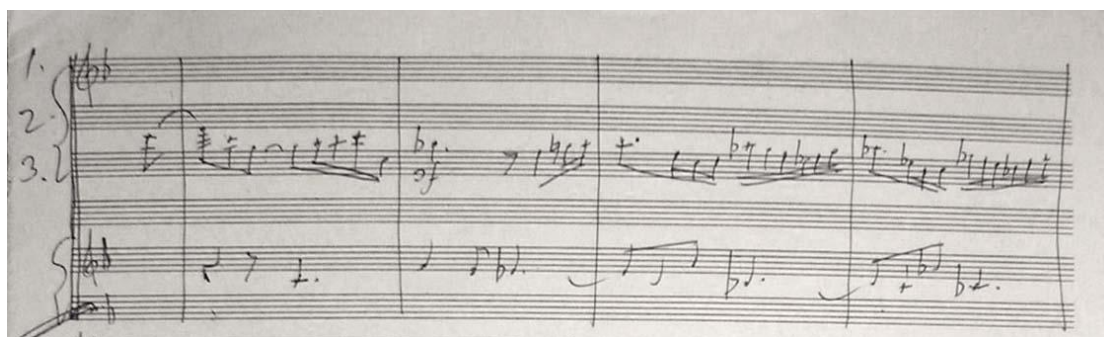


20. kotta, Vázlat a tervezett fuvolás kamaraműhöz

A 3/4 többit nem fordul elő, felváltja a 6/8-os metrum (21. kotta), sőt előfordul 3/8-os ütem is (ugyanezen az oldalon a 4. szisztéma 4. üteme, majd ismét visszatér a 6/8). A zeneszerző hamarosan azt is eldöntötte, hogy a szólamok ötütemenként követik egymást.

21. kotta, Vázlat a tervezett fuvolás kamaraműhöz

Miután az első ütemek fuvolaszólamai többé-kevésbé kikristályosodtak a mű indításakor, csakhamar egy negyedik hangszer is csatlakozott a többiekhez. Az igen vázlatos lejegyzés miatt csak találgatni lehet, hogy a két összekapcsolt sorban milyen hangszer szólamát írta le Dohnányi. Lehet hárfa, amire a *Concertino* (op. 45) megírásával szintén időskorában fordított kitüntetett figyelmet a zeneszerző, de vázlatos lejegyzése miatt talán valószínűbb a zongora, melyet a zongoraművész-Dohnányi talán nem tartott szükségesnek a komponálás korai szakaszában részletesen lejegyezni (22. kotta).



22. kotta, Vázlat a tervezett fuvolás kamaraműhöz

A fentebb említett kései vázlatok ékesen illusztrálják az alábbi Dohnányi-mondatot: *a komponálásra [az] utóbbi években alig maradt idő. Én lassan dolgozom, de alaposan. Ahogy itt nevezték, „perfekcionista” módon.*<sup>15</sup> Dohnányi nagy áldozatot hozott azzal, hogy életének utolsó másfél évtizedében ideje jelentős részét tanítással töltötte, ahelyett, hogy a számára nagyobb boldogságot jelentő alkotásnak szentelhette volna idejét.<sup>16</sup> Még nyolcvanhárom évesen is tele volt ötletekkel, tervekkel, melyeket örökre magával vitt és amiket most már csak töredékeiben ismerhetünk meg.

15. Dohnányi, Búcsú és üzenet, 33.

16. *Menyire szerettem volna egy kis időt szakítani arra, hogy végre magam alkothassak valami nagyot, valami monumentálisat az emberiség számára. De erre nem kerülhetett sor. Hiszen nyáron át is kellett tanítanom, mert különben az itteni állami egyetemi szabályok szerint levonták volna háromhavi fizetésemet. [...] nappal mindég gondoskodtak róla az egyetemen, hogy kötelezettségeimen felül is igénybe vegyenek. Mindég akadt valami szeminárium, vizsga, még ha nem az én tanítványom, de valamelyik kollégám tanítványa szerepelt is, ott kellett ülnöm. Panasz nélkül tettem, pedig volt eset, hogy naponta háromszor mentem be és halálosan fáradt voltam.* Dohnányi, 24.

## II. A DOHNÁNYI-NÉVJEGY

### Meghatározás

A reneszánsz korról — majd másfélezer év után — a művészetek nemcsak visszatértek minden szépség forrásához, a természethez (és ily módon a középkor által semmibe vett és lenézett antik művészetekhez), hanem központi eszmei gondolattá vált a földi lét értelmes megvalósítása, továbbá az embernek, mint megismételhetetlen személyiségnek a tisztelete. A kor nagy gondolkodói, a humanisták a feudális születési előjogokkal szemben a személyes képességeket, a műveltséget és a tudást tartották a legfőbb értéknek. A korszak kutatóinak véleménye szerint mindez nem egyik napról a másikra alakult ki, hanem már a gótikában jelen voltak azok a tendenciák, melyek az egyén, az egyéniség tiszteletét hirdették.<sup>1</sup> Bár a régi és új kialakulása közötti átmenet nem egyik napról a másikra történt, nagyjából mégis a 14. századtól datálható, elsősorban a művészetekben — és ezzel szoros összefüggésben a társadalomban is — bekövetkezett számos új jelenség. A középkorral szembeforduló reneszánsz humanista szemlélet és világnézet az élet teljességének megismerésére és törvényeinek tudományos feltárására törekedve nem elégedhetett meg a korábbi elvonatkoztatott látásmóddal. Eme ideológiának volt egyenes következménye, hogy megszületett a képzőművészet egyik legforradalmibb változása, a perspektivikus, látszati ábrázolás.<sup>2</sup> A művészek az újfajta láttatás-mód segítségével nemcsak teljesebb térbeli összefüggésben tudták megörökíteni a világot, hanem elhelyezték benne az *embert*, nemcsak szereplőként, hanem nézőként is. A reneszánsz mesterek alkotásaiban korántsem csak a vásznon megjelenített személyek és tárgyak egymáshoz való viszonya teljesedett ki, hanem az alkotások külső szemlélőjéé is. A külső szemlélő, azaz a néző pedig egyre kíváncsibb lett az alkotás létrehozójára.

Új ez a jelenség, mint ahogy a művészek megváltozott státusza is az volt a kialakulóban lévő társadalmi hierarchiában. Bár már a reneszánsz előtt is voltak kedvelt mesterek, akiket kézzől kézre adtak és ajánlottak egymásnak a megrendelők, de arra senki nem gondolt, hogy a nevüket is feljegyezze és megőrizze az utókor számára. Magukat a művészeket sem érdekelte a hírnév és a dicsőség, éppen ezért sokszor munkájukat sem szignálták. Bizonyos, hogy kortársaik megbecsülték őket, de a dicsőség a katedrálisra illette, ahol létrehozták alkotásaikat, a kolostort, ahol alkottak vagy a megrendelőt, aki megbízást adott a munkára, nem pedig az egyes művészt.<sup>3</sup>

Nem véletlen az sem, hogy a reneszánsz zene három legfontosabb műfajában, a chansonban, a motettában és a misében követhető nyomon a legszignifikánsabban a zeneszerzői gondolkodásmódban és a művészi hozzáállásban történt változás az előző századokhoz képest. A ciklikus mise megalkotásával a komponisták nyíltan a liturgikus törvények fölé helyezték az esztétikaiakat azzal, amikor a mise-ordinárium minden tételét ugyanarra a *cantus firmus*-ra építették. Az ideológiai gyökér pedig nyilvánvaló: a zeneszerzők egyre inkább szabadon alkotó művészeknek tekintették magukat, semmint egyszerűen csak az egyház szolgáinak.<sup>4</sup> A középkori gondolkodásmódtól való megszabadulás, a szöveg kifejezésének vágya, a hangszerezés zene kifejlődése és a tonalitás kialakulása vezetett oda, hogy a 15. és 16. században

---

1. Végvári Lajos, *Az európai művészet története*. (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1989), 68.

2. Dr. Maksay László, *Műalkotások elemzése*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984), 134.

3. E. H. Gombrich, *A művészet története*. (Budapest: Gondolat, 1983), 157.

4. Howard M. Brown, *A reneszánsz zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 13.

egyre személyesebb, egyre kifejezőbb lett a zene, mely a humánusot helyezte a középpontba.

Egyre fontosabbá vált tehát a művész individuuma. Olyannyira, hogy ezentúl az alkotásokról már nem hiányozhatott a művész aláírása. Sokszor nemcsak betűkkel, hanem saját magukat megfestve-megjelenítve hagyományozták létüket és munkásságukat az utókorra, és akár szimbólumok-rejtvények mögé bújva üzentek. A reneszánsz egyik legnagyobb festőművészenek, Raffaello Santinak *Athéni iskola* című festménye nemcsak a reneszánsz térábrázolás mesterpéldája. A vatikáni Stanzákban látható híres freskóján az ókor nagy filozófusai Raffaello kortárs kollégáinak arcát öltötték magukra: a két leghíresebb a középpontban álló ősz hajú Platón, aki nem más, mint Leonardo da Vinci, az előtérben a karjára támaszkodó Diogenész pedig Michelangelo. A festőművész a szignó szokásos helyére, a jobb alsó sarokba pedig magát festette meg: sötét kalapban, beszédbe elegyedve maga Raffaello jelenik meg. Egy másik hasonlóan híres példa Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című alkotása. A kép háttérébe festett domború tükörben nemcsak a két központi figura alakja tükröződik vissza, hanem a festő is, mi több, megjelenik a művész neve a tükröt körbefutó szövegben.<sup>5</sup> Van Eyck e tekintetben is nagy hatással volt az utókorra. Művészete, képei háttérének aprólékosan kimunkált gazdag miniatűrvilága bevallottan nagy hatást tett Gross Arnold grafikusművészre. Gross szürrealista hangulatú rézkarcain egyetlen négyzetmilliméter sem marad szabadon, és jól elrejtve mindig feltűnik a mester önarcképe is.<sup>6</sup>

A sajátos aláírás, a létrehozott alkotás vállalásának attitűdje a 20. századi filmművészetben Alfred Hitchcock gesztusa, aki híres volt arról, hogy — ha csak pillanatokra is — mindig feltűnt maga rendezte filmjeiben.

Vannak kevésbé egyértelmű „aláírások” is, melyeket csak a beavatottak szűk köre ismerhet. A 19. század híres angol festője, Daniel Maclise (1806-1870) például nevének odakanyarintása helyett egy tárgyat választott, mely minden képén előfordul. Aki ismeri e szimbólum jelentését, könnyen azonosíthatja a műalkotás létrehozóját. Maclise egy borral félig telt, karcsúan metszett poharat választott beazonosító szimbólumként, mely (egyéb alkotásai mellett) ott látható két leghíresebb freskóján is a londoni Parlamentben, a Lordok Házában. Erre előszeretettel hívják fel a látogatók figyelmét az idegenvezetők.<sup>7</sup>

Ilyen névjegyek a zenében is jelen vannak. A társművészetekhez hasonlóan itt is a reneszánsztól kezdődően szaporodik meg a nevek utalás. Kezdetben a 14-16. századi gyászkompozíciók enumerációinak volt fontos eleme az elsíratott zeneszerzőtárs nevének megéneklése, továbbá az úgynevezett *zenészmotettában* (Sängergebet) a zenészek csoportjának ima keretében emléket állító, reprezentatív módon való megörökítése.<sup>8</sup> Később a komponista már nemcsak kollégáit, hanem saját magát is megnevezte — vagy körülírva, vagy akrosztichonként (a verssorok

---

5. „Johannes de Eyck fuit hic 1434” (Itt járt Jan van Eyck, 1434). A festmény 1842-től a londoni National Gallery tulajdona.

6. Gross Arnold rézkarcainak reprintkiadása: *Gross Arnold — életműalbum*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1973).

7. A két freskó: *The Death of Nelson* és a *The Meeting of Wellington and Blücher on the Field of Waterloo after the Victory 1815* (1862), London: Houses of Parliament. Az információt Julie Spencernek, a londoni Parlament munkatársának köszönöm.

8. Vikárius László, „Muzsikusznevek a 14-15. századi kompozíciókban” — rádióelőadás. Elhangzott: *Előadások a zenéről* (szerk. Papp Márta), MR-3 Bartók Rádió, 2008. június 7. 15.05-16.00. Ezúton köszönöm Vikárius Lászlónak, hogy kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.



kezdőhangjainak összeolvasásából), majd végszóként, azaz aláírásként is.<sup>9</sup> Habár e darabok zeneszerzés-technikailag nem egységesek, e jelenség kutatója, Vikárius László megállapítja, hogy valamennyi kompozíció, melyben megjelenik a *név*, különleges művészi minőséget képvisel, továbbá, hogy a „művésznév” a legmagasabb rendű kompozíciós eljárásokat bemutató darabok megénekelnivalójává vált. E korszak műveiben tehát már elindult a művek komponistához kötésének folyamata, melyben mind gyakrabban benne foglaltatik az *auctoritas* neve is.

Sok zeneszerző élt a zenetörténet során a lehetőséggel is, hogy olyan szavakból, melyek betűinek vannak megfelelői a zenei hangok sorában, témát vagy motívumot alkossanak és azt kompozíciós eszközként használják.<sup>10</sup> Ennek közeli leágazása az elsősorban az operákban jelenlévő Leitmotiv-technika (korai előfordulása már Monteverdinél megfigyelhető) vagy a szimfonikus költeményekre jellemző *idée fixe*, de idesorolhatjuk a kedves nő alakjának felidézését egy, a szerző által megkomponált motívummal.<sup>11</sup>

J. S. Bachnak könnyű dolga volt zenei hangokkal aláírnia nevét, értő fül számára félreérthetetlen a szignó.<sup>12</sup> Mozart ugyanezt egy gyakorta feltűnő, négy hangból álló motívummal tette meg, ami a későbbiekben *Jupiter-motívum* néven vált közismertté (23. kotta).



23. kotta, A Jupiter-motívum

E négy hangból álló kis motívum eredete egy ősi gregorián dallamra, a *Magnificat* dallamának kezdetére vezethető vissza. Mozart több egyházi művében is felhasználta ezt a témát, először éppen egy *Magnificat*-ban (1774, K. 193). Később megtaláljuk az *F-dúr mise* Credójában (1774, K. 192) és a *C-dúr mise* Sanctus tételében (1776, K. 257) is. Világi műveiben is rendszeresen találkozunk a Jupiter-motívummal, mely szerves része a Haydnnak ajánlott *G-dúr vonósnégyes* IV.

9. Az 1466-ban (vagy 1467-ben) komponált *In hydraulis* című motettájában Antoine Busnoys magát „Charolais híres grófja méltatlan muzsikusa”-nak nevezi. Az akrosztichon egyik legkorábbi példája a 14. század elején a zeneelméletirő Marchetto da Padova művének tartott *Ave regina/Mater innocencie* motettában az imaszöveg kezdősorait olvasva a „Marcum Paduanum” név olvasható ki. Josquin akrosztichonos Mária-imájában, az *Illibata dei virgo nutrix* kezdetű motettában a szerző nevét és talán a szülőhelyére utalást rejtette el. Busnoys saját védőszentjéhez, Remete Szent Antalhoz írott motettájában (*Antoni usyue limina*) végszóként hangzik el a Busnoys név. Lásd Vikárius, ugyanott.

10. Bár minden korszak szerette az ilyesfajta rejtett utalásokat, a romantika korában soha nem látott mennyiségben találunk olyan műveket, melyek zeneszerzői ily módon rejtjelezték mögöttes üzeneteiket. Lásd John Daverio, *Crossing Path. Schubert, Schumann and Brahms*. (New York: Oxford University Press, 2002), 75-77., illetve 90-102.

11. Clara Schumann nevét ugyanazzal a motívummal Schumann és Brahms is megjelenítette műveiben. Lásd Dillon Parmer, „Brahms, Song Quotation and Secret Programs.” *19th-Century Music* 19/2 (1995): 161-190, Elaine R. Sisman, „Brahms and the Variation Canon.” *19th-Century Music*, 14/2, (1990): 132-153. A Geyer Stefi iránt érzett viszonzatlan szerelem-okozta csalódást Bartók szintén egy Leitmotiv-val jelenítette meg és írta ki magából műveiben.

12. A *Kunst der Fuge* ciklusának utolsó, befejezetlenül maradt négyes-fügájában az egyik formarész dallama a B-A-C-H hangokból áll. Carl Philipp Emanuel Bach a mű csonkán maradt kéziratába bejegyezte, hogy apja éppen e téma feldolgozása közben hunyt el.

tételének (1782, K. 387), az *Esz-dúr hegedű-zongoraszonátának* (1785, K. 481) a *Don Giovanni* nyitányának (1787, K. 527), s e köré a négy hang köré szerveződik Mozart utolsó, *C-dúr szimfóniájának* (1788, K. 551) IV. tétele, mely a motívum névadója is lett egyben.

Dohnányi műveinek kutatásakor figyeltem fel arra a jelenségre, ami a zeneszerző minden ciklikus művének sajátja (néhány esetben nem ciklikus műben is találunk példát, lásd a 7. táblázatot), ami Dohnányi névjegyeként, zenei aláírásként értelmezhető. Többtételű műveit az első tétel főtémájának visszatérése foglalja keretbe, mely a ciklikus egység megtestesítőjeként, a megtervezett organika jegyében a mű belső kohézióját teljesíti ki. A szignálszerű mottó, az első tétel főtémájának (néhány esetben a kompozíció többi tétele főtémájának is) utolsó tételbeli felidézése már korai műveitől kezdődően tudatos zeneszerzői attitűdnek tűnik. Figyelemre méltó, hogy Dohnányi e saját maga alkotta szabályt csak a szűkebb értelemben vett abszolút-zenei műfajokban (szimfóniákban, vonósnégyesekben, versenyművekben, szonátákban) alkalmazta.<sup>13</sup> Az oeuvre karakterdarabokból álló sorozataiban,<sup>14</sup> a szöveges zenék nagy részében — így a dalsorozatokban<sup>15</sup> és az operákban<sup>16</sup> — az összefoglalás ilyesfajta igénye nem jelenik meg, bár *A tenor* című operában és a *Cantus vitae* egy részében Dohnányi él a Leitmotiv adta összefoglalás lehetőségével.<sup>17</sup> Ugyanakkor a *Szegedi Misében* (Missa in dedicatione Ecclesiae, op. 35) és a *Stabat Materben* (op. 46) a kezdőtéma visszaidézésének gyakorlatára ismerünk rá.<sup>18</sup>

A kompozíció tételén belül az ilyen organikus megszerkesztettségének, a szélső tételek egymásra rímeltetésének nagy hagyománya van a zenetörténet során, mellyel mindig valami többlet-mondanivalót fejez ki zeneszerző. Jól ismert például Bach *Magnificatjában* a visszatérés szimbolikájának megerősítő szerepe.<sup>19</sup> A *Don Giovanni* című operában Mozart már a nyitányban kinyilatkoztatta, hogy a „gonosznak” meg kell bűnhődnie vétkeiért, bár ez akkor még nem tudatosul a

---

13. Az abszolút zene fogalmánál Roger Scruton és Bernhard Janz meghatározásait tartottam irányadónak. Roger Scruton, „Absolute music” in Stanley Sadie [ed.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 26 (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 26-27. Bernhard Janz, „Absolute Musik”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Fischer (hrsg.) (Kassel: Bärenreiter, 1994), 15-27.

14. *Winterreigen* (op. 13), *Humoresken* (op. 17), *Drei Stücke* (op. 23), *Suite nach altem Stil* (op. 24), *Ruralia hungarica* (op. 32), *Szimfonikus percek zenekarra* (op. 36), *Six Piano Pieces* (op. 41) és *Three Singular Pieces* (op. 44), idesorolható a *Pierrette fátyla* (op. 18) című pantomim is.

15. *Sechs Gedichte von Victor Heindl* (op. 14), *Im Lebenslenz* (op. 16), *Drei Orchesterlieder auf Gedichte von W. C. Gomoll* (op. 22)

16. *Tante Simona* (op. 20), *A vajda tornya* (op. 30), *A tenor* (op. 34).

17. *A tenorban* az egyes karakterekhez társítható vezérmotívumok nemcsak végigvonulnak az opera egészen a mű egységét erősítve, hanem a felvonások közti kohéziót is szorosabbá teszik. Az egyik Leitmotiv egy Mendelssohn-dalra („*Wer hat dich, du schöner Wald*” op. 52) komponált kvartett. A nagy sikerrel játszott operát e miatt az idézet miatt tiltották be a náci Németországban, miután Dohnányi nem volt hajlandó kicserélni a Mendelssohn-dalt egy nem zsidó zeneszerző művével, lásd Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 211). Az operában Thekla karakteréhez is egy állandó dallam társul, mely a zene változatos eszközeivel követi végig az opera egészében a szereplő jellemének változásait. Georg Louis Mabry, „The Vocal and Choral Works of Ernst von Dohnányi”, PhD disszertáció, Nashville, Tennessee: George Peabody College for Teachers, 1973, 173. A *Cantus vitae*-ben a nyitómotívum többször is megjelenik (a no. 2, no. 4, no. 7 és no. 13 előtt) s ily módon szoros összekötő kapocs az egyes jelenetek között, de — feltehetően az eszmei mondanivaló dramaturgiája miatt — nem vonul végig konzekvensen a mű egészén.

18. A *Stabat Mater* (op. 46) formája voltaképpen a versenyművek kettős expozíciójú szonátaformáját mutatja. A forma elemzését lásd e fejezet *Dohnányi-névjegy a késői művekben: a hagyományos és az egyedi találkozása* című alfejezetében.

19. A nyitókórus rövidített változata a „Sicut erat in principio” szövegrésznél tér vissza.

hallgatóban. A zeneszerzői értelmezés csak az előzmények ismeretében lesz nyilvánvaló, akkor, amikor a d-moll/D-dúr nyitány d-moll szakasza — mely zenei anyag ekkor a kormányzó kőszobrának megjelenésével társul — újra felhangzik az opera végén. A félelmetesen hullámzó, modális skálamenetek merész harmonizálása már a nyitány elhangzásakor megragad a hallgató emlékezetében. Az opera végén ez átlényegül egyfajta „lám, én már az elején megmondtam” üzenetté, és nyilvánvalóvá teszi, hogy a történetnek nem lehet más végkifejlete, mint ami már a kezdetektől eldöntött: „így jár mind, ki gonoszul cselekszik”, azaz a vétkes elnyeri méltó jutalmát és visszaáll a régi rend.

A romantikusoknál lépten-nyomon találkozunk a mű kezdetére utaló melódia visszaidézésének gyakorlatával. A 19. század zeneszerzői többször adtak gyönyörű-megrázó példákat a kezdő gondolat olyanfajta újbóli visszatérésére, ahol a megváltozott szövegkörnyezetben újraértékelődött és más dimenzióba lépett a kezdőmotívum. Schumann *Frauenliebe und -leben* dalciklusa kevesebb mint félóraba sűrítve mondja el a női élet felemelő és tragikus pillanatait. A dalciklus főszereplőjét fiatal lányként ismerjük meg, aki végigjárja egy asszony életének lehetséges stációit, a társra találástól a gyermekvárás izgatott öröme át a szeretett férfi elvesztése felett érzett fájdalomig. A dalciklus végén újra elhangzik a nyitómotívum, mely a fentebb vázoltak „megélése” után teljesen más megvilágításban, új, kiteljesedett értelmet nyerve tárul a hallgató elé.

A romantikus mesterek közül minden bizonnyal Brahms élt a legtöbbször a kezdet visszaidézésének gyakorlatával. A népszerű és sokat játszott *f-moll zongoraötös* (op. 34), a *c-moll* és *a-moll* vonósnégyes (op. 51 no. 1 és no. 2) vagy a *d-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 108) közös vonása, hogy az utolsó tétel zárásaként felcsendül az I. tétel főtémája. Brahms harmadik vonósnégyese, az op. 51 két darabjához képest kissé háttérbe szoruló *B-dúr vonósnégyes* (op. 67) mind hangulatában, mind formálásában különbözik két elődjétől. Az *I. szimfónia* előtt egy évvel (1875-ben) befejezett kompozíció klasszikus egyszerűségével a Haydn-kvartettek világához áll legközelebb. Ezért, és hogy a másik kettőtől megkülönböztessék, a kritikusok a „bécsi vonósnégyes” névvel illették a művet. Kétségtelen, hogy a nyitó periódus hármashangzat-felbontásaival, harmóniáival és szerkezetével (*aabb*) az osztrák-német népdalok világára emlékeztet. A zeneszerző a perióduson belüli ismétlésekkel már rögtön a mű elején a hallgató emlékezetébe vési a kezdőmotívumokat, melyek a Brahmsra jellemző organikus szerkesztés nagyszerű példajaként az utolsó tételben ismét megjelennek (24.a és 24.b kotta).

Johannes Brahms, Op.67.

**Vivace.**

24.a kotta, Johannes Brahms: *B-dúr vonósnégyes*, op. 67, I. tétel



24.b kotta Johannes Brahms: *B-dúr vonósnégyes*, op. 67 zárótételében az I. tétel főtémája

A Brahms-biográfusok szerint a zeneszerző élete vége felé művészi testamentumát fogalmazta meg utolsó, klarinétot foglalkoztató kamaraműveiben, s így többszörösen is kivételes jelentőségű az életműben a *h-moll klarinétötös* (op. 115). Sisman kutatásai mutattak rá e kompozíció tételtempóinak különleges berendezésére. Brahmsnál ugyanis az esetek nagy többségében a második helyen szokásos a lassú tétel (a klarinétkvintett II. tétele *Poco Adagio*), azonban ennél a műnél a IV. tétel is lassú (*Andante con moto*).<sup>20</sup> Ebben, a tempóválasztással is egyedivé tett tételben szintén találkozunk a nyitótétel visszaidézésével, ahol a zeneszerző szinte változatlanul megismétli az első tétel témáját, ily módon hangsúlyozva, s egyben összefoglalva a nyitótételben elhangzottakat. Az I. tétel visszatérését a IV. tétel utolsó variációjával készíti elő a zeneszerző. Az előző variációk kettes metrumát hármasra cseréli, lehetővé téve, hogy a variálandó téma ezúttal egy szomorú-bús keringő képében jelenjen meg. Ez a variáció nem lezár, hanem beletorkollik a codába. Az itt megjelenő I. tételbeli *h-moll* nemcsak a *Finale*, hanem az egész kvintett „tragikus teloszáva” válik.<sup>21</sup>

Dohnányi közelebbi kortársai közül például Ferruccio Busoni az 1899-ben komponált *e-moll hegedű-zongoraszonátában* (op. 36a) élt a teljes szonáta kezdetére való rímeltetés eszközével. Félreérthetetlen a zongora mottószerű kezdőakkordjainak ismételt elhangzása a meglehetősen hosszú, több mint félórás szonáta utolsó kottaoldalán, ily módon rajzolva ívet az egymástól messze kerülő kezdés és befejezés között. Hasonlóan a Busoni-szonátához, a kezdő mottó képez szoros abröncsöt Edward Elgar *e-moll csellóversenyének* (op. 85) saroktételi köré (15. faksimile).

20. Elaine R. Sisman, „Brahms’s Slow Movements: Reinventing the ‘Closed’ Forms”, in George S. Bozarth (szerk.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. (Claredon Press: Oxford, 1990), 79-103, ide 81-82. Az, hogy a második tétel mellett más tétel is lassú legyen Brahms több tételes műveiben, ezen kívül mindössze kétszer fordul elő az oeuvre-ben: a jóval korábbi *E-dúr kürttrióban* (op. 40) és a szintén késői *Esz-dúr klarinét-zongora szonátában* (op. 120/2), melynek a *h-moll klarinétkvintetthez* hasonlóan szintén variációs az utolsó (IV.) tétele.

21. Margaret Notley, „Quintet for Clarinet, Two Violins, Viola, and Cello in B Minor, Opus 115” in Leon Botstein (szerk.) *The Compleat Brahms. A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. (New York, London: W. W. Norton & Company, 1999), 139-141, ide: 141.

Lehetne folytatni a sort más szerzők más műveivel,<sup>22</sup> azonban semmiképp sem hagyható figyelmen kívül, hogy a fentebb idézett példák kiragadottak, és nem minden Mozart-, Schumann- Brahms-, Busoni- vagy Elgar-komponálta többtételű műre jellemző a fentebb vázolt keretes szerkezet. A Debussy-oeuvre egy szeletében, nevezetesen négy kamaraművében (a vonósnégyesben és három szonátájában) mindazonáltal már jóval konzekvensebbnek tűnik a témavisszatérések gyakorlata. Az 1893-ban komponált op. 10-es vonósnégyes zárótételében az egész mű anyagát visszaidézi a zeneszerző, csakúgy, mint a *Szonáta gordonkára és zongorára* codájában, valamint a *Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára* zárótételében (25.a és 25.b kotta). Utolsó kamarasonátájában, a hegedűre és zongorára komponált szonátában az első tétel elváltoztatott alakjára ismerünk rá az utolsó tételben. Ez a fajta zeneszerzői gyakorlat azonban csak kamaraműveiben lelhető fel Debussynél.

Pastorale

25.a kotta, Debussy: *Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára*, az I. tétel kezdete

25.b kotta, Debussy: *Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára* kezdetének visszatérése a III. tételben

22. A sor valóban végtelen, földrajzi elhelyezkedéstől, alkotói kultúrkörétől független: a mű kezdetére utaló visszautalást példázza az orosz romantikából Reinhold Glière 1909-11 között komponált 3. (h-moll) *Ilja Muromets' szimfóniája*. Honfitársa, Galina Usztvolszkaja gordonkára és zongorára írott öttételű *Nagy duója* (1959) pedig a közelmúltból mutat fel egy meggyőző mintát.

Bartók Béla kamarazene-műhelyében is többször találkozunk az egész művet lekerekítő formaelvvvel, vagyis az I. tétel zárótételbeli visszaidézésnek gyakorlatával. A *2. hegedű-zongoraszonátában* a nyitótétel népdalt idéző, négysoros témája tér vissza variáltan a zárótételben, a finálé befejezésekor.<sup>23</sup> Hasonló formaépítő szerepe van a korábbi témák visszatérésének a *3. vonósnégyes* befejezésében. Kroó György a *Prima parte* témáinak fordított sorrendű visszatértét egy filmbeli vagy álombeli vágtatás újra-átéléséhez hasonlította.<sup>24</sup> A *6. vonósnégyesben* az utolsó tételbeli téma-visszaidézésnek pedig nemcsak a formaalkotásban betöltött szerepét hangsúlyozzák az elemzők, hanem arra is rámutatnak, hogy az egész művet átszövő ritornell témának (*Mesto*) ily módon mily mély értelmű, eszmei üzenete van.<sup>25</sup>

A Dohnányi-művek formai analízisei nyilvánvalóvá tették, hogy a zeneszerző következetesen alkalmazta ciklikus művei struktúrájának megtervezésekor-felépítésekor a művet indító téma visszatérését a mű vége felé közeledve, legtöbbször a zárótételben, gyakran annak codájában.<sup>26</sup> Nem saját magától átvett idézetekről van szó, és nem is csupán az I. tétel visszaidézéséről, hiszen a Dohnányi-életműben nem is egy példát találunk arra, hogy az utolsó tétel főtémája az I. tétel főtémájának egyfajta pendant-ja, és — ahogy arra a névjegy megjelenési formáinak analízisei rámutatnak majd — az sem ritka, hogy az utolsó tételben a Dohnányi-névjegy megelődően már vannak idézetek az I. tételből. Mindkettőre számos példát találunk az életműben, ezek funkciója azonban még nem az elköszönés. A saját műből vett idézetre jó példa az időben egymáshoz közeli *fisz-moll zongorás-kvartett* és a *c-moll zongorás-kvintett* (op. 1) I. tételének néhány üteme (26. és 27. kotta). Az utóbbira, a szélső tételek tematikus rokonságára az *1. hegedűverseny* (op. 27), a *3. vonósnégyes* (op. 33), továbbá mindkét zongoraverseny (op. 5 és op. 42) ad szemléletes példát, az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) III. tételében és a *Négy rapszódia* (op. 11) utolsó tételében pedig már a névjegy megelődően is megjelenik az I. tételre utalás.<sup>27</sup>

---

23. Kroó György, *Bartók kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 115.; Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 293.

24. Kroó, 144.; Kárpáti, 211.

25. Kroó, 229.; Kárpáti 271.

26. Néhány kivételes esetben az utolsó előtti tételben történik a nyitás felidézése. Lásd a 7. táblázatot.

27. Az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) III. tételében az I. tétel visszatérését lásd a *Variációk a Dohnányi-névjegyre (2) A I. tétel főtémája mellett a tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben* című alfejezetben, a *Négy rapszódia* (op. 11) tételeinek összetartozásáról lásd a *Variációk a Dohnányi-névjegyre (1): A I. tétel főtémája mellett más tétel témái is visszatérnek a későbbi tételekben* című alfejezetet.

26. kotta, A *fisz-moll* zongorás-kvartett I. tételének részlete — a kvartett első lejegyzésében (BL, Add. MS. 50,794, fol. 25<sup>v</sup> — (D. 52)

27. kotta, A *c-moll* zongorás-kvintett I. tételének részlete az exozicióban a 97. ütemtől — idézet a *fisz-moll* zongorás-kvartettből

Mit értünk tehát „Dohnányi-névjegy”? A „Dohnányi-névjegy” az I. tétel témájának újbóli felidézése, kevéssel a mű zárása előtt. A mű nyitótémájának (illetve annak gyakran csak pár ütemes részletének) ismételt elhangzása az I. tétel főtémájának egy addig ismeretlen arculatát mutatja meg az új szövegkörnyezetben. Mi lehetett a zeneszerző célja a kezdőtéma újbóli megidézésével? Mindenekelőtt a ciklikus egység erősítése. E belső összetartó erő megnyilvánulása különösen akkor válik kiemelkedő (mondhatni dramaturgiai) jelentőségűvé, mikor a hallgató kevésbé

asszociál a sorozat tételeinek összetartozására. Az op. 11-es *Rapszodiák* esetében legkevésbé sem gondolnánk a tételek ciklikus felépítésére, ha a IV., utolsó tétel a *Dies irae* téma feldolgozása mellett mind a három tétel kezdőtémájának hangsúlyozott visszaidézésével nem egészülne ki. A két szélső tétel hangnemből való kiválasztása is az összetartozást hivatott erősíteni, így a kezdő g-moll rapszódia témájának felhangzása az esz-moll/Esz-dúr tételben egyáltalán nem tűnik távolinak.<sup>28</sup> Búcsút az I. tétel témájával int a hallgatónak Dohnányi a mű utolsó oldalán (43. és 44. kotta).

Az elbúcsúzás-elköszönés mellett sajátos humorként is értelmezhető a témavisszatérés. Tudjuk, Dohnányitól soha nem állt távol a zenei tréfa.<sup>29</sup> A mű végén váratlanul felbukkanó, ismerős téma visszatérésével a zeneszerző töprengésre készíti a hallgatót, vajon honnan is ismerős az adott dallam. Általában nem sok időt hagy a kérdés megválaszolására, mivel — az esetek többségében vagy visszatér az utolsó tétel tematikájához, vagy az I. tétel felidézése után egy záróformulával — hamarosan befejezi a darabot.

Az alábbi táblázat a Dohnányi-névjegyről, azaz az I. tétel főtémájának visszatéréséről ad áttekintést.

KORAI MŰVEK:

| Opusz-szám         | A mű címe, tételeinek száma                  | Az I. tétel visszatérésének helye   |
|--------------------|--|---|
| Opusz-szám nélküli | <i>B-dúr ouverture</i>                       | A kezdő motívum visszaidézése: BL: 16 <sup>f</sup> / D. 29 <i>Andante</i> -től  |
| Opusz-szám nélküli | <i>fisz-moll zongorás-kvartett</i> — 4 tétel | IV. tétel:<br>1. tisztázat: BL 33 <sup>v</sup> /D. 68. old. 3. ütemtől<br>2. tisztázat: BL 70 <sup>v</sup> /D. 68. old. utolsó ütemtől                              |
| Opusz-szám nélküli | <i>Zrínyi nyitány</i>                        | A kezdő motívum visszaidézése:<br>A Coda-ban, a <i>Grave</i> -nél OSZK 3.270, 44-45. old., utána <i>All<sup>o</sup> vivace</i>                                      |
| Opusz-szám nélküli | <i>F-dúr szimfónia</i> — 4 tétel             | IV. tétel:<br>OSZK, Ms. Mus. 3.253, D. 112, 13. ütemtől ( <i>Tempo I</i> )  |
| Opusz-szám nélküli | <i>B-dúr szextett</i> (1893, 1896)           | A két fennmaradt verzióban még <i>nincs benne</i> a Dohnányi-névjegy, feltételezésem szerint az 1899-es (utolsó — elveszett vagy lappangó) változatban lehet benne. |

28. A mű koherens voltának elfogadása egyben arra a talányos kérdésre is magyarázatul szolgál, hogy fiatalkori művein kívül miért nem írt a zongorista-zeneszerző saját hangszerére szonátát. Végül soron a négy rapszódia tekinthető az érett korszak zongoraszonátájának és éppen a témavisszatérésekkel ragadhatjuk meg Dohnányi azon szándékát, hogy a gordonka és hegedű mellett szóló zongorára is komponált e műfajban. Elsőként Vázsonyi mutatott rá e négy darab szonátaelvétségére (Vázsonyi, 106). Vikárius László is felhívta a figyelmet Dohnányi op. 11-es rapszódiainak ciklikus felépítésére, valamint a mű Bartókra tett feltételezhető szerepére, Vikárius László *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 84.

29. A zenei humorral nagyszámú tudományos munka foglalkozik, melyről Bartók humorának bemutatása kapcsán Kárpáti János ad rövid áttekintést, „Bartók humora” *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 301-312.



OPUSZ-SZÁMMAL ELLÁTOTT MŰVEK:

| Opusz-szám | A mű címe, tételeinek száma                                     | Az I. tétel visszatérésének helye (az is jelölve, ha az I. tételen kívül más tétel is visszatér)  |
|------------|---|---|
| op. 1      | <i>c-moll zongoráskvintett</i> — 4 tétel                        | IV. tétel (5/4-es metrum): Allegro kiírásánál (4/4-re vált a zene)  |
| op. 3      | <i>Walzer négykézre</i>   | Tempo I   |
| op. 5      | <i>e-moll zongoraverseny</i> — 3 tétel                          | A III. tétel főtémája a nyitótétel Adagio-jával rokon;<br>III. tétel: a 60. próbaszámtól – az I. tétel cadenzája, [59. próbaszám – Tempo I]<br>A III. tételben a II. tétel: 74. ( <i>Maestoso</i> ) és 77 <sup>-10</sup> ( <i>Poco più presto</i> )   |
| op. 7      | <i>A-dúr vonósnégyes</i> — 4 tétel                              | IV. tétel: 388-390. ütem: az I. tétel megnyitásának visszaidézése   |
| op. 8      | <i>b-moll gordonka-zongoraszonáta</i> — 4 tétel                 | IV. (variációs) tétel:<br>5. variáció: I. tétel főtéma<br>6. variáció: I. tétel bevezetés<br>2. variáció: I. tétel melléktéma<br>7. variáció: II. tétel<br>8. variáció: III. tétel  |
| op. 9      | <i>d-moll szimfónia</i> — 5 tétel                               | IV. tétel (Intermezzo): OSZK, Ms. Mus. 3.254 D. 202-203.<br>V. tétel: 98 <sup>+2</sup> próbaszámtól   |
| op. 10     | <i>Szerenád</i> — 5 tétel                                       | V. tétel: 191. ütemtől  |
| op. 11     | <i>Négy rapszódia</i> — 4 tétel                                 | A IV. (esz-moll) rapszódia (Doblinger-kiadás) utolsó oldalán a <i>Molto più mosso</i> kiírástól a g-moll rapszódia első témája (IV. rapszódiában az I. rapszódia először: a kezdeti <i>Dies irae</i> elhangzása után a <i>Poco più mosso</i> kiírástól (Doblinger: 4. old.), — a II. rapszódia: 8. old. utolsó ütemtől, — III. rapszódia: 7. old. <i>espressivo</i> kiírástól |
| op. 12     | <i>D-dúr hangversenydarab gordonkára és zenekarra</i> — 1 tétel | 34. próbaszámtól  |
| op. 15     | <i>Desz-dúr vonósnégyes</i> — 3 tétel                           | III. tétel: 29 <sup>+8</sup>  |
| op. 19     | <i>fisz-moll szvit</i> — 4 tétel                                | IV. tétel: 91 <sup>+4</sup> — 94 <sup>+10</sup>   |
| op. 21     | <i>cisz-moll hegedű-zongoraszonáta</i> — 3 tétel                | III. tétel: <i>Tempo del primo pezzo</i> (4. variáció)<br>II. tétel, 4. variáció: I. t. melléktémája  |
| op. 26     | <i>esz-moll zongoráskvintett</i> — 3 tétel                      | III. tétel: 40. próbaszámtól<br>III. tétel: 39. próbaszámtól I. tétel zárótémája<br>II. tétel: 3. variáció, 21 <sup>+6</sup> ( <i>Tempo del primo pezzo</i> ) - I. tétel melléktéma   |

|        |  |  |
|--------|--|--|
| op. 27 | <i>d-moll hegedűverseny</i> — 4 tétel                | A IV. tételt nyitó cadenza részben megegyezik az I. tételt nyitó hegedűcadenza-val<br>IV. tétel: 64. próbaszám<br>IV. tétel: 60 <sup>+2</sup> - I. tétel melléktéma területe |
| op. 33 | <i>a-moll vonósnégyes</i> — 3 tétel                  | A III. tétel nyitótémájának anyaga rokon az I. tétel főtémájával   |
| op. 35 | <i>Missa is dedicatione Ecclesiae</i> (Szegedi Mise) | 86. próbaszám, ( <i>Tempo del Kyrie</i> ): a Kyrie témájának visszatérése a 9. <i>Agnus</i> tételben   |
| op. 37 | <i>C-dúr szextett</i> — 4 tétel                      | IV. tétel: 117. próbaszámtól   |
| op. 39 | <i>Suite en valse</i> — 4 tétel                      | IV. tétel: 532. ütemtől  |
| op. 40 | <i>E-dúr szimfónia</i> — 4 tétel                     | 1. változat — IV. tétel: 131 <sup>+8</sup><br>2. változat — IV. tétel: 110. próbaszám  |
| op. 42 | <i>h-moll zongoraverseny</i> — 3 tétel               | III. tétel: 46. próbaszám (a III. tétel főtémájának az anyaga az I. tételből származik)  |
| op. 43 | <i>c-moll hegedűverseny</i> — 4 tétel                | III. tétel: a 40. próbaszámtól, az I. tétel anyaga több részletben   |
| op. 45 | <i>Concertino hárfára</i> — 3 tétel                  | III. tétel: A 31. próbaszámtól   |
| op. 46 | <i>Stabat Mater</i>                                  | 21. próbaszámtól   |
| op. 47 | <i>Amerikai rapszódia</i>                            | A művet indító <i>On Top of Old Smoky</i> kezdetének visszatérése D. 70/BL 38 <sup>v</sup><br>utolsó ütem: Tempo I (Presto) 37 <sup>-2</sup>                                 |

D = Dohnányi lapszámozása

BL = A British Library lapszámozása (lásd még a Rövidítéseknél)

7. táblázat, A „Dohnányi-névjegy” megjelenése a zeneszerző műveiben

(Habár sem az op. 3, sem az op. 12 nem többtétéles kompozíció, mégis, mindkettőnél egybekomponált tételek soráról beszélhetünk. Az op. 3-ban a miniatűr keringők sora mintha korai előtanulmány lenne a negyvenhat évvel későbbi *Suite en valse*-hoz, az op. 12-es *Konzertstück* pedig az egy opusszal korábbi rapszódia lecsengése.)

## 1. A variációk és a Dohnányi-névjegy

Mielőtt konkrét példákon vizsgálnánk a zenei névjegyét Dohnányi műveiben, érdemes rövid kitérőt tennünk a nem is nagyon távoli párhuzamokat felmutató variációk és variációs tételek felé.<sup>1</sup> A zeneszerző különösen kedvelte ezt a formát, mely gyermekkorától a legutolsó befejezett művéig megtalálható az oeuvre-ben (28.a. és 28.b. kotta). A variáció a megújulás, a fejlesztés művészete, ami a változóban az állandót, a különbözőségben az azonosságot fürkészi. Mind az öt, variációnak nevezett művében következetes az a zeneszerzői koncepció, hogy a témát majdnem változatlanul vagy az első elhangzástól minimálisan különbözően ismét felidézi a zeneszerző a kompozíció végén.

Andante con moto (♩ = 84)

28.a. kotta, A Passacaglia (op. 48/2) kezdő témája

Tempo I (♩ = 84)

28.b. kotta, A Passacaglia (op. 48/2) utolsó elhangzása

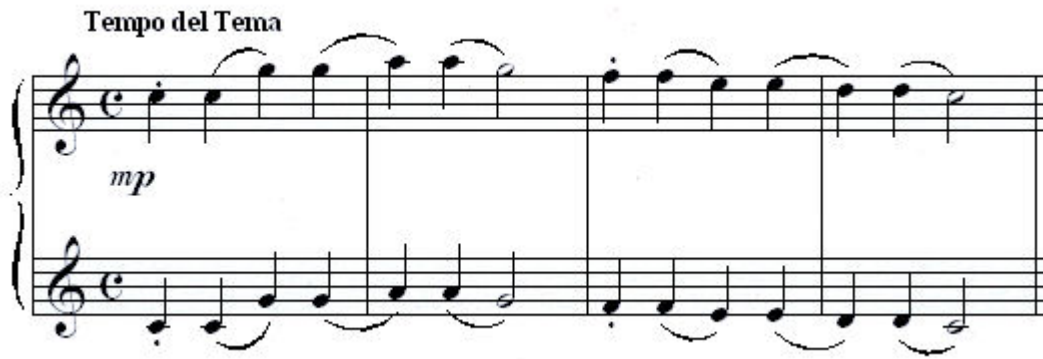
A művet indító és záró témaelhangzások közötti minimális eltérések azonban újabb variációs lehetőséget kínálnak a zeneszerző számára. Ahogy Tovey rámutatott,<sup>2</sup> a *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) csúcspontja után a kezdeti téma visszaidézésekor egyáltalán nem meglepő, hogy az egyszerű dallam a műben megtapasztalt „kalandjai után” olyan új és elegáns frazeálással tért vissza, melyet első elhangzásakor még nem birtokolt (29.a és 29.b kotta).

Tema  
Allegro

29.a kotta, A *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) nyitótémája (a 6<sup>2</sup> próbaszámtól)

1. *Variationen und Fuge über ein Thema von E. (mma) G. (ruber)* (op. 4), *Passacaglia* (op. 6), *Variations on a Nursery Song* (op. 25), *Változatok egy magyar népdalra* (op. 29), *Passacaglia* (op. 48). Dohnányi variációknak nevezett műveit, illetve variációs tételeinek listáját lásd Kusz Veronika, *Dohnányi Ernő variációs művei*. Szakdolgozat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003), 5-7.

2. Donald Francis Tovey, „Dohnányi. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Piano-forte, [op. 25]” in: *Essays in Musical Analysis*. Vol. III. (London: Oxford University Press, 1972), 173-176, ide: 176.



29.b kotta, A *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) témájának visszaidézése (Tempo del Tema, 97<sup>-5</sup>)

A variációs tételekre is jellemző hasonló törekvés, bár Dohnányi itt már korántsem olyan következetes, mint a fenti, variációnak nevezett művekben. Különösen szép példát mutat a téma utolsó, újbóli felidézésére az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) II. tétele és az *a-moll vonósnégyes* (op. 33) II. tétele, melyek egymásnak pendant-jai. Mindkettő variációs tétel, ahol négy variáció követi a témát.<sup>3</sup> A témafelidézésen túl mindkettőben hasonló, hogy a 3. variációban három szólam (I. hegedű, brácsa, cselló) megy együtt a negyedik ellenében (II. hegedű). Az op. 7-ben egy quasi cantus firmus témát hallunk az eredeti variációs témával egy időben, míg az op. 33-ban az orgonapontszerű, hangsúlyokkal megtűzdelt zakatoló ritmusok kontrasztálnak a témával (I. hegedű) és az azt megtámasztó harmóniai kísérettel a brácsa és cselló szólamban (91. és 30. kotta).

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Tempo di „più andante“". Each system consists of four staves: two for the first violin and two for the second violin. The music is in common time (C) and the key signature has two sharps (D major). The tempo marking "Tempo di „più andante“" is written above the first system. The dynamics marking "ff" (fortissimo) is written below the first system. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second system shows a similar structure with more complex rhythmic patterns and rests.

30. kotta, *a-moll vonósnégyes* (op. 33) II. tétel — a 3. variáció kezdete

<sup>3</sup> Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) formai tekintetben egészen különleges II. tételének elemzését lásd a III. fejezetben.

## 2. Dohnányi-névjegy a korai művekben

### B-DÚR OUVERTURE

A Dohnányi-névjegy első csíráját a 1892-ben, tizenöt évesen komponált (ez idáig kiadatlan) *B-dúr ouverture*-ben találjuk. A mű háromtagú ABA formáján kívül a mű szignifikáns része a kezdés egy szeletének még egyszeri elhangzása a befejezés előtt. A lassú (*Andante*) - gyors (*Allegro*) – lassú (*Andante*) nyitányt háromütemes motívum vezet be, melyben az első ütem ereszkedő negyed hangértékekben mozgó skálaszegmentjét a 2-3. ütem kvarttal feljebből induló augmentált lehajlása követi (31. kotta).

31. kotta, A *B-dúr ouverture* kezdőmotívuma

A két részes A rész tizenhét ütemből álló első felében a kezdő motívum többször ismétlődik, nemcsak a fenti formában, hanem megfordítva és egymásba csúsztatva is. Az *a tempo* jelzéstől kezdődő második rész is továbbviszi ezt a motívumot, de itt már jelentősen továbbfejlesztve, variált formában. Az *Allegro* középrész után az autográf (D. 15/BL 9<sup>f</sup>, 32. kotta) oldalán visszatér az *Andante* tempó, ezzel egy időben a kezdeti *piano* dinamika is. A három ütemes kezdőmotívumból azonban csak az utolsó két ütem jelenik meg, és az sem az alaphangnemben — bár Dohnányi cezúráként értelmezve kettős vonallal határolta mind az *Andante*, mind az *a tempo* szakaszt. A bevezető motívum teljességében a darab befejezése előtt tér vissza egy figyelemfelkeltő pauza után (D. 29/BL 16<sup>f</sup>, 33. kotta). A figyelemfelkeltésnek ezt a módját a későbbiekben is gyakran alkalmazta Dohnányi az utolsó elkészítés előtt.



32. kotta, A B-dúr ouverture kezdőmotívumának rövidített formája az Allegro szakasz után (részlet), BL, Add. MS. 50,794, D. 15/BL 9<sup>f</sup>



33. kotta, A B-dúr ouverture kezdőmotívuma a mű befejezése előtt (részlet), BL, Add. MS. 50,794, D. 29/BL 16<sup>f</sup>

A B-dúr ouverture-ben a Dohnányi-névjegy legelső megjelenését a későbbiek egyik előfutáraként appercipiálhatjuk, de nem kell sok időnek eltelnie ahhoz, hogy a zeneszerzőre jellemző gazdag kromatikus nyelv, az ezzel járó távoli hangnemeket megcélzó modulációk, a folyamatos motivikus fejlesztés, a kifinomult tematikus transzformációk, a ritmika és a képlékeny metrum gyakori váltogatása mellett az érett művekre általánosan jellemző formai megszerkesztettség — a névjegy — a maga teljességében, mintegy a „totális megszerkesztettség” alapvető alkotórészeként jelenjék meg.<sup>1</sup>

1. A „total organization” kifejezést James Webster Brahms zenei nyelvének leírásakor használja. Cikkében Webster rámutat, hogy Brahms zenéjének originalitása az életműben előrehaladva egyre inkább a „teljes megszerkesztettség [total organisation]” felé törekedett. A Brahms által szívesen és gyakran használt szonáta- és variációs formát a zeneszerző a későbbiekben új stílusú tematikával, harmóniákkal és ritmikával gazdagította. Lásd James Webster, „The General and the Particular in Brahms’s Later Sonata Forms” in George S. Bozarth (szerk.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. (Clarendon Press: Oxford, 1990), 49-78, ide: 49-50. Dohnányi esetében a „teljes megszerkesztettségnek” fontos alkotórésze a névjegy.

## FISZ-MOLL ZONGORÁS-KVARTETT

A *fisz-moll zongorás-kvartett* 1891-ben komponált három tételéhez 1893-ban egy negyedik tételt illesztett az ifjú zeneszerző.<sup>2</sup> A frissiben elkészült, immár négytételéssé bővült mű olvasópróbáját hallotta 1893 nyarán Ernst Stohr bécsi festőművész Kisherestyénben, ahol Dohnányi édesapjával nyaralt Haulik Károly házában. A festőt olyannyira magával ragadta a kompozíció, hogy azonnal magával vitte a kéziratot, hogy Bécsben előadókat találjon a mű számára. Az ősbemutatóra 1894. március 11-én került sor, a *Duesberg Vonósnégyes* tagjai és a szerző közreműködésével. A bécsi hangverseny kritikussai kedvezően fogadták a darabot,<sup>3</sup> mellyel a tizenhat éves ifjú az első lépést tette meg a világhírnév felé.

Az I. tétel expozíciójában a szenvedélyes moll fő témát mind a három vonós hangszer unisono szólaltatja meg (14. és 15. kották, lásd a *Tisztázatok* alfejezetben). Ennek IV. tételbeli visszatérése már számos olyan jellegzetességet mutat, melyek a kései kompozíciókban is megjelennek, és az életmű későbbi periódusaiban is fellelhetők. Tetten érhető a IV. tétel és az I. tétel közötti kontraszt megteremtése, a figyelemfelhívásra törekvés, a befejezés előkészítése, és az, hogy az I. tétel témájának invokációja nem egy második reexpozió, hanem a kezdet újraátélése, felidézése. A kontrasztot nemcsak a IV. tétel sodrásának lelassulása, hanem a *maggiore-minore* váltás is élesen jelzi. Kétütemnyi bizonytalan várakozás után (csupán a zongora domináns orgonapontját halljuk), a hegedű egyedül, magányosan idézi fel a kezdeteket. A kezdeti unisono teljesen eltűnt, mi több, a cselló ellenszólóamat játszik, a brácsa pedig egyelőre „nem nyilatkozik”. Csak a négyütemes motívum elhangzása után élénkül fel a zenei történések sora: passzív szerepéből kilépve bekapcsolódik a beszélgetésbe a brácsa, a zongora is egyre aktívabb résztvevője lesz a diskurzusnak, majd szekvenciák sorával érkezik el a nagyszabású befejezés. 1893-ban, a *fisz-moll zongorás-négyessel* már készen áll az életmű későbbi periódusaiban is meghatározó *névjegy* prototípusa (34. kotta).



34. kotta, A Dohnányi-névjegy kezdete a *fisz-moll zongorás-kvartett*ben

2. Dohnányi ifjúkori műveiről készített műjegyzékében az 1891-es jegyezte be a *fisz-moll zongorás-kvartett*et, melynél *Letzten Satz comp. 1893* bejegyzés olvasható. BL, Add. MS. 50,808. A mű máig kiadatlan.

3. „Der erst sechzehnjährige Künstler bekundete in seinem Klavierquartett Fis-moll, namentlich in den beiden ersten Sätzen, ein gutes kontrapunktistisches Talent und animierte durch sein freundliches Werk die mitwirkenden Instrumentalisten zu besonders exaktem Zusammenspielen. Auch als Pianist zeigte derselbe eine für sein junges Alter erstaunliche Geläufigkeit und erhielt nach jedem Satze seines gefälligen Opus lauten Beifall.” Forrásmegjelölés nélküli újságkivágat az FSU Dohnányi-hagyatékában. Magyar fordítással közreadja Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. I. rész: A pályakezdő évek, 1897. január — 1898. április” *Dohnányi Évkönyv* 2003, 137-247, ide: 163-164.

## ZRÍNYI-NYITÁNY

A *Zrínyi-nyitány* — az *F-dúr szimfóniához* és a *B-dúr szextett* második verziójához hasonlóan — az 1896-os ezredévi zeneszerzői versenyre készült 1896-ban. A zeneakadémiai zeneszerzés-tanulmányait éppen csak befejező ifjú Dohnányinak óriási sikert hozott a pályázat, mivel két első díjat is odaítéltek neki a millennium nagy királydíjai közül, az egyiket a nyitánykategóriában indult *Zrínyi-nyitányért*.<sup>4</sup> A mű bemutatója — a többi királydíjat nyert pályaművel együtt — 1897. június 2-án volt a budapesti zeneakadémián, ahol az intézet zenekarát Erkel Gyula vezényelte. Az eseménynek óriási sajtóvisszhangja volt.<sup>5</sup> Ez követően többször is játszották a művet, Budapesten, Pozsonyban és Bécsben,<sup>6</sup> majd feledésbe merült. Több évtizednyi hallgatás után a közelmúltban hallhatta a darabot ismét Budapest közönsége.<sup>7</sup>

Az utókor szerencséje, hogy az 1896-ban használt vázlatkönyvben fennmaradt néhány oldalnyi nyitányhoz készített vázlat, melyek közt a Dohnányi-névjegyet megformáló oldalak is találhatóak.<sup>8</sup> A nyitány sötét színekkel megfestett, *ff* dinamikájú *Grave* főtémáját a vonósok mutatják be (35. kotta), ami a szonátaformájú nyitány rekapitulációjában három és fél ütemre zsugorodva, G-dúrban, a fuvolák legfelsőbb regiszterében tér majd vissza (OSZK, Ms. Mus. 3.270, D. 36-37.).



35. kotta, A *Zrínyi-nyitány* kezdőtémája

A vázlatok arról tanúskodnak, hogy Dohnányi első gondolata szerint a főtéma teljes terjedelmében hangzott volna el a Codában, így intve búcsút a hallgatóságnak. Az autográf azonban az eredeti elképzelés módosítását mutatja. Az első skicc és a definitív között Dohnányi másképp határozott az egyre inkább névjeggyé váló téma-visszaidézés módjáról. Nem szolgálaián másolva, hanem a nagybögő D orgonapontja fölött némileg változtatva, az első elhangzáshoz képest kicsit bővebb terjedelemben a

4. A művek keletkezésének történelmi háttéréről lásd a III. fejezetben a *B-dúr szextett* keletkezéstörténetét. A királydíj-pályázat eredményhirdetésének sajtóvisszhangja: *Gombos/2004*, 184-188.

5. A hangversenyéről beszámolt a *Budapester Tagblatt*, a *Budapesti Hírlap*, a *Budapesti Napló*, az *Egyetértés*, a *Fővárosi Lapok*, a *Magyar Hírlap*, a *Magyar Újság*, a *Nemzet*, a *Neues Pester Journal* és a *Pesti Napló* 1897. június 4-i száma, *Gombos/2004*, 188-195.

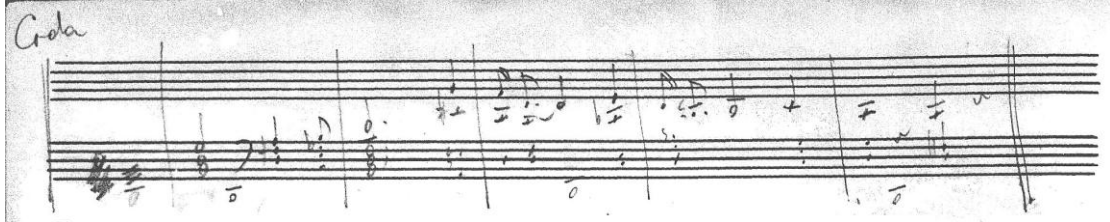
6. 1898. márc. 28., Budapest; 1899. január 19., Pozsony. E hangversenyen Dohnányi kamarazenészként, zenekari szólistaként, szólózongoristaként és zeneszerzőként is fellépett szülővárosa közönsége előtt. A koncert körülményeiről — a katonazenekarral kísért Beethoven-zongoraversenyhez a fűvósok miatt a zongorát félhanggal feljebb kellett hangolni, amit a hangversenyt nyitó Dohnányi-zongoraötösben közreműködő „Fitzner-kvartett tagjai rémülten fogadtak, mivel nem tudták követni a zongora számukra elérhetetlenül magas hangolását. A helyzetet a szerző mentette meg, aki gondolkodás nélkül egy félhanggal lejjebb transzponálta szólamát — lásd Vázsonyi, 64. A koncert kritikái: *Gombos/2005*, 156-159.; 1902. február 12., Bécs, Konzertverein. A *Zrínyi-nyitány* a hangverseny záró száma volt, a Konzertverein zenekarát Dohnányi vezényelte. Feltételezhetően ez volt a művész első nyilvános szereplése karmesterként.

7. 2007. október 11., MTA Budavári Kongresszusi Terem, Budapesti Műszaki Egyetem Szimfonikus Zenekara, vez. Köteles Géza. Műsor: Dohnányi: *Zrínyi-nyitány*, Goldmark: *Zrínyi* (szimfonikus költemény), Kodály: *Zrínyi* szózata.

8. OSZK, Ms. Mus. 3.210. A vázlatkönyv tartalmának részletes leírását lásd az I. fejezet *Fennmaradt kéziratok* című alfejezetében.



*pp* megszólaló harsonák és a trombiták emlékeztetnek még egyszer a nagy magyar hadvezér hőstetteit jelképező *Grave* témára. Ezzel egyben búcsút is int a zeneszerző, és végül egy gyors *Allegro vivace* szakasszal zárja a kompozíciót. A *Zrínyi-nyitány* esete azért tanulságos, mert a kompozíciós folyamatban a vázlatok és a definitív összevetésével először itt ragadhatók meg — egyelőre ugyan csak kezdeményében — azok a sajátosságok, melyek a Dohnányi-névjegyét az érett kori művekben oly fontos formaalkotó tényezővé teszik majd (36. kotta és 16. faksimile).



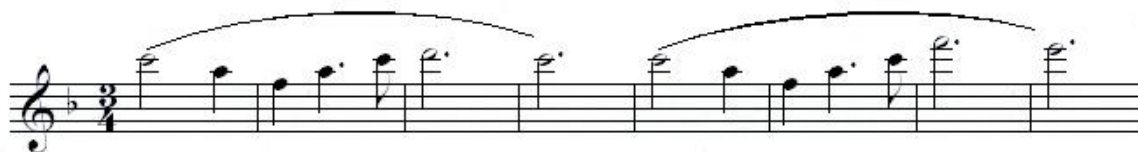
36. kotta, Vázlat a *Zrínyi-nyitány*hoz (OSZK, Ms. Mus. 3.210, 18<sup>v</sup>)

### 3. Dohnányi-névjegy a szimfóniákban

#### F-DÚR SZIMFÓNIA

A szimfóniák vázlatainak és azok definitívjeinek összevetése egyértelművé teszi, hogy Dohnányi mindhárom szimfóniája belső szerkezetének kialakításában meghatározó szerepet játszott a névjegy elhelyezése.

1896-ban (*május 17-én 12 órákor*)<sup>1</sup> készült el a később királydíj-pályázatra benyújtott és kategóriájában első díjat nyert *F-dúr szimfónia*, melynek Dohnányi-névjegyében az eddigi legnagyobb kihívást minden bizonnyal a két szélső tétel közötti metrum-különbség áthidalása jelentette. Az I. tétel 3/4-es főtémáját a 4/4-ben (*Andante*) induló IV. tételbe kellett behelyeznie (37. kotta). Az ifjú zeneszerző a lehető legegyszerűbben oldotta meg feladatát: a szerzői kézirat saját számozás szerinti 112. oldalán a Dohnányi-névjegy megjelenésekor egyszerűen 3/4-re és *Tempo I*-re váltott a zene, hogy a névjegy elhangzása után — tizenhárom ütemmel később — már ismét páros ütemben, immár 2/4-ben (*Allegro vivace*) száguldjon a befejezés felé.



37. kotta, Az *F-dúr szimfónia* I. tételének főtémája, OSZK, Ms. Mus. 3.253

Az *F-dúr szimfóniához* tartozó vázlatok (OSZK, Ms. Mus. 3.210 és 3.275) világossá teszik, hogy későbbi gondolata volt a zeneszerzőnek a 3/4-es főtéma visszaidézése a zárótételben, mivel a IV. tételhez tartozó vázlatokban még nem szerepel a fent említett tizenhárom ütem. Feltehetően, azért, mert ebben az időszakban még nem volt kiforrott gyakorlat a nyitótéma visszaidézése Dohnányi zeneszerzői műhelyében. Amellett, hogy egyik vázlatköteggben sincs még benne a névjegy, arra is felfigyelhetünk, hogy a vázlatokban még *Intermezzo*-nak nevezte a szerző azt a tételt, ami a mű elkészülte után végül zárótételként szerepel, tempójelzése pedig eredetileg *Moderato* volt. A IV. tétel ilyen címadása azt sugallja, hogy a szerző eredeti szándéka szerint még egy ötödik tételt is tervezett. A véglegesben azonban már nincs benne az *Intermezzo* megnevezés, és lassúbb lett a tempó is, *Andante*-ra változott.<sup>2</sup> Feltehetően az idő szűkös volta nem adott alkalmat a komponistának egy ötödik tétel megírására (a tervezett júniusi bemutatóra május közepére készült el a szimfónia négy tételével, és a még zeneakadémiai tanulmányokat folytató Dohnányinak vizsgakötelezettségei voltak a tanév végén). A „csonka szimfónia” azonban meghatározó lehetett az öt évvel későbbi öttételes *d-moll szimfónia* születésénél (op. 9), ahol már sokkal összetettebb módon találkozunk az első tétel visszaidézésével. A két szimfónia sajátos érintkezési pontja, hogy míg az *F-dúrból* eltűnt az *Intermezzo* elnevezés, addig a *d-mollnak* éppen a IV. tétele viseli ezt a címet, és érdekes módon nem az utolsó tételben, hanem itt jelenik meg az I. tétel főtémája.

1. A szimfónia órára pontos elkészültének bejegyzését lásd OSZK, Ms. Mus. 3.253.

2. Dohnányi 1896. május 19-én írt leveléből értesülünk, hogy a szimfónia bemutatóját júniusra tervezték (idézi Vázsonyi, 43) — mely végül elmaradt, ennek köszönhetően viszont a mű indulhatott a millennium alkalmából hirdetett zeneszerzői versenyen, ahol a szimfónia kategóriában királydíjat nyert. (Ehhez lásd még a III. fejezetben a *B-dúr szextett* keletkezéstörténetét is.)

## D-MOLL SZIMFÓNIA, OP. 9

A *d-moll szimfónia* óriási utat tett meg az F-dúrhoz képest: mérföldkő volt a maga korában, s így vagy úgy, de nem hagyta közömbösen a kortársakat.<sup>3</sup> Bartók számos levelében megemlítette Dohnányi *d-moll szimfóniáját*, hol elismerően, hol kritikusan nyilatkozva róla.<sup>4</sup> A mű vélhetően nemcsak Bartók 1902 végén írt, töredékesen fennmaradt *Esz-dúr szimfóniájára* [BB 25], hanem az ezt követő művekre — *Andante (A-dúr) hegedűre és zongorára* [BB 26], *Rapszódia zongorára és zenekarra* (op. 1) [BB 36a,b], az *1. szvit nagyzenekarra* (op. 3) [BB 39], és mindenekelőtt a *Kossuth szimfóniára* [BB 31] — is nagy hatással lehetett.<sup>5</sup>

A *d-moll* Dohnányi szimfóniái közül egyedülálló módon öt tételből áll. Ezért is támadhatott többeknek az a benyomása, hogy a kompozíció mögött sejtetőleg ott állt Berlioz *Fantasztikus szimfóniája*.<sup>6</sup> Berlioz műve csak hosszú vajúdás után nyerte el a ma ismert öttételes alakját, amihez viszont mind formai, mind műfaji értelemben Beethoven *Pastorale* szimfóniája szolgáltatott közvetlen mintát.<sup>7</sup> Berlioz és Beethoven mellett Richard Strauss is inspirálóan hathatott Dohnányira, legalábbis ami a szimfónia öttételességét illeti.<sup>8</sup> A zeneszerző minden bizonnyal itt valósította meg azt az öttételességet, amit már az *F-dúr szimfóniában* eltervezett. Sok tekintetben úgy tűnik, hogy az *F-dúr szimfónia* egyfajta pendant-jának, vagy — még inkább — annak továbbfejlesztésének szánta a *d-moll szimfóniát*. Nem lehet véletlen, hogy a két szimfónia *maggiore/minore* hangnemi kapcsolatban áll egymással, mint ahogy az sem, hogy a *d-moll szimfónia* IV., *Intermezzo* tételében ugyanúgy 3/4-ben halljuk vissza az I. tétel főtémáját, mint az *F-dúr szimfónia* egykori *Intermezzo* tételében. Míg ott azonban az első megszólaláshoz képest változatlan metrumban idézte a 3/4-es kezdőtémát a 4/4-ben induló IV. tételben, addig a *d-moll szimfónia* IV. tételében az I.

3. A *d-moll szimfónia* fogadtatásának kritikáit lásd Gombos/2006

4. Ifj. Bartók Béla (szerk.), *Bartók Béla családi levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 70. számú levél (Bartók édesanyjához, 1902. november 5-én, 73. oldal): „Igaz! A szimfóniája remek. Nagyszerű. Eddig legjobban tetszik nekem D. művei közül.”; 79. számú levél (Bartók édesanyjához, 1903. január 9-én, 81. oldal): „A Dohnányi szimfónia nagyszerűen hangzik. Ő maga kiválóan dirigálta. Ünnepeztük is nagyban. A csütörtöki Esti Ujság-ban vezércikk jelent meg ezzel a címmel: Dohnányi Ernő. Kern Aurél sugalmazásából. Abban azonban a jó úr nagyon téved, hogy Dohnányi teremti meg a magyar műzenét. Esze ágában sincs. Szimfóniájának is csak a II. tétele magyaros, az elsőre még rá lehet fogni ezt a 3 utolsóira éppen nem.” Bartók ez utóbbi megjegyzését Tallián Tibor mintegy titkos Dohnányi-rivalizálásként értelmezi. Bartók célja a magyar szimfonizmus megteremtése volt, mely eszményképet legjobban a Kossuth-szimfónia magyaros hangvétele reprezentálja. Tallián Tibor, *Bartók Béla*. (Budapest: Gondolat, 198), 36.

5. A téma bővebb kifejtését lásd Vikárius, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, 82-87., 89-90., 94. és 95., valamint David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2006), 42-51., illetve 101-110.

6. Erre a következtetésre jutott a Halle-koncertek műsorfüzetének írója, valamint a *The Manchester Guardian* és a *The Manchester Evening News* (Manchester, 1902. január 31.) recenzense a szimfónia ősbemutatójáról írott kritikákban (Gombos/2006, 185-190), valamint Vikárius László is (i. m. 70).

7. Kroó György, *Berlioz*. (Budapest: Gondolat, 1980), 80-83. A *Pastorale szimfóniára* legfeltűnőbbben a Berlioz-mű angolkürtszólós III. tétele utal, s ez az a tétel, amivel a Dohnányi-szimfónia szintén angolkürt szólóval kezdődő II. tétele a legtöbb közös vonást mutatja. D. Schneider szerint a Dohnányi-szimfónia eme tétele pedig Bartók 2. szvitjének [BB 40] lehetett közvetlen inspirálója. Schneider, i. m. 101ff.

8. Lehetséges Beethoven- és Richard Strauss-inspirációt említ a Halle-koncertek műsorfüzetírója is a *d-moll szimfóniával* kapcsolatban (Gombos/2006, 187).

tétel eredetileg alla breve-ben leírt fő témája szólal meg 3/4-ben az oboákon, majd a hegedűkön is (38. és 39. kotta).



38. kotta, A d-moll szimfónia (op. 9) I. tételének kezdőtémája

39. kotta, Az I. tétel fő témájának visszatérése a d-moll szimfónia (op. 9) IV. tételében

## E-DÚR SZIMFÓNIA, OP. 40

Dohnányi harmadik (és egyben utolsó szimfóniáját) még Magyarországon kezdte felvázolni 1944-ben, végül Bécsben fejezte be a partitúrát.<sup>9</sup> A szimfónia vázlataira ugyanabban a vázlatkönyvben bukkantam rá, mint amiben a *Suite en valse* (op. 39) vázlatai is találhatóak (40. kotta),<sup>10</sup> ezekről eddig nem tudott a Dohnányi-kutatás. Míg a vázlatkönyvben növekvő tételsorban követik egymást az első három tétel vázlatai,

9. James Grymes téved, mikor az *E-dúr szimfónia* megszületésének gondolatát 1928-ra teszi. Grymes, „Ernő Dohnányi’s Revision of His Symphony in E major, op. 40” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 40/1-3, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 72. Feltételezését Galafrés Elsa visszaemlékezéseire alapozza (Galafrés, 348). Bár Galafrés állítása igaz, valóban egy „szimfónián” dolgozott Dohnányi ez idő tájt, azonban ez a Dohnányi által először *Kam[mer] Symph[on]ie*-ként megjelölt mű volt, amiből később a *C-dúr szextett* (op. 37) ma ismert változata született meg (bővebben lásd a *C-dúr szextett* keletkezéstörténeténél a III. fejezetben).

10. BL, Add. MS. 50,798A. A *Suite en valse* (op. 39) munkálatai bizonyíthatóan 1943 decemberéig lefoglalták Dohnányit (lásd a III. fejezetben a *Suite en valse* keletkezéstörténetét). Mivel a vázlatkönyvben a *Suite en valse* skiccei után következnek a szimfónia vázlatai, a keletkezés korábban megjelölt 1943-44-es dátumát megalapozottan javíthatjuk 1944-re.

addig az autográf partitúra tanúsága szerint először az I. tétel tisztázata készült el, majd a IV., a III. és végül a II. tételé.<sup>11</sup> A művet hamarosan bemutatták: 1948. november 23-án, Londonban adta elő a *Chelsea Symphony Orchestra* Norman Del Mar vezényletével. Dohnányi nem lehetett jelen a hangversenyen, s bár a kritikusok többnyire kedvezően fogadták az új kompozíciót,<sup>12</sup> a zeneszerző nem érezte tökéletesnek művét, és tervbe vette átdolgozását. Erre jó egy évtizeddel később, 1954-57 között került sor. Az átdolgozott szimfónia jelentősen — mintegy tíz perccel — rövidebb lett. Habár minden tételben lényeges változások történtek, legszignifikánsabban a IV. tételt dolgozta át a zeneszerző. E változtatások elégségesnek bizonyultak ahhoz, hogy a szimfónia amerikai bemutatóját világpremierként hirdessék.<sup>13</sup> Maga Dohnányi is *teljes* átdolgozásról beszélt visszaemlékezésében,<sup>14</sup> majd néhány sorral később a szimfónia életműben elfoglalt helyéről tesz említést:

*Gyakran kérdezték, mi a kedvenc művem? Ilyenkor azt feleltem: nincs. Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a CANTUS VITAE-re, melyen három évig dolgoztam, de a gondolatokat hozzá hosszú éveken át gyűjtöttem, érleltem, és a II. Szimfóniámra, mit tíz évi pihenés után itt Floridában teljesen átírtam s mely oly sikert ért el két évvel ezelőtt Minneapolisban, Doráti Antal vezényletével, hogy ugyanabban az évben meg kellett ismételni. Nemcsak ezért ragaszkodom ezen műveimhez, mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat. Itt, ezekben a művekben én beszélek a közönséghez, mint ahogyan Schumann egyik Kinderszenen-jének a titulusa: „Der Dichter spricht...”<sup>15</sup>*

Mivel Dohnányi szinte csak az utolsó pillanatban fejezte be a szimfónia revízióját az 1957. március 15-i minneapolis-i bemutatóra, ezért a koncertfüzet írójának, Donald Fergusonnak vajmi kevés ideje volt arra, hogy a partitúrát a műismertetéshez részletesen tanulmányozhassa. Dohnányi — hogy a szimfóniával kapcsolatos esetleges félreértéseket eloszlassa (többek között azt, hogy műve nem programzene) — szokásával ellentétben tollat ragadott, és nemcsak formailag elemezte a szimfóniát, hanem annak filozófiai üzenetét is szavakba öntötte.<sup>16</sup> A szimfónia inspirációját — a

11. Lásd az I. fejezetben *A vázlatok és fogalmazványok vizuális megjelenése* című alfejezet 12. lábjegyzetét.

12. A *Musical Opinion* (1949. január, 199 [név nélkül]) kritikusa a szimfóniában tapasztalt inventív termékenység sokaságát, az ötletek gazdagságát és végtelen forrását emeli ki, William McNaught (*The Musical Times*, 1948. december, 380) a szimfónia konzervatizmusát dicséri. Ugyanakkor Jean Boulton („Concerts” in *The Music Review* 10, 1949, 41.) és a *The Strad* kritikusának [in „Editorial Notes”, név nélkül] tetszését nem nyerte el Dohnányi új szimfóniája.

13. Dohnányi számos levele mellett a Floridai Állami Egyetem (FSU) News Bureau-ja „world premier of Ernst von Dohnányi’s Seconde Symphony”-jaként [Dohnányi Ernő második szimfóniájának világpremierje] hirdette a művet. Grymes, i. m. 77. A két változat közti különbséget Grymes listázza: Grymes, James A, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E Major” M. M. thesis (Tallahassee: Florida State University, 1998).

14. *Persze amit az ember egyszer leír, az nem jelenti, hogy végleges. Újra és újra át kell azt nézni, csiszolni, dolgozni. Hányszor vettem el teljes oldalakat, mert nem feleltek meg ízlésemnek, sőt egész fejezeteket írtam újra. A Második Szimfóniámat pedig tíz év után teljesen átdolgoztam.* Dohnányi, *Búcsú és üzenet.* (München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962), 28.

15. Dohnányi, 28-29.

16. Dohnányi 1957. február 17-én írt levele Donald Fergusonnak. A zeneszerző elemzését szinte teljes egészében idézte Ferguson a hangverseny programfüzetében, melynek kezdetét lásd az I. fejezetben, a *Dohnányi a komponálásról, műveiről, munkamódszeréről* című alfejezetben. A programfüzet egy eredeti példánya megtalálható: BL, Add. MS. 50.807, fols. 145<sup>v</sup>-146<sup>v</sup>.

*Cantus vitae*-hez hasonlóan — Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeménye szolgáltatta. Mindkét mű egyik legfőbb eszmei üzenete Ádám szózata:

A cél megszűnt a dicső csatának,  
A cél a halál, az élet küzdelem!<sup>17</sup>

Az egyes tételek egy-egy központi gondolat köré fonódnak. Az I. tétel kidolgozásában az exozicióbéli első téma és a záró téma az örök kérdés, „Szerelem és küzdés nélkül mit ér az élet” megtestesítője, mely a főtéma győzelmével zárul a rekapitulációban.<sup>18</sup> A IV. tételben a J. S. Bach *Komm', süßer Tod* (BWV 478) koráljának idézete csendül fel — szintén mögöttes mondanivalóval. Az utolsó tétel variációinak is — hasonlóképpen az előző tételekhez — sajátos belső gondolatmenete van.<sup>19</sup> Arról, hogy milyen eszmei szerepe van a mű végén a téma visszaidézésének, első (és sajnos utolsó) alkalommal értesülünk magától a szerzőtől. Az első tétel főtémájának utolsó tételbeli megjelenésének, azaz a Dohnányi-névjegynek mondanivalója az Élet győzelme a Halál felett.<sup>20</sup>

A Dohnányi-névjegy mind a két változatban jelen van, azonban dramaturgiailag jelentősen másképp. Azt is mondhatnánk, hogy az egyik leglényegesebb változtatást éppen az első tétel főtémájának visszaidézésekor, annak módjában hajtotta végre a zeneszerző a szimfónia revíziójakor. Az első, 1944-ben elkészült verzióban nemcsak a befejezéshez közeledve (131<sup>+8</sup>-től) hanem már rögtön a IV. tétel elején, az *Adagio* bevezetésben halljuk a nyitótétel kezdőtémáját (17. fakszimile), ami a végső változat ismeretében dramaturgiailag elhamarkodottnak tűnik. Így ugyanis az ötlet már nem lesz novum a tétel végén, és nem éri el azt a hatást — a lassú bevezetést, a témát és a variációkat, valamint a fűgát követően —, mint a tétel különböző részeinek küzdelme után, vagyis mint a (mű) Kezdet(e), ami az Élet szimbólumának megjelenése és győzelmének jelképe.

A két változat kottáját egymás mellé téve nyilvánvaló, hogy miután elkészült a szimfónia elejének átdolgozása (többek között új bevezetőt komponált, a nyitó tempót *Adagió*ról *Andantéra* változtatta, stb.), a korábbi változatot maga elé téve dolgozott tovább a mester a szimfónia további részében. Az első változat 219. oldalának margóján a második verzió idevágó részének (= az új 193. oldala) hangszereléséhez szükséges sorokat számolta ki. (A szimfónia megrövidülését jól mutatja az oldalszámok mellett az azonos zenei anyagok próbaszámainak összevetése. A fent említett oldalak az első változatban már a 108. próbaszámnál járnak, míg az újban ugyanez a hely csak a 95. próbaszám. A Dohnányi-névjegy megjelenésében is érzékelhető a szimfónia rövidülése a próbaszámokban (IV. tétel: 1. változat — 131<sup>+8</sup>, 2. változat — 110. próbaszám), mely először a fafűvőkon, majd győzedelmesen, diadalmasan a teljes zenekaron is felhangzik (41. kotta).

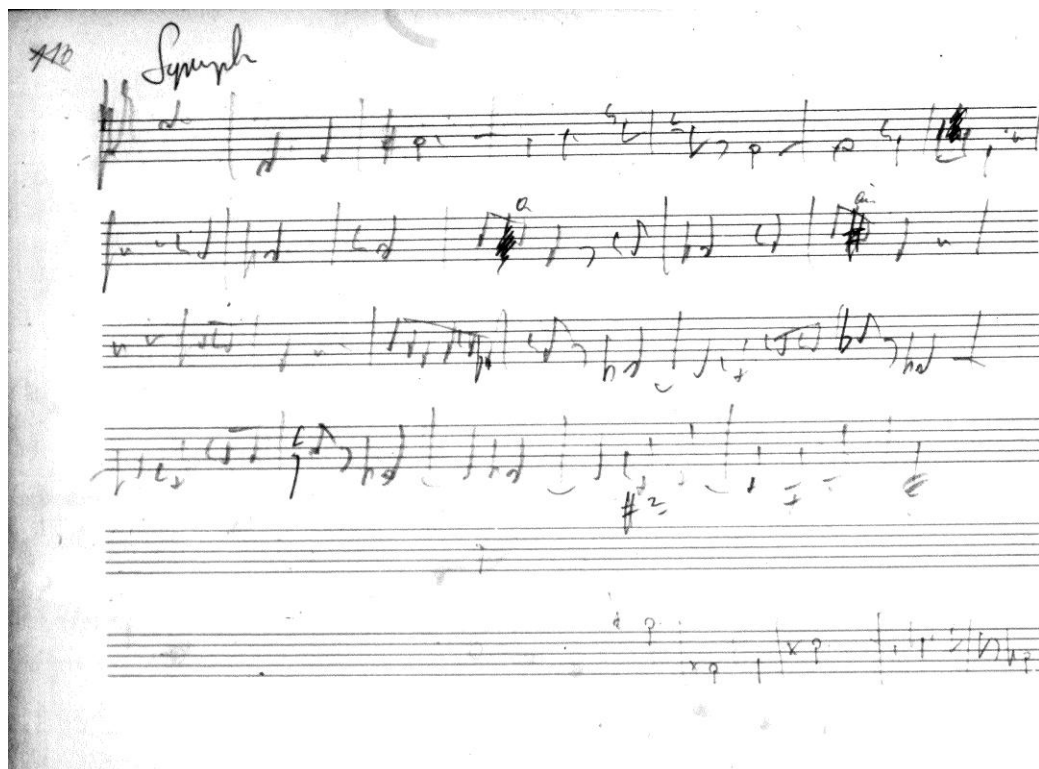
---

17. Madách Imre, *Az ember tragédiája*, 13. jelenet.

18. Hasonlóan a fentebb idézett másik Madách gondolathoz, ez a részlet is a *Cantus vitae* harmadik részében (Funerália), a 14. szakasz (Chorus mysticus és vegyeskar) szövegének részét képezi. Az utána következő zenekari közjáték (no. 15) alcíme „*A küzdelem*”.

19. Lásd a végső változat bemutatóját (1957. november 15., Minneapolis) megelőző levelezést a mindkét hangversenyt vezénylő Doráti és a zeneszerző között. A levelezést részben idézi James A. Grymes, „Smells Like Creative Spirit: »Nirvana« and Ernst von Dohnányi's Compositional Process”. Presented at the College Music Society Southern Chapter 1999 Conference, 20 February 1999, Orlando, FL. Gépelt példánya: Dohnányi Archivum, Budapest, valamint Grymes, „Ernst Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op. 40” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae 40/1-3*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 80-81.

20. BL, Add. MS. 50.807, fol. 146<sup>v</sup>.



40. kotta, Az E-dúr szimfónia I. tételének főtémája — vázlat, BL, Add. MS. 50,798A, fol. 110

A photograph of a handwritten musical score for an orchestra. The score is divided into two systems. The first system is marked '226' and 'Tempo fermo. (Allegro moderato)'. The second system is marked '444' and '(118)'. The instruments listed on the left include Flute (Fl. picc.), Flute (Fl. 1.2.3.), Oboe (Ob. 1.2.3.), Clarinet in B-flat (Cl. (B) 1.2.3.), Clarinet in A (Cl. (A) 1.2.3.), Bassoon (Fg. 1.2.3.), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings like 'p.' and 'f.'.

41. kotta, Dohnányi-névjegy az E-dúr szimfónia (op. 40) végleges verziójában

#### 4. Variációk a Dohnányi-névjegyre (1): Az I. tétel fő témája mellett más tétel témái is visszatérnek a későbbi tételekben

Ahogy nem találunk két azonos szonátaformát a Dohnányi-oeuvre-ben, úgy a névjegy megfogalmazása, annak a zenei folyamatba helyezése is a variálás, a kísérletezés lehetőségét nyújtotta a zeneszerzőnek a kompozíciós munkában. Ha végigtekintünk a Dohnányi-névjegyet tartalmazó művek időrendbe szedett listáján, kétség sem férhet hozzá, hogy idővel egyre fontosabbá vált a zeneszerző számára az utolsó elköszönés koncepciója. Egymással párhuzamosan több jel is arra utal, hogy ez a fajta szigorú, összefogott formálást adó keret, azaz a kezdésre való rímelés Dohnányi műhelyének integráns részévé vált. Egyre változatosabb, izgalmasabb lehetőségeket keresett a zeneszerző, hogy a zárótétel végéhez közeledve visszautaljon a kezdetekre, és a tételek közötti kohéziót a lehető legszorosabbra vonja. Az alábbi két alfejezetben — mindenekelőtt a névjegy aspektusából vizsgálva a kompozíciókat — időrendben is két jól elkülöníthető csoportot vizsgálunk. Mindkét csoportban még egy lépéssel továbblépett a zeneszerző a saját maga által felállított irányelveken. Természetesen nem változtatott az eredeti koncepción, vagyis azon, hogy közeledve a mű befejezéséhez az I. tétel fő témájának utolsó elhangzása továbbra is egyfajta búcsúzás jelleggel bírjon, ugyanakkor a mű tematikus egységének szorosabbá tételéhez további téma-visszaidézéseket iktatott be a zeneszerző. Ebben az alfejezetben azokat a műveket vizsgálom, ahol Dohnányi az I. tétel fő témája mellett más tétel témáit is rekapitulálja a zárótétel új témáinak bemutatása közben, illetve után.

#### E-MOLL ZONGORAVÉRSÉNY, OP. 5

Dohnányi *e-moll zongoraversenye* nemcsak azért kaphat megkülönböztetett figyelmet, mert ez a zeneszerző első versenyműve (amiben mi más lehetne a koncertáló hangszer egy zongoraművész-komponista műhelyében, mint a zongora, amely egyben első, opusz-számmal is vállalt zenekart foglalkoztató alkotása), és nemcsak azért, mert 1899. március 26-án e kompozícióval nyerte el az ifjú zeneszerző a hetvenkét beérkezett zongoraverseny közül az első díjat a bécsi Bösendorfer-versenyen, hanem mert létezik e háromtételű versenyműnek egy egytételű változata is.<sup>1</sup> Ez a tény önmagában még nem jelentene érdekességet a Dohnányi-névjegy vizsgálata szempontjából, abból a nézőpontból viszont igen, hogy milyen eltérések lehetnek a Dohnányi-névjegy körül a két változatban (op. 5a és op. 5b).<sup>2</sup>

Ahogy majd a zeneszerző másik zongoraversenyében (op. 42) is látni fogjuk, itt is érvényesül az a monotematikus zárt konstrukció, mely átível a kompozíción, összeköti a saroktégeket és szilárd keretbe foglalja a versenymű egészét.<sup>3</sup> Az op. 5 I. és III. tételének indításánál eltéveszthetetlen a lefelé hajló szűkített kvint, mely bár más irányt vesz a két tételben, mégis elég jellegzetes ahhoz, hogy emlékeztünk

---

1. Dohnányi 1897-98-ban komponálta *e-moll zongoraversenyét* (op. 5). A mű keletkezéstörténetéhez lásd Vázsonyi, 64-65, valamint Galafrés 124-125. Kritikai kiadása: Kiszely-Papp Deborah, *Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, op. 5*, (DMA disszertáció, City University of New York, 1996).

2. Mivel a pályamű beadási határideje igencsak szorította a zeneszerzőt és még nem készült el a III. tétel hangszerelési munkálataival, ezért az I. tételt alakította át önálló versenyművé és ezt az egytételű verziót küldte el a bécsi bíráló bizottságnak.

3. Szignifikáns hasonlóság az op. 5 és az op. 42 között az is, hogy mindkét mű indítását a szólóhangszer cadenzája emeli ki, továbbá, hogy a lassú tételek variációsorozatok. A cadenza a két hegedűversenyben sem a hagyományos helyen, hanem már a mű elején felhangzik.



összekapcsolja a szélső tételket. Tudjuk, hogy a háromtételű verzió koncepciója előbb készen állt Dohnányi fejében, mint az egytételű, mivel azonban először az egytételű verzió leírásával készült el, érdemes e felől vizsgálni az esetleges különbségeket. Az egytételű zongoraversenyben teljesen szabályosan tér vissza a kezdőtéma és az ezt követő zongora-cadenza (a 33. próbaszámtól). Ez valójában nem névjegy, hanem a forma lekerekítése (18. faksimile).

Ugyanezen a helyen az op. 5a-ban visszatér ugyan a nyitótéma (bár csak két ütem terjedelemben), de hiányzik a zongora-cadenza. Ez utóbbit a valódi névjegy részeként, a tételek szorosabbá fűzése érdekében a III. tételben kapjuk majd meg. Dohnányi még egyet csavar a névjegy-visszatérésen azzal, hogy az I. tételt megidéző zongora-cadenzát (60. próbaszám) az a szűkített kvintes motívum előzi meg (az 59. próbaszámtól, *Tempo I*), mely a III. tétel sajátja volt. Az I. tétel nyitótémája mellett mintegy „alnévjegyként” a II. tétel főtémája is rekapitulál a zárótételben, ami magától értődően az egytételű verzióban még nem szerepelhetett. Először *Maestoso* hallható a II. tétel eredetileg *Andante* témája (74. próbaszám), majd nem sokkal később *Poco più presto* is (77<sup>10</sup>). Az, hogy az I. tétel mellett más tétel témáját is visszahozza a zeneszerző a zárótételben, Dohnányi számára is újdonság lehetett, olyannyira, hogy rövid időn belül újra és újra kipróbálta ezt a gyakorlatot.

## B-MOLL SZONÁTA CSELLÓRA ÉS ZONGORÁRA, OP. 8

Az op. 1 után a *b-moll szonáta* volt Dohnányi azon következő kamaraműve, mely a bemutatót követően hamarosan megállt a „saját lábán”, azaz a zongoraművész-zeneszerző közreműködése nélkül is felhangzott a nemzetközi hangversenytermek pódiumain. A Hugo Becker-,<sup>4</sup> Iwan Knorr- és Popper Dávid-tanítvány Darbishire Jones is ezt a művet választotta a londoni Bechstein Hall-beli szólóhangversenye nyitószámául 1906. október 16-án.<sup>5</sup> Választását egyértelműen dicsérték a recenzensek. Az *International Herald Tribune* kritikusanak még élénken éltek az emlékezetében a mű korábbi londoni előadásai, elemző írásában pedig nemcsak a mű e fejezetben tárgyalt azon sajátosságát említi meg, hogy a mű előző tételeinek zenei anyagai megjelennek a variációs tételben, hanem felhívja a figyelmet a fiatal komponista kiérlelt zenei nyelvezetére is.<sup>6</sup> A művet egyik bírálója sem mulasztja el méltatni, és a terjedelem adta lehetőségekhez képest röviden elemezni.<sup>7</sup>

4. Hugo Becker Dohnányi egyik leggyakoribb kamarapartneré volt a berlini években. Lásd Kovács Ilona, „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő.” *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Papp Márta (szerk.) (Budapest: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 198-204. A *b-moll csellószonátát* 1902-1911 között számos alkalommal játszották együtt (lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 99. ill. 126. — , ami talán Jones műsorválasztásában is közrejátszott.

5. Mr. Darbishire Jones allowed himself to experiment in the difficult art of making a programme for his recital last night given at Bechstein-hall. He chose as a principal work Dohnányi's Sonata for violoncello and pianoforte in B flat. This was an excellent beginning; it is a fine work, and one which we must be given many chances of hearing before we can know it properly. Miss Fanny Davies played the piano part, and a careful performance was secured. [Mr. Darbishire Jones a programkészítés nehéz művészetével kísérletezett a tegnapi esti Bechstein-Hallban adott szólóestjén. Fő műnek Dohnányi csellóra és zongorára írott b-moll szonátáját választotta. Tökéletes kezdés volt; nemes mű, olyan, amit sokszor meg kell hallgatnunk ahhoz, hogy alaposan megismerjük. Miss Fanny Davies játszott a zongoraszólamot, a gondos előadás biztosítva volt.] „Concerts”, *Times*, 1906. október 17.

6. With the invaluable assistance of Miss Fanny Davies—a pianist surely unsurpassad for ensemble playing—Mr. Darbishire Jones began his Recital yesterday with the Sonata in B flat, by Ernst von Dohnányi, a very beautiful and difficult work, which had only been heard once or twice before in London. Its construction is remarkably interesting, the earlier movements appearing to hinge upon the

Amint utaltam rá, az op. 5 után legközelebb az op. 8-as csellószonáta utolsó, IV.(variációs) tételében találkozunk a korábbi tételekből származó több témás visszaidézésekkel, tehát az I. tételből nemcsak a főtéma, hanem az I. tétel bevezetése, melléktémája, valamint a II. tétel és a III. tétel témája is visszatér. Nagy valószínűséggel a bőség zavara, a témák tobzódása az oka, hogy a befejezéséhez közeledve — az op 5-höz hasonlóan — a csellószonátában sem az utolsó gesztus az I. tétel főtémájának még egyszeri visszatérése. Innét nézve tehát e két kompozícióban került legtávolabb Dohnányi a *névjegy* eredeti funkciójától. Úgy tűnik, ebben a két műben fontosabb volt számára a formai kísérletezés, egy új ötlet, egy még ki nem próbált elgondolás kidolgozása. Mind a két darabban visszatérnek az előző tételek: a három tételből álló op. 5-ben két tételt, a négyteteles csellószonátában pedig mind a három előző tételt visszaidézi a zeneszerző. Ezt az attitűdöt majd az op. 11-ben látjuk legközelebb viszont. Ott, a négy rapszódiaát magában foglaló sorozat utolsójában azonban az első három témavisszatérései mellett eredeti szerepében üdvözölhetjük a névjegyet is, mely „klasszikus” funkcióját a szerző élete végéig megőrzi. Mielőtt azonban túlságosan előreszaladnánk, érdemes megvizsgálni, mi módon helyezte el Dohnányi a csellószonáta IV. tételében az egyes variációkban megjelenő témákat (8. táblázat).

| <i>A téma-visszaidézés helye</i> | <i>Ami visszatér</i> |
|----------------------------------|----------------------|
| 2. variáció elejétől             | I. tétel: melléktéma |
| 5. variáció 9. ütemtől           | I. tétel: főtéma     |

theme whose masterly variations bring the Sonata to a close. [...] his writing for both instruments is extraordinarily mature, and with all their independence, the one is always the natural complement of the other. [Miss Fanny Davies felbecsülhetetlen közreműködésével — aki bizonyosan felülmúlhatatlan az együttműködésben — Mr. Darbishire Jones szólóestjét Dohnányi b-moll szonátájával kezdte, egy gyönyörű és nehéz művel, amit egyszer vagy kétszer lehetett korábban Londonban hallani. A kompozíció felépítése figyelemreméltóan érdekes. A korábbi tételek magukban hordozzák a témát, amelynek mesteri variációi zárják a szonátát. Írása mindkét hangszerre különlegesen érett, és minden függetlenségükkel együtt az egyik mindig természetesen egészíti ki a másikat.] „Bechstein Hall”, *International Herald Tribune*, 1906. október 17. A szonáta korábbi londoni előadásai a zeneszerző közreműködésével 1899. december 4-én (ösbemutató) és december 18-án, illetve 1904. február 11-én voltak. Kovács/2006, 126.

7. The sonata in question is notable for attractive themes, an infinite variety of ideas, and a cleverness of treatment that is continually interesting and rivets the attention. The first movement, sombre and strongly emotional, is, perhaps, the best of the four, but the Scherzo, with its fairy music, is very engaging, and the Variations in the Finale are uncommonly ingenious and resourceful. [A szóbanforgó szonátát vonzó témái, végtelen gondolatgazdagsága és a kidolgozás ötletessége teszi jelentőssé, amely folyamatosan érdekes és vonzza a figyelmet. Az 1. tétel, amely borús és erősen érzelmekkel teli, valószínűleg a legjobb a négy közül, de a scherzo mesés zenéjével nagyon lebilincselő. A Finale variációi különlegesen zseniálisak és ötletesek.] „Bechstein Hall”, *The Daily Telegraph*, 1906. október 17.; The Sonata is a clever and thoughtfully-designed piece of work with many grateful passages for each of the instruments, and there is originality in its opening allegro, fancy in its sparkling scherzo, romance in the brief adagio, and no small contrast in the Thema con variazioni which serves as the concluding movement. [A szonáta egy szellemes és gondosan megtervezett mű, mindkét hangszer számára sok hálás játszánivalóval. Eredetiség van a nyitó-Allegróban, szeszély csillogó Scherzójában, románc rövid Adagiójában, és nem csekély kontraszt a Téma és variációkban, ami zárótételként szolgál.] „Yesterday Concerts”, *The Morning Post*, 1906. október 17.; The first movement is strong, bold, and straightforward; the second—a lovely Scherzo—is followed by an Adagio of great melodic beauty; while the last movement—a series of variations—keeps up the interest of the whole, and shows some very clever contrasts. [Az 1. tétel markáns, merész, és lényegretörő; a 2. egy bájos scherzo, melyet egy számottevő dallami szépségű Adagio követ; míg az utolsó tétel variációk sorozata. Fenntartja az érdeklődést és néhány nagyon szellemes kontrasztot mutat.] „Bechstein Hall” *Evening Standard*, 1906. október 17.

Variációk a Dohnányi-névjegyre (1): Az I. tétel főtemája mellett a mű más tételeinek témái is visszatérnek a későbbi tételekben

|                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| 6. variáció elejétől      | I. tétel: bevezetés     |
| 7. variáció elejétől      | II. tétel: scherzo téma |
| 8. variáció zongoraszólam | III. tétel: főtéma      |

8. táblázat, A b-moll cselló-zongoraszónáta (op. 8) témavisszatérései a IV. tételben

A táblázat adatait értelmezve egyértelmű, hogy az I. tétel főbb történéseit fordított sorrendben kapjuk vissza a variációkban, a II. és a III. tételt pedig az elhangzás sorrendjében.

Nagy merészség az éppen hogy csak elinduló variációk folyamatában már a 2. variációban „idegen” témát feldolgozni, logikus folytatás tehát, hogy a variáció témafejének forte dinamikával, tenutóval kiemelt szólóakkordjai kezdik a zongora szólamban a 3. variáció indítását (aminek foszlányai a tétel utolsó ütemeiben is megjelennek). Az 5. variáció már nem rugaszkodik el ennyire a variáció eredeti témájától, és csak a téma variált elhangzása után hangzik fel a nyitótétel főtemája, hogy aztán a két következő variációban (a 6. és 7. variációban) ismét rögtön az elejétől halljuk az idézeteket. Igaz, hogy bár a 8. variációban is az első ütemektől halljuk a III. tétel főtemáját a zongoraszólamban, a cselló azonban ezzel egy időben a variációs témafejjel indít, az eredetileg 4/4-es témát a III. tétel 3/4-es metrumához igazítva (42. kotta). Az utolsó, 9. variációban újból elhangzik a téma kezdeti, egyszerű, — a többi variáció ismeretében immár újra — lecsupaszított formájában, mellyel nemcsak a csellószonátát zárja, hanem az oeuvre egészére nem jellemző, szokatlan Dohnányi-névjegyet felmutató rövid korszakot is.

The image shows the beginning of Variation VIII from Liszt's Cello and Piano Sonata in B-flat major, Op. 8. The score is written for cello and piano. The cello part is marked 'arco' and starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment is marked 'mf espress.'. The tempo is 'Adagio non troppo'. The score includes various dynamic markings such as 'espress.', 'p', and 'cresc.'.

42. kotta, A 8. variáció kezdete

## NÉGY RAPSZÓDIA, OP. 11

A cselló-zongora-, majd a hegedű-zongoraszónáta mellett a zeneszerző-Dohnányi furcsa módon nem írt szonátát saját hangszerére, a zongoraművész-Dohnányi

számára.<sup>8</sup> Legalábbis nem találunk olyan művet az életműben, amely címében hordozná a zongoraszonáta megjelölést. A *Négy rapszódia* darabjai azonban önmagukban sem egy lassú-gyors formaszervezetet követnek, együtt pedig ciklikus felépítést mutatnak, s a szonáta-elv egyfajta lazábban összekapcsolt tételeként értelmezhetők.<sup>9</sup> Erre utal, hogy a tételek közötti összetartozás megerősítéseként a záró rapszódia az első három darab egy-egy témáját idézi vissza, és ahogy a ciklikus kompozíciókban megszokott „klasszikus módon” ott találjuk Dohnányi névjegyét is a még egyszer felcsendülő, búcsút intő főtémával. Ebben az értelemben tehát visszatér a névjegy korábbi gyakorlatához, s bár a többi tételből is hallunk idézetet a zárótételben, mégis a nyitógondolat kapja az utolsó szó jogát.

Az utolsó, *esz-moll rapszódia* először a középkori sequentia, a *Dies irae* dallamát dolgozza fel,<sup>10</sup> majd az első kettős vonalat követően a *Poco più mosso*-tól az 1. rapszódia (a szonáta I. tételének) főtémája hangzik fel. A következő kettős vonal után (*espressivo*) a zongora bal kézzsólamában a 3. rapszódia (a III. tétel) témáját, majd ennek lecsengése után, a *poco rit.* kiírásnál (ismét a bal kézben) a 2. rapszódia (a II. tétel) idézetét halljuk. A *Tempo I*-nél rekapitulál a *Dies irae* dallama (utoljára *grandioso* előadói utasítással, *maggiore*) a *Molto più mosso*-tól, és az utolsó oldalon a nyitó *g-moll rapszódia* főtémájával „emeli kalapját” a zeneszerző (43. és 44. kotta).

**Allegro non troppo, ma agitato**



43. kotta, A *g-moll rapszódia* főtémája

8. A megállapítás Dohnányi érettkori kompozícióira vonatkozik. Fiatalkori művei között két zongoraszonátát találunk, mindkettőt 1890-ből: a *g-moll szonátát*, (tételei: *Allegro*, *Adagio quasi Andante*, *Allegro*, *L'istesso tempo*, *Andante*, BL, Add. MS. 50,790, fols. 29-33'), valamint a csupán egy tételből álló *B-dúr szonátát* (BL, Add. MS. 50,790, fols. 36-37.)

9. Vö. Vázsonyi, 106. és Vikárius, 84. megállapításaival.

10. A *Dies irae* dallamát majd a *Cantus vitae*-ben (op. 38) is feldolgozza Dohnányi. A No. 10. „*Foxtrott*” tételben éles kontrasztot fest a foxtrott, és a visszatérő keringő, valamint az ezeket követő sequentia dallam között, a tételt záró basszusária (*Nem bírod, úgy-e, kéjek mámorával/ Elandalítani a szótatot,/ Mely a kebelnek mélyét felveri/ S jobb cél felé hiába ösztönöz.*) szavai alatt.

44. kotta, A Dohnányi-névjegy (a g-moll rapszódia főtémájának visszaidézése) az *esz-moll rapszódia* utolsó oldalán

## DESZ-DÚR VONÓSNÉGYES, OP. 15

Bár a *Desz-dúr vonósnégyest* méltatók különböző zenei előképek-hatások érvényesülését vélik felfedezni az 1906-ban komponált opuszban,<sup>11</sup> abban mindannyian egyet értenek, hogy Dohnányi e művével óriásit lépett előre. A berlini időszak zeneszerzői termésében (ahol szembetűnő a kamaraművek dominanciája) már félreismerhetetlen Dohnányi egyéni hangja, stílusa, a kompozíciók kifinomult formálása. Az is vitathatatlan, hogy ez az első olyan darab a Dohnányi-művek sorában, ahol világosan nyomon követhető az az újfajta formai modell, melynek koncepciója egyrészt a romantikából jól ismert egytétéles szonáta/versenymű, másrészt a szimfonikus költemény jellegzetességeit mutatja fel. Ennek tudható be a vonósnégyes néhány, a szokványostól eltérő sajátossága, mely a későbbiekben gyakran felbukkan az életműben:

- A korábbi négy tétéles struktúra három tételből álló egységet alkot;
- A művet lassú tétel fejezi be a korábban megszokott gyors befejezések helyett;
- Az I. tétel szonátaexpozíciói Dohnányi korábbi műveiben jellemzően háromtémájúak voltak (fő-, mellék- és zárótémával), itt a zeneszerző megelégszik a főtéma és a melléktéma (tonika-domináns) szembeállításával;
- A befejezés megoldást-megnyugvást nem hoz, a feltett kérdések nyitva maradnak Dohnányi legmélyebből fakadó személyes vallomásaiként;

Mindezen sajátosságokat az az egész kompozíciót átszövő — eme alfejezetben tárgyalt — szerves tematikus egység erősíti, melynél az előző tételek témái jelennek meg a zárótétel témáinak elhangzása között/után.<sup>12</sup> Arra is felfigyelhetünk e mű elemzése során, hogy a zeneszerző egyszerre ontja bőkezűen a témákat, s bánik takarékosan, már-már monotematikusan azokkal. Előbbire az I. tétel introdukciója ad szemléletes példát, utóbbira a bevezetés és a főtéma közti szoros rokoni kapcsolat, a főtématerület kidolgozása, a főtéma-melléktéma közti átvezetés és — természetesen — a zárótétel.

---

11. Tovey a német romantika wagneri és a szimfonikus költemény jellegű, valamint a szonáta-elvűség fúzióját véli felfedezni, emellett Beethoven és Bruckner párhuzamokat említ a kvartett formájának elemzésekor, Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett. (London: Oxford University Press, 1963), Vol. 1. 327-331, ide: 329-330.; Csengery Kristóf és Colin Mason Beethoven-allúziókat említenek (utóbbi idézi Csengery), Csengery Kristóf, „Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnégyes, op. 15”, in *A hét zeneműve. 1986. október-1987. szeptember*, szerk. Kroó György, (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 407-416., ide: 410. és 414.; Vázsonyi Dohnányi komponista-művészetének egyik kimagasló darabjaként értékeli a *Desz-dúr kvartettet* (uő, 128), és külön elemzi a Dohnányi művének Bartók *I. vonósnégyesére* gyakorolt hatását (343-352).

12. A *Desz-dúr vonósnégyes* eme sajátosságára több kritika rámutatott, például a Gürzenich Kvartett hangversenyéről a *Kölnischer Zeitung*ban 1908. november 1-jén megjelent írásban: „A témák világosak, plasztikusak és kezelésük mindig a feltétlen jóhangzás szerint történik. A leginkább figyelemre méltónak a harmadik tétel tűnt szélesen szótt kantilénájával, a második és első tétel témáinak fokozatos visszatérésével és a hatásos lezárással, ahol a brácsa és a cselló Desz-dúr orgonapontja felett a hegedűk kánonszerűen feldolgozva hozzák az első tétel főtémáját.” Közli Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905-1909-es berlini évek” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 59-302.

Mielőtt még elindulna a klasszikus értelemben vett főtéma, háromféle anyagból (egy tétován felfelé induló dallamból, egy határozott, daktilus-ritmusú köztes anyagból és egy ismét elbizonytalanodó lehajlásból) álló bevezetés készíti fel a hallgatót a továbbiakra. Ez a három anyag nemcsak az I. tételben, hanem a zárótételben is fontos szerephez jut majd. A zeneszerző e motívumok rekapitulációjával fonja majd egyre szorosabbá a saroktételek közti kapcsot, melyek újra és újra felbukkannak, mintha nem tudnának szabadulni az ismételt megjelenés rögeszméjétől (45. kotta).

45. kotta, A Desz-dúr vonósnégyes I. tételének bevezetése

Már első látásra (és hallásra) is nyilvánvaló, hogy a művet indító motívum és az I. tétel főtémája egyazon gyökérből nőnek ki. A főtéma akár e bevezető motívum feldolgozásaként is értelmezhető (46.a és 46.b kotta), mint ahogy a melléktémához vezető átvezetés is a főtéma egyfajta feldolgozása. Rendkívül szigorú ökonomikus szerkesztésre vall az is, ahogy az exozíciót lezáró „senki földje” terület után (a bevezetés mindhárom motívumának töredékeivel) a kidolgozás a főtéma és a



Ennél lesz majd egyértelműbb utalás is az I. tételre, a 23. majd a 24. próbaszámnál. Utóbbtól kezdődően már nemcsak az I. tétel nyitómotívumát üdvözölhetjük, hanem a teljes mű újraidézését-feldolgozását is: a 24<sup>+2</sup>-nél megjelenik a II. tétel ostinato-ja. A tétel — és egyben az egész mű — epilógusában pedig ott találjuk sűrítve mindhárom tételt: a 29<sup>-11</sup>-től kezdődő *Andante* szakasztól teljes szimbiózisban leperegnek előttünk a művet meghatározó témák, egymás mellett vagy egymással egy időben (29<sup>-11</sup>-től II. tétel, 29<sup>-6</sup>-tól III. tétel, 29<sup>-4</sup>-tól I. tétel, 29. próbaszámtól az I. és II. tétel együtt, 29<sup>+4</sup>-tól III. tétel, lásd a 48. kottát). Mindezt azért, hogy a 29<sup>+8</sup>-tól eredeti hangnemben még egyszer hallhassuk a Desz-dúrban morajló brácsák és csellók felett a két hegedű egymást túlszárnyaló búcsúintését, a kalaplengetést, a Dohnányi-névjegyet.

The image shows a musical score for the 48th measure, titled "Andante (♩ ungefähr = ♩ vorher) NB.". The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in the key of D major. It features a complex texture where themes from the first, second, and third movements are synthesized. The first system shows the second theme ([II. t.]) in the Violin I part, marked *pp*, with a *cresc.* dynamic. The second system shows the third theme ([III. t.]) in the Violin I part, marked *molto espress.*, with a *f* dynamic. The third system shows the first theme ([I. t.]) in the Violin I part, marked *p dolce*, and the second theme ([II. t.]) in the Violin II part, marked *pp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

48. kotta, Témák szintézise a Desz-dúr vonósnégyes, III. tételében

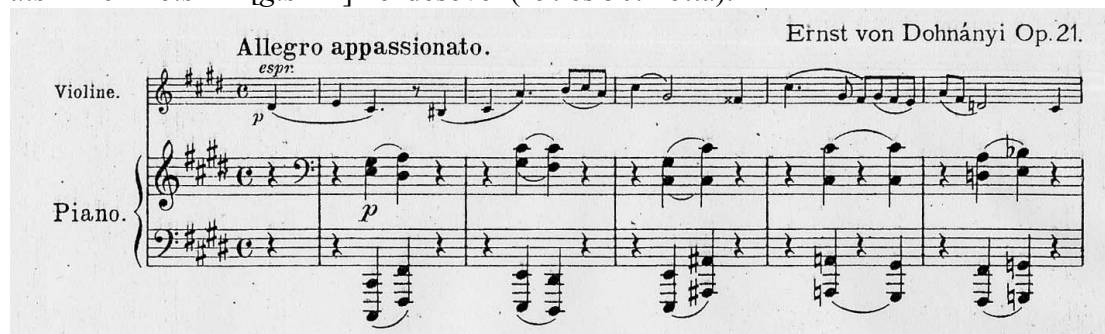


## 5. Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): A I. tétel fő témája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben


Az 1912-1915 közötti időszakban (a zeneszerzés szempontjából oly termékeny berlini évek utolsó éveiben) három olyan Dohnányi-névjegy tartalmazó művet írt a zeneszerző, melyben a nyitó tételt követő tételekben az I. tétel fő témájának utolsó tételbeli elköszönése mellett a kezdőtétel más témái (témacsoportjai) is visszatérnek.<sup>1</sup> Az előző alfejezethez hasonlóan ezeknél a műveknél is szembevetendő Dohnányi komponista-oeuvre-jében, hogy egy rövid időszakon belül többször is kipróbált ugyanazon formai-tematikus újításokat. Az alábbiakban tárgyalt három művet az időbeli közelségen, a névjegy és az I. tétel más témáinak újbóli megjelenésén túl még egy szoros kapocs, a mindháromban fellelhető variációs tétel rokon formája fogja össze, ami pedig rendkívül hasonló ahhoz a sajátosan összetett — variációs-triós — formához, amit első ízben az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) II. tételében ismertünk meg.<sup>2</sup>

### CISZ-MOLL HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTA (OP. 21)

A kompozíció egyedisége elsősorban abban ragadható meg, ahogy a zeneszerző több szállal, és mily különös gonddal fűzte össze e szonáta tételeit. Minden mindennel összefügg, egymásra utal e szonátában. A Dohnányi-névjegy túl és mellett nem lehet nem észre venni az I. tételt indító disz'-e' cisz' mottó rokonságát a III. tétel *disz''-e''-cisz''-[gisz'']* kezdésével (49. és 50. kotta).



49. kotta, A cisz-moll hegedű-zongoraszonáta (op. 21) I. tételének kezdete



50. kotta, A cisz-moll hegedű-zongoraszonáta (op. 21) III. tételének kezdete

1. A szintén az említett időszakban keletkezett *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) viszonyát a Dohnányi-névjegyhez lásd *A variációk és a Dohnányi-névjegy* című alfejezetben

2. Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) II. tétel formájának elemzését lásd a III. fejezetben. (A kvartett és az alábbiakban elemzett három mű variációs tételeinek rokonságáról lásd Kovács Ilona, „A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi’s String Quartet in A Major (op. 7)” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 50/1-2, (Budapest: Akadémia Kiadó, 2009), 1-12.

Azonban nemcsak a saroktételek közt van erős vonzás, hanem az I. és II. tétel között is szoros összetartozást jelent az, hogy a nyitótéma melléktémáját idézi a középső tételben a zeneszerző. A hegedűszonáta középső tétele éppen olyan Janus-arcú variációs tétel, mint amilyen az *A-dúr vonósnégyesé* volt, vagy majd amilyen az *esz-moll zongorás-kvintetté* lesz. A II. tétel „lecsupaszított csontváz”-a,<sup>3</sup> azaz a variációs téma fő szervező ritmusát tekintve rendkívül puritán (fél érték|fél érték|negyed és két nyolcad|fél érték), ugyanakkor szabálytalan aszimmetrikus soraival izgalmas hullámzást ad a zenének (3. ábra):

| A      | A <sup>vi</sup>       | B      | A <sup>v2</sup>       |
|--------|-----------------------|--------|-----------------------|
| 8 ütem | 8 + 3 ütem            | 8 ütem | 7 ütem + 3 ütem       |
| (4+4)  | (4+4) + külső bővülés | (4+4)  | (4+3) + külső bővülés |

3. ábra, A *cisz-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 21) II. tételének szerkezeti váza

Talányra az említett két kompozícióhoz hasonlóan itt is az ad okot, hogy a 3. variációt (*L'istesso tempo*) követő *Piú mosso* szakaszt tekinthetjük-e 4. variációnak (egyfajta szabad variációként),<sup>4</sup> vagy pedig megszakad itt a variációk sora és egy közbeékelt szakaszt komponált a zeneszerző, quasi egy triós forma B részeként. Ez folytatódik a 4. variációval és — mint a vonósnégyesben is — a szilánkjában felvillanó téma újra megidézésével fejeződik be a mű. Nézetem szerint az előzmény (op. 7) és a következő kamaramű (op. 26) ismeretében inkább ez utóbbiról beszélhetünk, még akkor is, ha a zongora trioláiban a téma oktávugrására ismerünk rá, továbbá a belső szólamok némiképp felidézik a témában itt-ott megjelenő kromatikát (51. és 52. kotta). A *Piú mosso* szakasz ugyanis nem a II. tétel témáját, hanem az I. tétel melléktémáját variálja, a fenti szerkezeti váznak megfelelően, a négysoroságot megtartva némi ütemszám módosítással: 8+(8+2)+(8+2)+(8+2). Egyet érthetünk tehát Tovey-val, aki a *Piú mosso* rész kettős értelmezési lehetőségére hívta fel a figyelmet és a tétel formáját variációs scherzóként aposztrofálta elemzésében.<sup>5</sup>



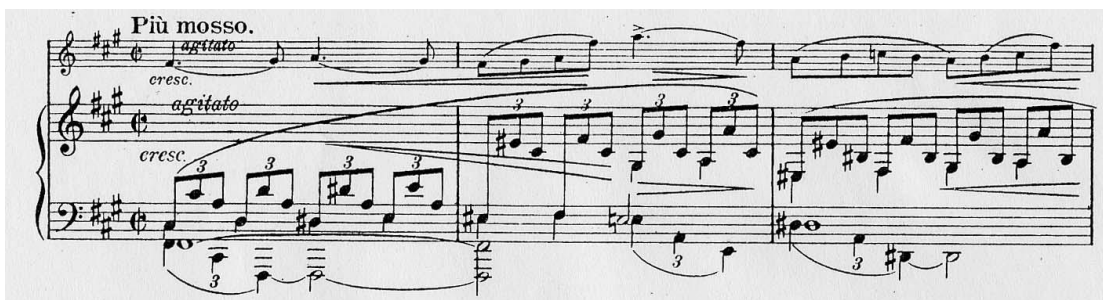
51. kotta, A *cisz-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 21) I. tétel melléktémájának kezdete

3. Schoenberg kifejezése, aki könyvében azt tanácsolta zeneszerzés tanítványainak, hogy a lehető legegyszerűbben komponálják meg variációik témáját, azaz csupaszítsák „csontvázzá” azért, hogy megértsék annak lényegi vonásait, s ez által megtalálják a variáció motívumát. Arnold Schoenberg, *A zeneszerzés alapjai*. Fordította Tallián Tibor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 179.

4. A szabad variációról lásd Elaine Sisman, „Variation”, in Stanley Sadie [ed.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 26 (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 284-336, ide: 288, Siklós Albert, *Zenei formatan (Alaktan)*. (Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadása, 1912), 235., valamint Gárdonyi Zoltán, *Elemző formatan* (Budapest: Editio Musica, 1990), 61.

5. „The second movement, which follows without break, is one of Dohnányi’s variation-scherzos, and it works in a longish episode on the ‘second subject’ of the first movement, which is made to behave partly like a variation and partly like a trio.” [A szünet nélkül következő 2. tétel egyike Dohnányi variáció-scherzójának, ami hosszú epizódban dolgozza fel az 1. tétel második témáját, amit úgy komponált meg, hogy részben variációként, részben trióként viselkedjen.] Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett. (London: Oxford University Press, [1929] 1963) Vol. 1. 327-331, ide: 330.

Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): Az I. tétel fő témája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben



52. kotta, A cisz-moll hegedű-zongoraszonáta (op. 21) II. tétel *Più mosso* szakaszának kezdete

A III. tételbeli névjegyben Dohnányi elegánsan megkomponálta az elköszönést. A mű befejezéséhez közeledve a zongora hosszan kitartott akkordjaival egyrészt a páratlan metrumból — a két hangszer egy 3/8-ban lüktető kontrapunktikus hajszájából — a párosba váltást készíti elő (ezzel együtt észrevétlenül a tempót is lelassítja), másrészt a zongora felett megszólaló *fff* dinamikájú hegedűhangok augmentáltan idézik vissza a darabot nyitó *disz'-e'-cisz'* mottót, hogy aztán a *Tempo del primo pezzo*-tól kezdődő, kettősvonalakkal határolt 26 ütemes szakasz első 19 üteme szó szerint citálja a kezdetet (53. kotta). Az utolsó hangok a háromrészes III. tétel középső szakaszának fragmentumaival végül éteri Cisz-dúrban zárják Dohnányi egyetlen hegedű-zongoraszonátáját.



53. kotta, A Dohnányi-névjegy indulása a cisz-moll hegedű-zongoraszonáta (op. 21) III. tételében

## ESZ-MOLL ZONGORÁSKVINTETT (OP. 26)

Dohnányi nagyra tartotta ezt a művét, sokkal nagyobbra, mint a híresebb és gyakrabban játszott *c-moll kvintett* (op. 1).<sup>6</sup> Mikor exodusa után, 1956-ban Dohnányi újra (és utoljára) visszatért Európába, hogy az Edinburgh Fesztiválon

6. Rendszerint nem a legnépszerűbb műveim a kedvenceim. Egy alkotás az írójának úgyszólván gyermeke. És nagyon gyakran az a legkedvesebb gyermeke, mely voltaképp mások szemében mostoha. Így például mindenfelé Első Quintettemet játsszák, az a népszerű. Pedig én sokkal többre becsülöm a Második Quintettemet és nagyon örültem, hogy Edinburghban azt adhattam elő. És ebben, azaz ezen művem értékelésében egyetértett velem a nagy zenekritikus, Tovey is, ki ezt a művet könyvében olyan szépen jellemezte. Dohnányi, i. m. 29. Tovey a következő szavakkal vezette be a mű elemzését: „With mature masterpieces a class-list in order of merit is the most futile impertinence, but this is certainly the most immediately impressive of Dohnányi's works, even if we include his orchestral music.” [Érett mesterművek rangsorba állítása a leghaszatalanabb dolog, azonban az op. 26-os esz-moll zongorás-kvintett minden bizonnyal a legmegkapóbb Dohnányi művei közül, még akkor is, ha a zenekari műveit is beleszámítjuk.] Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett (London: Oxford University Press, 1963), Vol. 1. 327-331, ide: 330.

három hangversenyen saját műveit játssza, különös jelentőséggel bírt és fontos üzenetértéke volt annak, hogy egyik kamarahangversenyére, 1956. augusztus 23-ára az op. 26-ot választotta. A kritikák egyet értettek a zeneszerző választásával, és nemcsak a ragyogó előadást méltatták, hanem a mű szépségét is.

Szinte minden recenzió kiemeli a zongoraművész életkora és az előadás frissessége közötti látszólagos ellentétet: Azok az ujjak, melyek alatt megszólalt a zongorahangzásnak ez a dicsősége, már jóval előbb híres voltak, mint ahogy középkorú közönség többsége megszületett volna.<sup>7</sup> A *The Glasgow Herald* kritikusa rámutatott arra, hogy a viszonylag szűk zongoráskvintett-irodalomban Dohnányi méltán vívott ki magának rangos helyet az *esz-moll kvintett* szaggatott dallamaival és harmóniáival, kontrapunktikus leleményességével és a forma mesteri kezelésével.<sup>8</sup> Többek (a *Times*, a *Daily Telegraph and Morning Post* és az *Evening Dispatch* kritikusa) Brahms-allúziókat véltek felfedezni a műben, de mindannyian rámutattak arra, hogy véletlenül sem a Brahms-zene származékáról van szó, hanem saját életet él a darab.<sup>9</sup> A kvintett méltatásait szemezgetve itt is szembesülhetünk azzal a gyakori esettel, amikor ha más zeneszerzőhöz próbálják hasonlítani a kritizált művet, a recenzensek ugyanabba az alkotásba gyökeresen más zeneszerzői attitűdöt hallanak bele. Az előző három véleményről eltérően a *The Scotsman* kritikusa például Rachmanyinov világát vélte felfedezni a műben, azzal a feltétellel, hogy „Rachmanyinov úgy viszonyul Dohnányihoz, mint a cukros zabkása a sóshoz”.<sup>10</sup>

A *c-moll kvintett* (op. 1) tételei formai tekintetben a hagyományos formszerkezetek tökéletes mintái, és a Dohnányi-névjeggyel is a „klasszikus” helyen és módon köszön el a zeneszerző hallgatóságától (54. kotta).

---

7. One heard, with delight and astonishment, the glory of sound flowing from fingers which were famous long before most—even of the middle-aged—in the audience were born. [Örömmel és csodálattal hallottuk a hangzás dicsőségét áradni azokból az ujjakból, melyek már jóval az előtt híresek voltak, mint mielőtt a középkorú közönség nagyobb része megszületett volna.] „Dohnányi (79) The Great Youngster”, *Scottish Daily Mail*, 1956. augusztus 24.

8. The piano quintet literature is limited, but were it much less so the Dohnányi would still command a place of honour with its rugged melodies and harmonies, its contrapunctal ingenuity, and a formal mastery that keeps the argument close-knit, cogent, and dramatically convincing. [A zongorakvintett-irodalom korlátozott, de még ha sokkal kevésbé lenne így, Dohnányi akkor is dísztribünt követelne magának szaggatott dallamvonalaival, kontrapunktikus leleményességével és mesteri formáival, ami az érvelést szorosan összefüggővé, ellenállhatatlanná és drámaian meggyőzővé teszi.] „A Triumph for Dohnányi. Brilliant Quintet”, *The Glasgow Herald*, 1956. augusztus 24.

9. [...] if it can be described in general terms as Brahmsian, it is not derivative but living in its own right. [Ha általánosságban Brahms-nyomdokain haladónak írható is le, nem származékos, hanem saját jogon élő.] „Composer-Executant”, *The Times*, 1956. augusztus 24.; He was playing, with the New Edinburgh Quartet, another work of his own, the E flat minor piano quintet. Although written in 1919, this music closely resembles that of Brahms in style, feeling and idiom. [A New Edinburgh Vonósnegyessel játszott, egy másik művét, az *esz-moll* zongoraötöst. Habár a mű 1919-ben keletkezett, ez a zene stílusban, érzetben és nyelvezetében nagyon hasonlít Brahms stílusára.] „Brahms-like Quintet. Attractive Work”, *Daily Telegraph and Morning Post*, 1956. augusztus 24.; Music of an almost Brahmsian eloquence, strongly romantic. [Majdhogynem brahmsi ékesszólású zene, erősen romantikus.] „Dohnányi Sparkles”, *Evening Dispatch*, 1956. augusztus 24.;

10. This was an excellent playing and lovely music, rich in invention and emotional experience. If sometimes one is reminded of Rachmaninoff it is on the understanding that Rachmaninoff is to Dohnányi as porridge with sugar is to porridge with salt. [Kiváló előadás és nagyszerű zene volt, invencióban és érzelmi tapasztalatokban gazdag. Ha néha Rachmanyinovra emlékeztetett, csak azzal a feltétellel, hogy Rachmanyinov úgy aránylik Dohnányihoz, mint a cukros kása a sóshoz.] D. G. — *The Scotsman*, 1956. augusztus 24.

Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): Az I. tétel fő témája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben

54. kotta, c-moll zongorás-kvintett (op. 1) IV. tétel, Dohnányi-névjegy

Az *esz-moll kvintett* ezzel szemben tele van meglepetésekkel, az egész művet átjáró formai, texturális, hangszer-idiomatikus és tematikus újításokkal. Dohnányi tagadni látszik e művében mindent, ami hagyományosnak mondott és a forma hajlékonyan alkalmazkodik a zenei történésekhez. A mű minden tételében nyomon követhető James Webster Brahms műveivel kapcsolatos meghatározása, amennyiben a „totális szervezethez” lép szövetségbe a mindent átható funkcióbeli és formai kettősséggel.<sup>11</sup>

Az I. tétel nyitótémája nemcsak fojtott szenvedélyeket sejtető, sötét *esz-moll* hangnemével tesz mély benyomást a hallgatóra, hanem az aszimmetrikus, többszöri belső bővülésekkel mozgásban lévő hullámzásával és a vonósok alatt felhangzó zongoraszólam triolással, komor *esz* orgonapontjával is (55. kotta).

55. kotta, Az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) I. tételének nyitótémája

Az I. tétel formája nem préselhető be egyetlen olyan sémába sem, melyet Heinrich Christoph Koch vagy Karl Czerny a szonátaformáról formatan-könyveikben leírtak.<sup>12</sup> Itt ugyanis már abban sem lehetünk biztosak, hogy hol végződik a kidolgozási rész és honnét kezdődik a rekapituláció, mivel nem teljesül a szonáta-

11. James Webster, „The General and the Particular in Brahms’s Later Sonata Forms” in George S. Bozarth (szerk.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. (Oxford: Clarendon Press, 1990), 50.

12. A szonátaformáról lásd Charles Rosen, *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Fordította Komlós Katalin. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 35-54.

formát meghatározó *double return* elve.<sup>13</sup> A kidolgozás (8. próbaszám) az átvezetések anyagát dolgozza fel, hogy aztán a 10. próbaszámnál a zongora c-mollban, C orgonaponttal megerősítve, *marcato* megszólaltatva idézze fel a nyitást, egy próbaszámmal később pedig a brácsa is, augmentálva és C-dúrban — mintegy előrevetítve a III. tétel történéseit — a mű maggiore befejezését. Az elsatírozott formahatároknak köszönhetően az elemző igencsak eltöprenghet azon, hogy vajon honnét értelmezendő a rekapituláció kezdete, mert annyi bizonyos, hogy a 13. próbaszámnál felhangzó melléktéma már jócskán a visszatérés része. Az expozícióbeli tercrokon hangnemben felhangzó melléktéma (56. kotta) egyrészt így kap kiemelt szerepet a tételen belül, másrészt pedig a következő tételben betöltött funkciója miatt.



56. kotta, Az esz-moll zongorás-kvintett (op. 26) I. tételének melléktémája

A II. tétel — ha lehet — még több talánnyal teli. Tudjuk, hogy Dohnányi először egy gyászindulós II. tételt tervezett, de ezt az ötletét szokatlanul későn, a tisztázat leírásakor végül is elvetette.<sup>14</sup> Helyette a szerényen csak *Intermezzo* alcímet viselő tétel hivatott betölteni a saroktételek közötti összekötő szerepet. E tétel sajátos formai szerkezete az 1. vonósnégyes (op. 7) II. tételének formáját idézi. Hasonlóan összetett a forma, variáció és triós forma fúziója, mi több, a 3. variáció megszakításával — benne az I. tétel melléktémájának visszaidézésével és a 2. variáció reminiscenciájával — intermezzo az Intermezzo-ban, a Dohnányi-variációkban szokásosnak mondható téma-visszaidézéssel társítva (4. ábra és 57. kotta).

| Téma       | 1. var. | 2. var. | 3. var.              | I. tétel, melléktéma  | 2. var. reminisc. | 3. var. (folyt.) | 4. var.             | 5. var. | A téma visszaidézése |
|------------|---------|---------|----------------------|-----------------------|-------------------|------------------|---------------------|---------|----------------------|
| Allegretto | —       | Presto  | Rubato e capriccioso | Tempo del primo pezzo | Presto            | Vivace           | Tempo I, Allegretto | —       | —                    |
| 3/4        | 3/4     | 2/4     | 6/8                  | ♩                     | 2/4               | 6/8              | 3/4                 | ♩       | 3/4                  |

4. ábra, Az esz-moll zongorás-kvintett (op. 26) II. tételének szerkezeti váza (vastaggal jelölve a variációk sorát megszakító középrészt)

13. Ez a merev szabály már a klasszikus kor nagyjainál, így Mozartnál sem mindig alkalmazható. A *double return* kritériumainak sem a *C-dúr szonáta* (K. 330) I. tétele, sem a *G-dúr vonósnégyes* (K. 387) IV. tétele nem felel meg, mégis, egy percig sem kérdéses, hogy a szóban forgó tételek szonátaformájúak.

14. Lásd az I. fejezet *Töredékek, tervek* című alfejezetét.

Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): Az I. tétel főtemája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben

The image shows a musical score snippet with two systems of staves. The top system consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) and contains the tempo marking "tempo del primo pezzo (allegro non troppo)", the instruction "arco", and the dynamic marking "mf capr.". The bottom system consists of two staves (Right and Left Hand for piano) and contains the same tempo marking, the dynamic marking "mp", and the instruction "cresc.". The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a steady accompaniment.

57. kotta, Az I. tétel melléktémájának visszatérése az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) II. tételében

A zenei folyamat eme aprólékos megszerkesztettségét tovább fokozza Dohnányi a III. tételben. Vázsonyi mutatott rá, hogy Dohnányi ellenpontművészete az *esz-moll kvintett*ben, a *Szegedi misében*, *A tenorban* és a *II. szimfóniában* érte el csúcspontját.<sup>15</sup> Tovey hasonlóképpen csodálattal adózott a zeneszerző virtuóz ellenpontozó technikájának, és a legnagyobb dicsérettel méltatta azt.<sup>16</sup> Hosszan lehetne elemezni az első 46 ütemen át vonósnégyesként, majd a zongora korálszerű, himnikus válaszával induló tétel szerkezetét, rafinált kontrapunktikus szövés módját. E fejezet azonban Dohnányi sajátos alkotói attitűdjét, az I. tétel nyitótémájának újbóli visszaidézését tárgyalja, ezért a fentieket csak vázlatosan, ez utóbbival összefüggésben érintem.

Az utolsó elköszönés előtt többször is a hallgató emlékezetébe idézi a zeneszerző az I. tétel nyitótémáját, olyannyira gyakran, hogy már-már azt hihetnők, hogy ez a téma is része a III. tételnek.

Miután az I. hegedű és a zongora kánonban szólaltatta meg a III. tételt indító fúgatémát (30. próbaszám), kilenc ütemmel később (30<sup>+9</sup>) az I. tételt nyitó témát halljuk. Nem sokkal ez után (a 32. próbaszámnál) a zongora augmentálva hozza az I. tétel főtemáját, felette pedig a III. tétel fúgatémája, különböző formációkban (az I. hegedű és brácsa augmentált tükörfordításban, az II. hegedű és a cselló eredeti formában). A 34. próbaszámnál ismét az I. tétel reminiscenciáira ismerünk rá, ezúttal a művet indító zongoratriolák felett szól a vonósokban az III. tételbeli fúgatéma először augmentálva, majd eredeti alakban. Vízváltzó a tételben a 35<sup>6</sup>-nál (*Tempo I, Moderato*) induló magányos csellószó a nyitó fúgatémát felidézve, melyet a 35. próbaszámnál (*Tempo del primo pezzo*) az I. hegedű-brácsa unisono-ja vált fel az I. tételt felidéző II. hegedű és cselló kíséretével, valamint a zongora fokozatosan dűrba forduló lágy harmóniáival (58. kotta).

15. Vázsonyi, 337.

16. „Az ellenség istenkáromlásnak venné a műben előforduló kontrapunktikus eszközök felsorolását, és eleve azt mondaná, hogy a megfordítások, diminúciók, augmentációk ily szövevénye kizárja a költői ihlet jelenlétét. Az illető azonban ugyanezt mondaná Bach *h-moll miséjéről* is.” Tovey, 330. Vázsonyi Bálint fordítása, Vázsonyi, 337.

The image shows a page of a musical score for piano quintet, specifically page 58. It features two systems of staves. The first system includes vocal parts (soprano and alto) and piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment. Tempo markings include 'Tempo I (Moderato)', 'Tempo del primo pezzo (Allegro non troppo)', 'poco rit.', 'molto espr.', 'rubato', 'pp sotto voce', and 'pp legato'. A rehearsal mark '35' is present at the beginning of the second system.

58. kotta, Az esz-moll zongorás-kvintett (op. 26) III. tételének csellómonológja

Innét felgyorsulnak az események: a 36. próbaszámnál a zongora idézi az I. tétel főtémáját, majd néhány ütemmel később már a III. tétel főtémájával együtt szárnyal ( $36^{+3}$ ), hogy aztán négy ütemmel később ( $36^{+7}$ ) az I. és II. hegedű játsszon szimultán a két tétel nyitótémájával. A 39. próbaszámnál az I. tétel zárótémáját is visszaidézi a zeneszerző, így teljessé vált az I. tétel témáinak „újrafelhasználása” a későbbi tételekben. A „témaorgiák” után hátra van még az elköszönés, ami ez esetben a megnyugtató-megnyugtós attitűdje is: a 40. próbaszámnál *ppp* dinamikával, maggiore befejezéssel int búcsút a zeneszerző: „Ez jó mulatság, férfimunka volt.”

#### D-MOLL HEGEDŰVERSENY (OP. 27)

A *Hegedűversenyben* — a *cisz-moll hegedű-zongoraszonátához* hasonlóan — a saroktételeket folytonosan átszövő és azokat ily módon összekötő mottó gondolatát szövi tovább a zeneszerző, ilyen értelemben tehát szorosabban kötődik az op. 27 az op. 21-hez, mint az egy opusszal korábbi op. 26-hoz. Amint azonban egyetlen formát sem komponált meg Dohnányi kétszer ugyanúgy, ez a fajta, mottót kiemelő koncepció is egy újabb megközelítésben tárul elénk a versenyműben. A szonátaformájú I. tétel hagyományos módon indul: a zenekar exponálja a versenyművet elindító főtémát, mely (mindenki számára jól hallhatóan) hangsúlyozott, felfelé lépő bővített kvartjával és a 4. ütem (csak a kottaolvasó számára nyilvánvaló) lefelé lépő szűkített nónájával mélyen bevésődik a hallgató emlékezetébe (59. kotta).



Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): Az I. tétel fő témája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben

**I.** Ernst von Dohnányi, Op. 27.

**Molto moderato, maestoso e rubato.**

Violine.

Klavier.

59. kotta, A d-moll hegedűverseny (op. 27) nyitótémája

A hegedű azonban szakítva a versenymű-konvenciókkal, nem ismétli meg a zenekar által bemutatott témát, hanem meglehetősen öntörvényűen cadenzával válaszol a bevezetőre. Ezzel a sajátos bemutatkozással Dohnányi fontos formaalkotóvá teszi a cadenzát, mintegy tematikus rangra emeli azt, melyet azután változatosan, ugyanakkor organikus összefüggésben nemcsak az egész tételen, hanem az egész kompozíción végigvonultat (60. kotta).

② Tempo I. rubato

colla parte

60. kotta, A d-moll hegedűverseny (op. 27) hegedűbelépése az I. tételben

Ugyanez a hegedű-cadenza (*Tempo del primo pezzo, rubato*) vezeti be a IV. tételt, melynek funkciója e helyen többféleképpen is értelmezhető. Egyrészt, mielőtt felhangozna a variációs tétel 23 ütemes (6+6+6+7) témája, a cadenza mintegy introdukcióként készíti elő a továbbiakat. Másrészt, e gesztussal a lehető legszorosabbra vonja a kapcsot a zeneszerző a saroktételek között, s ennek első lépése, hogy már itt, közvetlenül a tétel elején visszautal az I. tételre. A zenekar által

exponált, himnikus témát az 1. variációban (49. próbaszámtól) a hegedű viszi tovább, alatta a zenekar variált figurációit halljuk. A kihegyezett, szálkás ritmusú 2. variáció (*Piú mosso, vivace*) után aztán ugyanúgy megszakad a szoros értelemben vett variációk sora, mint a hegedű-zongoraszonátában és a zongorás-kvartettben: ezúttal egy ütemszámra is szimmetrikus (23+17+23) háromtagú forma ékelődik be. A variációk sora a minore, Liszt-rapszódia hangvételét idéző 3. variációval (*Ancora piú mosso*, 53. próbaszámtól) folytatódik, melynek végéhez a cadenza-mottó allúziója kapcsolódik. Ez vezet bele a variációk sorának második közbeékelésébe, az I. tétel főtémájának (59. próbaszám, *Molto moderato, maestoso*), az I. tételbeli zenekari főtéma és a hegedű-cadenza közötti kis átvezető motívumnak (IV. tétel: 60. próbaszámtól) és az I. tétel melléktémájának (IV. tétel: 60<sup>+2</sup> próbaszámtól) újbóli megidézéséhez. E második „intermezzo”-t már csak egy variáció, a 4. követi (*a tempo, ma poco a poco piú animato*) és ez torkollik bele a Dohnányi-névjegybe (*Tranquillo*, 64. próbaszámtól), mely mi más lehetne, mint a cadenza-mottó utolsó felidézése. A variációs tételt (s egyben az egész versenyművet) a variáció témafejének 5/4-ben induló, virtuózan száguldó szelete fejezi be (5. ábra).

| Introdukción<br>hegedű-cadenza | Téma, 1.+2. var. | <i>Ancora piú mosso</i>   | 3. var.+ hg. cad.+ 4. var. | Dohnányi -<br>névjegy | CODA |
|--------------------------------|------------------|---------------------------|----------------------------|-----------------------|------|
|                                | 23 ütem          | A 23    B 17    A 23<br>ü | I. tétel<br>ft, átv, mt    |                       |      |

5. ábra, A d-moll hegedűverseny (op. 27) IV. tételének szerkezete

## 6. Dohnányi-névjegy a késői művekben: a hagyományos és az egyedi találkozása

Dohnányi Ernő utolsó opuszaiban a *névjegy* használatának legkifinomultabb formáit tárja elénk. A *h-moll zongoraversenyben* (op. 42) a saroktétel témái ugyanarról a töről fakadnak, éppen ezért érdekes zeneszerzői kihívás, hogyan lesz megkülönböztethető a Dohnányi-névjegy, azaz a két szélső tétel tematikus rokonsága ellenére mégis miképp lesz eltéveszthetetlen a nyitótémára utalás. A *c-moll hegedűversenyben* (op. 43) az I. tételben bemutatott témák sorrendjének fordított visszatérésével teszi izgalmasabbá az elkészítést a komponista, míg a hárfára írott *Concertino* (op. 45), a *Stabat mater* (op. 46) és az *Amerikai rapszódia* (op. 47) kézírataiban mindenekelőtt azt vizsgálom, hogyan hatott a Dohnányi-névjegy a kompozíció szerkezetére, végső formájának kialakítására.

### H-MOLL ZONGORAVERSENY, OP. 42

A zeneszerző két zongoraversenyét majd' félévszázad választja el egymástól, mégis sok hasonlóságot mutatnak.<sup>1</sup> A második zongoraversenyre is jellemző az a fajta monotematikus, zárt szerkezet, mely — az elsőhöz hasonlóan — a felhasznált motívumok aprólékos kidolgozását hozza magával. Ez a tendencia egyrészt a variációs jellegből adódóan mindkét versenymű lassú tételében nyomon követhető, másrészt mindkét mű III. tételének dallamanyaga szoros rokonságot mutat az I. tétellel, mondhatni, abból származik.<sup>2</sup> A két versenymű közötti hasonlóságok a formában is megmutatkoznak, leglátványosabban kétségtelenül a művek indításánál: az I. tételket formabontó módon a szólóhangszer cadenzája nyitja. Ezt az ötletet a *h-moll zongoraversenyt* követő opuszban — azonos alkotói lendület eredményeképpen a *c-moll hegedűversenyben* — is felhasználta zeneszerző. Az op. 42 és op. 43 között hangszerelési hasonlóságok is mutatkoznak. A kürtöknek mindkét versenyműben megkülönböztetett szerepük van: az op. 42-ben ők mutatják be a főtemát (az 1-es próbaszámtól), hasonlóképpen az op. 43-ban is fontos e hangszer a főtema exponálásában (szintén az 1-es próbaszámtól, lásd a hegedűversenynél).

A *h-moll zongoraversenyt* (az op. 5-höz hasonlóan) Dohnányi a maga számára írta, tele bravúros pianisztikus feladatokkal. Azonban nemcsak a szólistának komponált rendkívül nehéz játszanivalót, hanem a zenekarnak is. Ezért mondhatta némi szarkazmussal átítatott humorral Sir Thomas Beecham, a bemutató karmestere, hogy a sheffieldi premier a mű egy próbája, a birminghami előadás a főpróbája, *valódi* bemutatója pedig a harmadik, londoni előadása volt.<sup>3</sup> Mindazonáltal a kritikusok mindhárom koncerten kedvezően fogadták az új versenyművet.<sup>4</sup>

---

1. Az *e-moll zongoraverseny*ről (op. 5) lásd az előző alfejezetet.

2. A szélső tétel tematikus rokonsága a 3. (*a-moll*) *vonósnégyesnek* (op. 33) is sajátja.

3. Zachár, 287. A bemutatóra 1947. december 3-án került sor Sheffieldben, a Royal Philharmonic Orchestra (vez. Sir Thomas Beecham) és a zeneszerző közreműködésével. A művet ugyanők december 5-én Birminghamben és december 7-én Londonban is előadták.

4. Dohnányi's second piano concerto — the first performance — played by the veteran composer himself, revealed a work of some size and craftsmanship. It looks back to the 19<sup>th</sup> century, but he makes side glances at Bartok and Prokofiev in the first and third movements. The second movement finds the composer in a more familiar country, but with some curious ornithological specimens. This is a real pianist's concerto; the soloist is fully employed, except for a brief fugato in the finale. It was played convincingly by the composer, but the orchestra didn't seem quite happy with it. [Dohnányi 2. zongoraversenye – az első előadás – az idős zeneszerző játékában felfedte a mű egynéhány erényét és

Feltehetően a 2. *zongoraverseny* komponálásakor már azzal is tisztában lehetett az idősödő mester, hogy nem fog több koncertot írni hangszerére. Innen magyarázható a h-moll versenymű témáinak enciklopédikusan karaktergazdag összefoglalása, filozofikus, töprengő hangvétele, és a két szélső tétel egymásba hajló tematikus szerkezete. Az op. 42 Dohnányi-névjegyét a tematikus rokonság miatt nehéz lenne egyértelműen behatárolni, ha nem segítene a hangszerelés. Amint arra már utaltunk, az I. tétel fő témája a kürtökön hangzik fel először. A III. tétel rendkívül hasonló témája a szóló zongorán indul (31-es próbaszám), míg a visszatérést ismét fúvósok játsszák, a fagottok előadásában halljuk (46-os próbaszám, 61. és 62. kotta). A h-moll *zongoraverseny* két — British Library-ben található — autográfja értékes adalékot ad ahhoz, hogyan haladt egymás mellett a zenekari partitúra és a kétzongorás letét lejegyzése,<sup>5</sup> ezek összevetése ugyanis világossá teszi, hogy Dohnányi

---

mesterségbeli ügyességét. A 19. század felé tekint vissza, de az 1. és 3. tételben oldalpillantásokat vet Bartókra és Prokofjevre. A 2. tétel sokkal ismerősebb területen találja a zeneszerzőt, azonban néhány kíváncsi ornitológiai példánnyal. Igazi zongorista-versenymű; a szólista teljesen igénybe van véve, a finálé egy rövid fugátóját kivéve. A versenyművet meggyőzően játszotta a zeneszerző, de a zenekar — úgy tűnt — nem állt a helyzet magaslatán.] Dr. G. F. Linstead, „Dohnányi First Performance” in *The Sheffield Telegraph*, 1947. december 4. (csütörtök) a december 3-i sheffieldi hangversenyéről;

It is rarely that anyone appearing at the same concert as Sir Thomas Beecham manages to steal even part of the limelight, but Dohnányi, the veteran composer and pianist accomplished this at the Town Hall last night, when he played his own second piano concerto with the Royal Philharmonic Orchestra. [...] From the standpoint of content, the concerto is the best thing Dohnányi has written for piano and orchestra. It is full of vitality, with a brilliant first movement and a rousing finale, while the slow movement, into which the first melts and from which the last emerges, has rare beauty. The use made of the orchestra is perhaps the work's chief virtue. It is no mere accompaniment, but an integral part of a most satisfying whole. [Ritka, hogy bárkinek, aki Sir Thomas Beechammal egy koncerten lép fel, sikerüljön a rivaldafény egy kicsi részét magára irányítani, de Dohnányinak, az idős zongoraművésznek sikerült ezt véghez vinnie tegnap este a Town Hallban, mikor saját 2. zongoraversenyét játszotta a Royal Filharmonikus Zenekarral. A tartalom szempontjából a zongoraverseny a legjobb, amit Dohnányi zongorára és zenekarra írt. Tele van élettel, briliáns 1. tétellel és magával ragadó fináléval, míg a lassú tétel — amibe az első beleolvad és amiből az utolsó kibukkan — ritka szépséggel bír. A zenekar szerepe talán a mű legfőbb erénye. Ez nem pusztán kíséret, hanem szerves része a legnagyobb megelégedésül szolgáló egésznek.] — A. F. „New Concerto - Dohnányi and Sir Thomas Beecham” *The Birmingham Mail*, 1947. december 6. Kritika az 1947. december 5-i birminghami hangversenyéről.; Lásd még „Dohnányi in Birmingham” *Birmingham Gazette*, 1947. december 6.

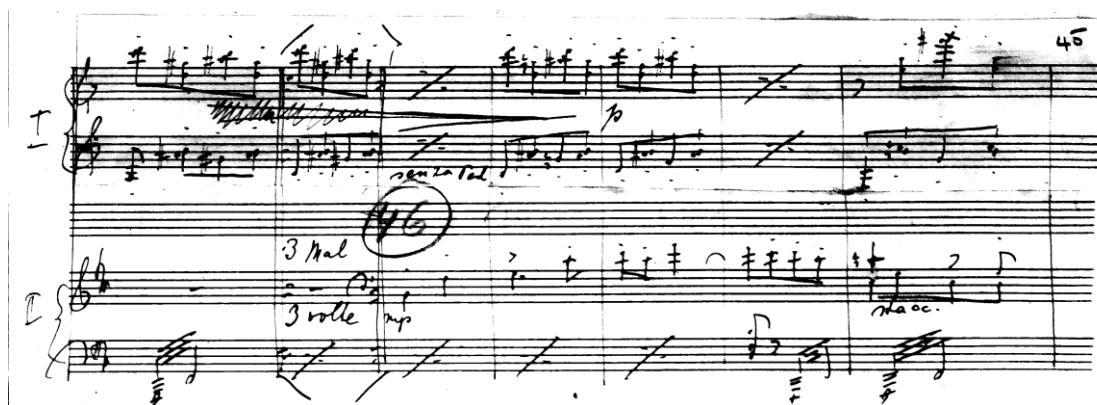
At Sir Thomas Beecham's concert at Drury Lane last night Mr. Ernst von Dohnányi played a piano concerto of his own recent composition. In the main the new work follows the rhapsodic tradition of Liszt and Rachmaninov, and up to the finale adds little to anyone's experience, but given a better performance the last movement should be exciting. For it is a sort of *perpetuum mobile* moving at a tremendous pace over a ground that is strewn with irregular rhythms. To obtain the full effect the orchestra would have to have a more thorough knowledge of the work than can be obtained in a few rehearsals. Mr. Dohnányi played it with immense skill and zest, though some of his own octave writing in the first movement beat him. [Sir Thomas Beecham tegnap esti, Drury Lane-en adott koncertjén Dohnányi Ernő játszotta nemrég elkészült zongoraversenyét. Nagy vonalakban az új mű Liszt és Rachmaninov rapszódikus hagyományát követi, és egészen a fináléig csak kevéssel járul hozzá eddigi tapasztalatainkhoz, de egy jobb előadásban az utolsó tétel minden bizonnyal izgalmas lehet. Ez egy szabálytalan ritmussal meghintett *perpetuum mobile*, mely hatalmas sebességgel mozog a föld felett. Hogy teljes hatást kapjunk, a zenekarnak alaposabban kellett volna ismernie a művet, mint ami néhány próba alatt elérhető. Dohnányi bámulatós ügyességgel és lendülettel játszott, bár az 1. tétel néhány általa írt oktávmenete kifogott rajta.] „Royal Philharmonic Orchestra – Dohnányi's Concerto” *The Times*, 1947. december 8. Kritika az 1947. december 6-i londoni hangversenyéről. Lásd még „Dohnányi's New Concerto. London Success” *The Daily Telegraph and Morning Post*, 1947. december 8.

5. BL, Add. MS. 50,799A – kétzongorás autográf (a kéziratba kötve a Lengnick kiadónak írt korrektúrajegyzék is); BL, Add. MS. 50,799B – zenekari partitúra.

párhuzamosan dolgozott a kéziratokon. Ennek nyilván gyakorlati okai lehettek. A zeneszerzőnek a zenekari partitúrával időben el kellett készülnie a közelgő bemutatóra, ugyanakkor a versenymű kottájának kiadója, a londoni Lengnick zeneműkiadó nagyobb vevőkörre számíthatott a kézzongorás verzió megjelentetésével.<sup>6</sup> Mindkét kézirat végén *Kitzbüchel, 1947. augusztus 9-i* dátum szerepel,<sup>7</sup> tehát egy időben fejezte be a kéziratokat, amit a kotta szövegének vizsgálata is alátámaszt.



61. kotta, A h-moll zongoraverseny (op. 42) I. tételének nyitótémája a kürtökön



62. kotta, Dohnányi-névjegy a h-moll zongoraverseny (op. 42) III. tételében a kézzongorás letétben (a zenekari változatban fagottokon)

A szonátaformájú I. tétel expozíciójában, a visszatérés előtt a zenekari partitúrában Dohnányi egy teljes oldalt kihúzott a 19. próbaszám előtt (a szerző számozása szerint az 59. oldalon, BL. 31<sup>r</sup>), a zongorakivonatban ugyanakkor nincs nyoma kihúzásnak. Ebben a fázisban tehát a zenekari partitúra után következett a zongorakivonat leírása. A fordítottjára a III. tételben találunk példát, közvetlenül a Dohnányi-névjegy megjelenése előtt. Tíz ütemmel korábban (46<sup>-10</sup>, a *rubato* kiírástól), mielőtt a fagottok visszahoznák az I. tétel témáját, mindkét kéziratban

6. A kottát a londoni Lengnick kiadó 1948-ban adta ki.

7. A kézzongorás kivonat végén: *Kitzbüchel 9. VIII. 947*; a zenekari partitúra végén: *Kitzbüchel, 1947. VIII. 9.*

javítás (leragasztás) található. A kutató szerencséjére a zenekari verzióban be lehet látni a ragasztás alá: a szólószingora eredetileg lejegyzett kvintolás-szextolás figurációját (mely ugyanaz, mint az első tételben) egy szikárabb, staccatós nyolcadmozgásra változtatta a komponista. Egyrészt így elkerülte az I. tétel szolgai másolását, másrészt — mivel a III. tétel főtémája alatt nincs kvintolás figura — a két saroktétel közös gyökerű témájának köszönhetően egyszerre tér vissza a III. és I. tétel. A zenekari partitúrában csak a  $46^{+4}$ -ig megy a leragasztás, és nincs javítás a következőkben, míg a kézzongorásban  $47^{+6}$ -ig, ami után — immár félreérthetetlenül az I. tételre utalva — kvintolákban mozog tovább a zongora. Itt tehát először a kézzongorás verzió dolgozott Dohnányi, s ezt követte a zenekari partitúra. A javítások követésével nemcsak a Dohnányi-névjegy megtervezése válik érthetőbbé, hanem annak a tematikus szövet alakulására tett hatása is.

A Dohnányi-névjegy elhelyezése olykor szerkezeti változtatásokat is megkövetelt, ennek majd a hárfára írott *Concertinó*ban lehetünk tanúi. Előbb azonban egy olyan példát mutatok be, ahol az I. tétel visszaidézése keletkezéstörténeti okok miatt már a III. tételben elhangzik, a zeneszerző azonban a IV. tétel elkészültével sem változtatott a névjegy eredeti elhelyezésén.

### C-MOLL HEGEDŰVERSENY, OP. 43

Dohnányi 2. *hegedűversenye* több szempontból figyelmet érdemlő. Nemcsak azért, mert a zeneszerző harmincöt évvel az első hegedűre írott concerto-ja után merészen egyedi újításként olyan hegedűversenyt komponált, melyben nincsenek hegedűk,<sup>8</sup> és nemcsak azért, mert a Dohnányi-névjegy már az utolsó előtti (III. tételben) megjelenik (tudunk a mű olyan előadásáról is, mikor a III. tétel még utolsó tétele volt a kompozíciónak),<sup>9</sup> hanem azért is, mert a szigorú értelemben vett főtéma mellett az I. tétel más motívumai is visszatérnek — megváltozott sorrendben.

A III. tétel a versenymű lassú tétele (*Adagio molto sostenuto*),<sup>10</sup> melynek komor, méltóságteljes főtémája ismét felhangzik a tétel végén a hegedű interpretálásában (a tétel elején a klarinét szólaltatta meg). Ez azonban még csak a lassú tételt kerekíti le a 40-es próbaszámtól. A 41-es próbaszámtól következik az egész mű összefogása, ennek értelmezéséhez azonban érdemes röviden felidézni a darab indulását. Az első tétel a szólólista és a zenekar három ütemes akkordpárbeszédével indul (1-3. ütem), melyet a hegedű cadenzája folytat (a 3. ütemtől az 1-es próbajelig). Ez torkollik bele egy rövid kürtfanfárba (az 1-es próbajeltől  $1^{+3}$ -ig), ami tovább vezet a tizennégy ütemes, jellegzetes oktávugrással induló főtémába (*Molto espressivo/Tempo fermo*,  $1^{+4}$ -től, 19. fakszimile).

A Dohnányi-névjegy mindezeket a motívumokat kissé más sorrendben, egyfajta sajátos tükröfordításban hozza vissza. Legelőször az oktávugrásos főtéma tér vissza, de nem a hegedűn, hanem a trombitán (a 41-es próbaszámtól). Ezt követi a

---

8. A készülő mű újdonságáról némi tréfával fűszerezve nővérének is beszámolt a zeneszerző: *Új művem egy hegedűverseny hegedűk — de nem hegedű — nélkül.* Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Tucumán, 1949. július 16. MTA ZTI Könyvtára, Dohnányi-gyűjtemény, Fond 4/229

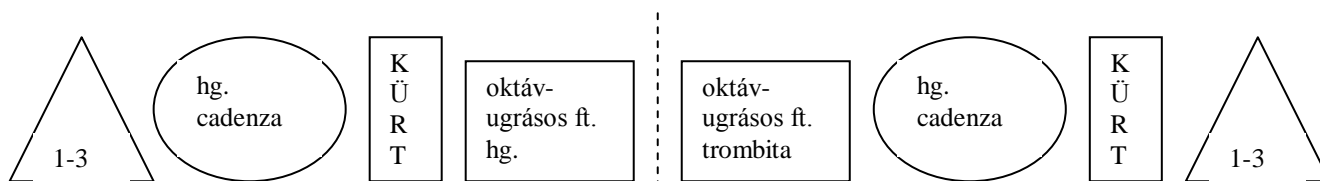
9. A *c-moll hegedűverseny* (op. 43) keletkezéstörténetét, az autográf részletes papír- és tintavizsgálatát lásd a I. fejezet *Tisztázatok* című alfejezetében.

10. A *d-moll hegedűverseny*hez képest itt felcserélődik a lassú és a scherzo tétel helye a II. és a III. tételben.

hegedűcadenza visszatérte (41<sup>+5</sup>) *Tempo del primo pezzo, Allegro moderato*), majd a kürtök fanfárja,<sup>11</sup> végül a művet nyitó háromütemes motívum (6. ábra).

Az I. tétel indítása

A Dohnányi-névjegy



6. ábra, A Dohnányi-névjegy a *c-moll hegedűverseny* (op. 43) III. tételében

### CONCERTINO HÁRFÁRA (OP. 45)

Dohnányi 1952. április 25-i keltezésű, Schulhof Andorhoz írott levelében adott hírt először tervezett hárfakompozíciójáról, mellyel kapcsolatban előrevetítette impresszáriójának, hogy esetleges változtatásokat csak akkor fogad el a készülő művel kapcsolatban, ha azok szükségességét maga is belátja.<sup>12</sup> A hárfaverseny *composing score*-jének tanúsága szerint a legjelentősebb változtatást a zeneszerző éppen saját esztétikai érzéke-értékrendje, a kompozíció belső hierarchiájának kialakítása miatt hajtotta végre a mű szerkezetében. A fennmaradt Dohnányi-vázlatok arra utalnak, hogy a *composing score* nem volt jellemző Dohnányi műhelymunkája során, bár már a *c-moll hegedűverseny* (op. 43) esetében is elképzelhető, hogy előzetes vázlatok nélkül, rögtön partitúrába komponált. Dohnányi tollal írta a kéziratot, de (későbbi) ceruzás bejegyzéseket is találunk, melyeket a tisztázat elkészítése előtt írt be a kottába: például a hangszerelésre vonatkozóan (hangszernevekkel, a szükséges sorok kiszámításával) a D. 1- BL. 2. oldalon, tempójelzéseket és hangokat a D. 3- BL. 3<sup>r</sup> oldalon (20. faksimile).

A háromtételes kompozíció minden kétséget kizáróan a Dohnányi-névjegynek köszönhetően nyerte el végleges formáját. A kézirat bifólióinak vizsgálata során még annak a lehetősége is felmerül, hogy eredetileg kéttételesre tervezte a versenyművet a szerző. Lehetséges, hogy először egy lassú-gyors (*Andante-Allegro vivace*) tételpárt tervezett és csak későbbi gondolata volt a III. (*Adagio non troppo*) tétel ötlete. Dohnányi eddig ugyanis — kevés kivételtől eltekintve — általában gyors tempójú, hatásos, sodró erejű utolsó tételekkel fejezte be kompozícióit.<sup>13</sup> Ugyanakkor az is igaz, hogy a kéttételesség szintén nem jellemző oeuvre-jében.

Dohnányi a *Concertino* előzetes kompozíciós tervezésénél a névjegy korábbi gyakorlatához hasonlóan az I. (*Andante*) tétel főtémájának visszaidézésekor két lehetőség közül választhatott: ha eredetileg kéttételességre tervezte a művet, le kellett, hogy lassítsa a II. (*Allegro vivace*) tételt, hogy a tempó rímeljen az első tételre, három tétel esetén pedig még egy (lassú) tételt kellett komponálnia a gyors középső tétel után. Dohnányi láthatóan hezitált, de végül az utóbbit választotta. Meglehet, hogy

11. Ha a hegedű cadenzáját és a kürtfanfárt összetartozónak értelmezzük, úgy tökéletes tükörvisszatérésről beszélhetünk.

12. Lásd az I. fejezet *Tisztázatok* alfejezetének 13. lábjegyzetét. Schulhof és Dohnányi barátságáról és munkakapcsolatukról bővebben: Belle Schulhof, „Dohnányi megmentése” in *Budapest/New York. Egy impresszárió a zenei világban*. (Budapest: Cserépfalvi, 1990), 105-108, valamint M. U. Rueth, i. m. 30ff.

13. A kevés kivételek közé tartozik a *Négy rapszódia* (op. 11) zárása: IV. tétel — *Andante lugubre*, és a *Desz-dúr vonósnégyes* (op. 15) III. tétel — *Molto adagio-Andante*.

eredetileg is háromtétéles művet tervezett, azonban az első elgondolása szerint a II. tétel végére helyezte a Dohnányi-névjegyet. Ezen a szándékán azonban csakhamar változtatott. Talán túl korainak találta a visszautalást az I. tételre, amit a végső változatban a III. tételben találunk meg. Az alábbi táblázatból nyomon követhető, hogy az I. tétel befejezésénél, illetve a II. tétel közepétől kezdődően miképp törölt, javított és írt újra bizonyos részleteket a zeneszerző (9. táblázat):

| Tétel      | Dohnányi<br>lapszámozása | A BL<br>lapszámozása | Megjegyzés   |
|------------|--------------------------|----------------------|--|
| Címlap     | ---                      | 1                    | fekete tintapróbálgatások a címlapon   |
| I. tétel   | <i>1-4</i>               | 2-3                  | teljes bifólió   |
|            | <i>5-8</i>               | 5-8                  | (A könyvtári számozás azért nem tűnik folytatónak, mert a BL a ragasztásos javításokat is beszámolta.) |
|            | <i>9-12</i>              | 10-11                | teljes bifólió   |
|            | <i>13-16</i>             | 12-13                | teljes bifólió   |
|            | <i>17-18</i>             | 15                   | fél bifólió  |
|            | <i>Pag 19-20</i>         | 17                   | Az oldalszám kék postairónnal (Dohnányi javítási oldala)   |
|            | <i>19-20</i>             | 18                   | fél bifólió  |
|            | <i>21-24</i>             | 21-22                | teljes bifólió   |
| II. tétel  | <i>25-28</i>             | 25-27                | ceruzával Dohnányi kézírásával beírt (első?) metronómszám: <i>pontozott negyed = 60</i>                |
|            | <i>Pag 27-32</i>         | 29                   | fél bifólió<br>A 31-32. oldalszám kék postairónnal   |
|            | <i>29-30</i>             | 30                   | fél bifólió  |
|            | <i>31-32</i>             | 33                   | fél bifólió  |
|            | <i>33-36</i>             | 34-35                | teljes bifólió   |
|            | <i>37-39</i>             | 38                   | fél bifólió<br>Az oldalszám kék postairónnal   |
|            | <i>37-40</i>             | 40-41                | teljes bifólió   |
|            | <i>41-42</i>             | 42                   | fél bifólió  |
|            | <i>43-44</i>             | 43                   | fél bifólió  |
|            | <i>42-44</i>             | 44                   | fél bifólió<br>Az oldalszám kék postairónnal   |
| III. tétel | <i>45-48</i>             | 45-46                | teljes bifólió   |
|            | <i>49-51</i>             | 47-48                | a bifólió utolsó oldala üres   |

9. táblázat, A *Concertino hárfára* (op. 45) bifólióinak elrendezése

A teljes bifóliók sorát mindkét tételnél fél bifóliók és kék postairónnal megjelölt javítási oldalak váltják fel. Az első verzió szerint a Dohnányi-névjeggyel a D. 42-BL. 42<sup>v</sup> oldalon találkozunk, a 29. próbaszámnál. Az innét kezdődő szakaszt a II. tétel befejezéséig, a D. 43-BL. 43<sup>v</sup>-ig — benne az elköszönéssel — teljes egészében kihúzta a zeneszerző, és újraírta a 29<sup>-2</sup> próbaszámtól (a kék postairónos számozású D. 42-44. – BL. 44. oldalon), immár a Dohnányi-névjegy nélkül. Helyére más, korábban már bemutatott anyag került, amit nem írt ki még egyszer a javítási oldalon, hanem — a Dohnányinál gyakori „gyorsírással” — csak számokkal jelölt (21. faksimile).



A Dohnányi-névjegy a III. tételbe került, ahol méltóságteljes lassú tempóban, a mű zárótételében a 31. próbaszámnál immár a concertáló hangszer, a hárfa hozza vissza az I. tétel fő témáját. A zárótétel már nem mutat be új témát, mintha az egész tételt Dohnányi csak azért írta volna meg, hogy ily módon búcsút inthessen, s még egyszer hallhassuk a hárfán is a mű lágy, szárnyaló I. tételbeli témáját (22. faksimile).

### STABAT MATER (OP. 46)

Az életmű utolsó, kórust foglalkoztató kompozícióját Dohnányi Ernő George Braggnek, a Texas állambeli Denton kisváros kórusvezetőjének felkérése komponálta 1952/1953-ban. A karnagy egy vele készített interjúban elmondta, azért esett Dohnányira a választása, hogy fiúkórusa számára kompozíciót írjon, mert a magyar mester kamaraműveit a legnagyobbak között tartják számon a világ legkiválóbb előadóművészei. Kompozícióiból frissesség és fiatalos lelkesedés árad, zenéjét újszerű ötletességgel ötvöztött melódiagazdagság jellemzi.<sup>14</sup>

Dohnányi témaválasztása nem egyszerűen Jacopone da Todi megrázó szövegének gyönyörű megzenésítése, több annál: a háborúban két gyermekét elvesztő apa megnyilatkozása.<sup>15</sup> A kézirat sajátkezű bejegyzése szerint Dohnányi 1953. február 5-én fejezte be a mű komponálását,<sup>16</sup> az előadásra készített műsorfüzet (melyben a szerző műelemzése is található) azonban 1953. március 6-át jelöli meg a befejezés dátumaként.<sup>17</sup> A későbbi dátum minden bizonnyal a teljes hangszerelés elkészültét jelzi,<sup>18</sup> a British Library-ben őrzött kézirat ugyanis ceruzával írott munkapartitúra, sok radirozási nyommal. A háromszor háromsoros lejegyzésében az első és második csoport a két kórus szoprán<sup>1</sup>-szoprán<sup>2</sup>-alt szólamait jelöli (a közbeékelődő szólókkal együtt), az utolsó három sor pedig a zenekar anyaga. Utóbbinál a háromsoros lejegyzés korlátaiból adódóan még nem írhatta külön a hangszeres szólamokat, azonban a violin kulccsal-C kulccsal-basszus kulccsal kezdődő sorokban mindenhol akkurátusan jelölve vannak az instrumentumok nevei. A teljes hangszerelést ebből a kéziratból készítette a zeneszerző. Erre utalnak a fekete tintás tollpróbálgatások mellett azok a ferde tintás vonalak, amiket már több Dohnányi-kéziratban, például az op. 7-es vonósnégyesben is megfigyelhettünk,<sup>19</sup> valamint a kotta beosztására utaló számok és hangszernevek (többek között a D. 15 és D. 32/BL. 17<sup>v</sup> oldalon.).

A mű szerkezetét a zeneszerző a következőképpen írta le a már említett műsorfüzetben.<sup>20</sup>

---

14. „Dohnányi Will Compose for Boy Choir” *Southwestern Musician*, 1952. november 19. 19., George Bragg, „Why Not a Community Boy Choir?” *Etude*, 1953. április, 12-13.

15. Hans von Dohnányi (Dohnányi Ernő Kunwald Elzával kötött első házasságából született fia) részt vett sógoraival, Klaus és Dietrich Bonhöfferrel egy Hitler-ellenes összeesküvésben. Akciójuk nem járt sikerrel, társaival együtt 1943-ban letartóztatták, majd 1945. április 9-én kivégezték a sachsenhauseni koncentrációs táborban. Dohnányi Mátyás (a zeneszerző és Galafrés Elsa fia) egy dunántúli fogolytáborban halt meg Székesfehérvár közelében 1945 áprilisában.

16. BL, Add. MS. 50,803. Dohnányi G. SCHIRMER Royal Brand No. 61-24 Staves (Printed in U.S.A.) típusú papírt használt az autográfhoz.

17. BL, Add. MS. 50,807A, 130<sup>v</sup>

18. A kézirat tisztázatának lelőhelye nem ismeretes. A művet 1956-ban az Associated Music Publisher adta ki.

19. E ferde vonalakkal a tisztázat egy-egy oldalának befejezését jelezte magának a zeneszerző a fogalmazványban. Bővebben lásd a I. fejezet - *A vázlatok és fogalmazványok vizuális megjelenése* című alfejezetében.

20. Dohnányi nem lehetett jelen a mű ősbemutatóján, mivel hangversenyen szerepelt azon a napon, 1953. január 16-án Tallahassee-ben — lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi

| Szerkezet | Szöveg*                                | próbaszám*       |
|-----------|--|------------------|
| A         | Stabat Mater dolorosa                  | 1                |
| B         | O quam tristis                         | 4 <sup>-11</sup> |
| A         | Quis est homo/Pro peccatis suae gentis | 5                |
| B         | Eia Mater, fons amoris                 | 8                |
| C         | SanctaMater/Fac me vere tecum          | 11 <sup>-4</sup> |
| A         | Virgo virginum/ Fac me plagis          | 15               |
| B         | Inflammas/Fac me cruce                 | 18               |
| CODA      | Quando corpus morietur                 | 21 <sup>+9</sup> |

\* A szöveg és a próbaszám hozzárendelése tőlem.

Az egyes szakaszokat kétféle zenei anyaggal határolta el egymástól Dohnányi. Az egyik a művet indító tizenegy ütemes bevezetőt, a mű fő gondolatát idézi fel újra és újra. A méltóságteljes, 6/4-ben mozgó, sötét f-moll témafejelet egy negyed szünet után, hangsúlytalan helyről indul a kompozíció legfontosabb hangközével, egy felfelé ugró kvartllépéssel, majd két szekundlépés után egy kisterc lépéssel hanyatlik vissza (63. kotta).

The image shows a musical score for the main motif of Stabat Mater (op. 46), measures 63-64. The score is in 6/4 time, F minor, and includes tempo markings: Adagio, piuttosto andante, mesto (♩ = 96), and dynamics: dolce and p. The melody is shown in both bass and treble clefs.

63. kotta, A *Stabat Mater* (op. 46) fő motívuma

A másik összekötő anyag a fenti statikus téma szöges ellentéte: a 2. (*Eia Mater*) és a 3. B formarészt (*Inflammas*) felfelé törekvő figuratív skálamenetekkel vezeti be (64. kotta, 10. táblázat). A mű formája a versenyművek kettős expozíciójú szonátaformájára emlékeztet: a szólisták a második A szakaszban mutatkoznak be, majd a Codában cadenzaként értelmezhető újbóli megszólalásuk.

---

pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9* (előkészületben) —, így a műsorfüzetben egy rövid levéllel és a műhöz írt ismertetővel köszöntötte a közönséget. A hangversenyen egykori tanítványa, Dániel Ernő vezényelt, közreműködött Leonard Gillet és Lynn Jacobs (szoprán), Jimmy Carter (alt), a dentoni Városi Fiúkórus, a texas-i College for Women Modern kórus és a Wichita Falls-i Szimfonikus Zenekar. Dohnányi hűgának írt levelében (Tallahassee, 1956. márc. 26.) röviden elemzi a művet és elismerőleg szól a bemutató karmesterének, Dániel Ernő munkájáról. A levél idevonatkozó részletét lásd az I. fejezet - *Dohnányi a komponálásról, módszeréről, műveiről* alfejezetében.

64. kotta, A *Stabat Mater* (op. 46) figuratív skálamenetes átvezetése, (BL, Add. MS. 50,803)

|                  |   |                 |   |                 |         |                     |   |                 |   |                  |   |                     |   |                              |                        |
|------------------|---|-----------------|---|-----------------|---------|---------------------|---|-----------------|---|------------------|---|---------------------|---|------------------------------|------------------------|
| 11ütem<br>4lépés | A | 4ütem<br>4lépés | B | 4ütem<br>4lépés | A<br>sz | figuratív<br>↑skála | B | 4ütem<br>4lépés | C | 11ütem<br>4lépés | A | figuratív<br>↑skála | B | 9ütem<br>4lépés<br>D.névjegy | C<br>O<br>D<br>A<br>sz |
|------------------|---|-----------------|---|-----------------|---------|---------------------|---|-----------------|---|------------------|---|---------------------|---|------------------------------|------------------------|

4ugrás = kvartlépéses motívum

figuratív ↑skála = figuratív, felfelé menő skálamenet

sz = szólók

10. táblázat, A *Stabat Mater* (op. 46) zenei térképe

A korábbi példák magától értődővé tették, hogy a Dohnányi-névjegy a darab indulását idézi fel. A fenti táblázat ugyanakkor arra világít rá, hogy ebben az esetben különösen nehéz volt a zeneszerző dolga, mivel a kezdő (kvartugrásos) motívum mintegy vezérfonalként az egész művön végigvonul, tehát valamilyen módon egyedivé kellett tennie a témafej utolsó megjelenését. E műben arra kell megkeresnünk a választ, hogy a 21. próbaszámtól induló szakaszt mi különbözteti meg a többi átvezető-összekötő szakasztól. Esetünkben nem támaszkodhatunk olyasféle segítségre sem, mint amit a 2. zongoraverseny III. tételében tapasztaltunk, ahol a két saroktétel rokon témái a hangszereléssel világosan elhatárolódtak egymástól, itt ugyanis mindig a csellószólam indítja a kvartugrásos motívumot. Miben különbözik tehát a többitől az utolsó kvartugrásos motívum? Mi teszi zenei aláírássá?

Semmiképpen sem az, hogy utolsó kvartlépéses motívumfüzérként ez áll legközelebb a befejezéshez, ennek alapján ugyanis még nem beszélhetnénk névjegyéről. Sokkal inkább az a különleges mód marad meg emlékezetükben, ahogy a szerző ráíranyít-rámutat erre a kilenc ütemre. Az előkészítést Dohnányi már a *B* rész

alatt elkezdte.<sup>21</sup> Első lépésben a zeneszerző a [ju]-*dicii* szövegrésznél (20<sup>5</sup>. próbaszám) — a timpanik és a „benragadt” fagott segítségével — kéri a hallgató figyelmét. Egyidejűleg ugyaninnét kezdődik a tempó lassulása is (*Tempo fermo*) (*Piu mosso e poco a poco rit. al Tempo I*),<sup>22</sup> mely a 20. próbaszámig tart (*Fac me*). A mű eredeti tempójának visszatérte után a kezdet zenei anyaga is megjelenik. Eltérően a korábbiaktól, az indulás nem várja meg a *B* rész befejezését, hanem már annak utolsó szava, a *gratia* alatt elkezdődik a csellók interpretálásban a kvartlépéses motívum. Az 5+4 ütemre bontható Dohnányi-névjegy második fele kizárólag a mű legfontosabb hangközét, a kvarttot ismételgeti, időben egyre jobban kiszélesedve, hogy belevezessen a Codába, a két kórus unisono, kvartlépéssel kezdődő kánonjába (65. kotta). A pár ütemmel később belépő szoprán szóló mi mással is kezdődhetne, mint szintén egy felfelé tekintő kvartlépéssel.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Coda canon. It consists of three staves: Flute I, Flute II, and Piano. The Flute I part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Flute II part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The Piano part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp* & *delicissimo*. There are also tempo markings like *Molto tempo, ma poco a poco piu animato* and *Andante*. The score is written in a cursive, handwritten style.

65. kotta, A Coda kánonjának kezdete (BL, Add. MS. 50,803)

A kézirat utolsó oldala (D. 32/BL. 17<sup>v</sup>) kiváló példa az utolsó pillanatban javítás attitűdjére. Nagy valószínűséggel a hangszerelés során támadt Dohnányinak az az ötlete, hogy a D. 32. oldalon X-# jelek (24<sup>+5</sup> próbaszám) által közrefogott két ütemet (először az áthúzott két ütem alatt) javítsa, majd a szemközti oldalon hat ütemesre bővítse. A gyorsírásszerű lejegyzésben a zenekar szólamait csak vázlatosan jegyezte le a zeneszerző: hangmagasságot igen, ritmust azonban nem jelölt (23. faksimile).

## AMERIKAI RAPSZÓDIA (OP. 47)

A Dohnányi-névjegy hatása a kompozíciós szerkesztésre az *Amerikai rapszódia* (op. 47) munkálatai során is kimutatható. A darabot Dohnányi John C.

21. A *B* rész szövege: *Inflamnis et accensus./per te, Virgo, sim defensus/in die judicii./Fac me cruce custodivi/Morte Christi praemunivi/Confoveri gratia.*

22. A mű elejének tempójelzése *Adagio, piuttosto andante, mesto*, a 20. próbaszámnál *Tempo I* (*Adagio*).

Baker, az Ohioi Egyetem (Athens) rektorának felkérésére komponálta 1953-ben, az egyetem másfél évszázados fennállásának megünneplésére. A komponálást hosszas előkészítő munka előzte meg: a dokumentumok tanúsága szerint Dohnányi intenzíven tanulmányozta az amerikai népdalgyűjteményeket, mielőtt a komponáláshoz fogott volna s egy mini-antológiát készített saját maga számára.<sup>23</sup> A kiválasztott dalokat és táncdallamokat a feldolgozás sorrendjében beszámozta, így egyes számot kapott a művet indító „On Top of Old Smoky” (66.a kotta).

On top of old Smoky, All covered with snow I lost my true  
lo - ver come a - court - ing too slow.

66.a kotta, „On Top of Old Smoky” az *Amerikai rapszódia* (op. 47) nyitódallama

Minden bizonnyal nem véletlen, hogy a hatodik dallam és az utolsó feldolgozott dallam is dúrháromshangzattal indul, melyek így könnyen váltak összekötő kapocssá az első dallamhoz (66.b és 66.c kotta).

Cotillon

66.b kotta, Az *Amerikai rapszódia* (op. 47) hatodik feldolgozott dallama: a Cotillon kezdete (Hollace E. Armendt gyűjteményéből)

Did you e - ver hear tell of sweet Betty from Pike

66.c kotta, Az *Amerikai rapszódia* (op. 47) hetedik feldolgozott dallama: „Did you ever hear tell of sweet Betsy from Pike” kezdete (kaliforniai bevándorlók dala)

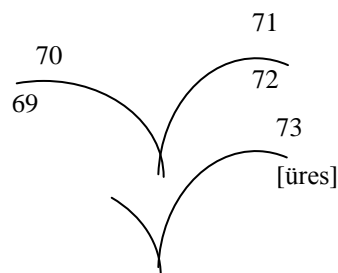
23. BL, Add. MS. 50,804, fol. 41<sup>r</sup>-42<sup>v</sup>. Dohnányi a komponálás előmunkálatai során számos népdalt és táncdallamot másolt ki különböző gyűjteményekből, végül ezekből válogatva használt fel öt népdalt és két táncdallamot, valamint nyolcadikként Kenneth F. Clark „Alma Mater Ohio” című dalát is. Ez utóbbi csak az ősbemutatón hangzott el, melyet később kihagyott. A mű keletkezéstörténetéről lásd még Zachár, 198.

A mű elejének és végének összekapcsolását azonban itt is az első dallam újbóli felidézése adja, s a fentebb idézett két dúrhármashangzat indítású rokondallam csak előkészíti azt. Ezt az előkészítettséget és a mű szerkezeti felépítését kétségkívül megzavarta volna az „Alma Mater Ohio” tizenöt ütemes refrénje, melyet a zeneszerző az ünnepélyes alkalom miatt és a megrendelők iránti tiszteletből tett be a kódába. A zeneszerző már a komponáláskor is csak alkalminak szánta e dallamot, s tudatosan úgy illesztette bele a zenei szövetbe, hogy a későbbiekben könnyedén kiemelhesse onnan (66.d kotta). A „Sweet Betsy” feldolgozásában a D-dúr dallam minden frázisa egy-egy hangnemmél magasabbra lép, D- és Esz-dúr után F-dúrba, hogy aztán a G-dúrban visszaidézhesse az „On Top of Old Smoky”-t.<sup>24</sup>



66.d. kotta, Az Alma Mater Ohio dallamának kezdete

A papírvizsgálat is ezt a koncepciót látszik alátámasztani.<sup>25</sup> Dohnányi 1-től 73-ig számozta be az autográfot, és nem mutatkozik törés az oldalszámozásban ott, ahol kihagyta az egyetemi dalt. Noha a zeneszerző utólag is beszámozhatta az egymás után következő bifóliókat, az már nem lehet véletlen, hogy éppen itt, a mű kódájánál (az „Alma Mater Ohio” és a Dohnányi-névjegy találkozásánál) 17 ívnyi egymást követő bifólió után (Dohnányi számozása szerint 1-68. oldal) tett egymásba két bifóliót, majd ismét önállóan következnek az ívek.<sup>26</sup> Az egymásba helyezettek külső, baloldali lapját, az „Alma Mater Ohio” –val a zeneszerző később kivágta, s nyomtatásban is e dallam nélkül jelent meg a mű (7. ábra).



7. ábra, A két egymásba tett bifólió az *Amerikai rapszódia* (op. 47) autográfjában (Az oldalak Dohnányi számozását mutatják.)

Az „On Top of Old Smoky” visszaidézését ugyanabban a hangszerelésben halljuk, mint a mű elején: trombitákkal és harsonákkal, ünnepélyesen indítva és befejezve a művet, mellyel nemcsak az Ohiói Egyetemet, hanem fogadott új hazáját is köszöntötte a zeneszerző (24. faksimile).

24. BL, Add. MS. 50,804, fol. 38<sup>v</sup>/Dohnányi lapszámozása szerint a 70. oldal, Tempo I (Presto): 37<sup>2</sup>

25. Dohnányi G. SCHIRMER Royal Brand No. 61-24 Staves (Printed in U.S.A.) típusú papírt használt az autográfhoz, mint a *Stabat Mater* (op. 46) munkálatainál.

26. Fél bifóliót csak a mű címlapjának leírásához használt a szerző.

### III. A MŰALAK FORMÁLÓDÁSA — ESETTANULMÁNYOK

#### 1. Koessler előtt, Koessler után — A B-dúr szextett átdolgozása<sup>1</sup>

##### KELETKEZÉSTÖRTÉNET ÉS RECEPCIÓ

Az 1896-os esztendő többszörösen is ünnepként vonult be Magyarország történetébe. Az ország az 1848-as forradalom szomorú időszakát követően, a kiegyezés után politikailag és gazdaságilag is megerősödött, s a Millennium jó alkalmat adott arra a magyarságnak, hogy ezt tudassa a világgal. Az Osztrák-Magyar monarchia társállamaként a magyar királyi Magyarország (majdnem) egyenrangú partnere volt az osztrák császárságnak. Politikusaink számos olyan döntést hoztak ez idő tájt, melyek által a civilizált európai országok sorába emelkedett Magyarország. Ide tartozott a nemzetiségek sorsának a lehetőségek szerinti megnyugtató elrendezése, s az is, hogy a honalapítás ünnepét alig néhány hónappal előzte meg a zsidó vallás egyenjogúságát kimondó törvények elfogadása, amelyek teljessé tették az emancipáció 1867-ben félbemaradt művét.

A gazdasági fellendülésről adott számot a világnak a Városligetben rendezett Ezredéves Kiállítás, melynek pompája mindenkit lenyűgözött. A vásár főbejárata a mai Hősök terén volt, s a vendégeket kontinensünk első földalattija szállította. Ekkorra épült fel a Vajdahunyad vára és a Mezőgazdasági Múzeum, valamint kétszáznál is több erre az alkalomra emelt kisebb-nagyobb épület. Ugyancsak ebben az évben kezdték el Steindl Imre tervei alapján a Parlament nagyszabású építkezését is. A művészetek minden ága igyekezett a maga lehetősége szerint hozzájárulni a honfoglalás ezeréves évfordulójának méltó megünnepléséhez. Ez alól a zene művészete sem volt kivétel.

A millennium alkalmából királydíj-pályázatot hirdettek különböző műfajú, még be nem mutatott zeneművek számára, melyre Ferenc József hatezer forintot ajánlott fel. Az utolsó zeneakadémiai évét teljesítő Dohnányi három szerzeményt is benyújtott a pályázatra: *F-dúr szimfóniáját*, (melynek egyre késlekedő bemutatója tette lehetővé a versenyen való részvételt),<sup>2</sup> a *Zrínyi nyitányt* és a már 1893-ban elkészült, de a pályázatra jelentősen átdolgozott *Szextettjét*. A királydíjak pályázatának eredményhirdetése hatalmas sikert jelentett az ifjú Dohnányinak: mind a szimfóniák, mind pedig a nyitányok kategóriájában a bizottság egyöntetűen Dohnányit nevezte meg győztesnek, szextettje pedig dicséretben részesült.<sup>3</sup> A két

---

1. A *B-dúr szextett* I. tételéről lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája.” *Magyar Zene* 45/2 (2007. május): 201-214.

2. Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.) Második kiadás: (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 42-43.

3. A kamarazenei kategóriában az első díjat Szabados Béla vonósnégyese nyerte. Még közel ötven év múlva is Papp Viktor úgy emlékezett, hogy Szabados, akinek „finom költészete vonzódott a kamarazene nemes művészetéhez”, ezzel a kompozícióval irányította maga felé a Zeneakadémia tanárainak figyelmét. Papp Viktor, *Zenekönyv. Tanulmányok. Kamarazene*. (Budapest: Stádium, 1944), 206.

zenekari művet 1897. június 3-án adták elő a budapesti filharmonikusok Erkel Gyula vezényletével a Zeneakadémián.<sup>4</sup>

A *Szextett* első verziójának komponálása 1893. november 15-én fejeződött be.<sup>5</sup> (A 3. tétel mellett az autográf partitúrában „Aug. 29.”-i dátum olvasható, valószínű ekkor kezdődött e tétel tisztázatának lejegyzése.) A darab első „előadásáról” az ifjú Dohnányi szüleinek zeneakadémiai felvételijéről írott leveléből értesülünk. A Koessler János vezette zeneszerzés tanszak felvételi bizottsága előtt — több más műve mellett — részleteket játszott a műből.<sup>6</sup> Bár a millenniumi pályázatra alaposan átdolgozta a művet, még sem tekintette ezt a verziót véglegesnek. A Dohnányi Máriához címzett levélből a további változtatás szándéka derül ki: *...most nem változtatok rajta semmit, mert nagyon is sokat kell változtatnom.*<sup>7</sup>

A kompozíció további átdolgozásának igénye és tervbevétele azonban nem volt akadály a számára, hogy hangversenyen előadják. Az 1896-os átdolgozás I. tétele 1897. június 20-án hangzott fel először Dohnányi zeneakadémiai vizsgahangversenyén,<sup>8</sup> a teljes mű pedig a Liszt Ferenc-kör által a Royal fogadóban rendezett, királydíjakat nyert és megdicsért kompozíciók hangversenyén 1898. április 1-én. A vonóshatost „a Danzinger és Schulz urakkal kiegészített Grünfeld-Bürger Kvartett” adta elő.<sup>9</sup> Játékukat többnyire kedvezően ítélték meg a kritikusok, de nem hiányoztak a bíráló megjegyzések sem.<sup>10</sup>

Majd két évvel később, 1899. június 7-én kelt Pozsonyba írt leveléből — immár az *I. vonósnégyes* komponálásának közepette — a *Szextett* elkészítésének újabb munkálatairól értesülünk.<sup>11</sup> A legújabb változat bemutatójára sem kellett sokat várni, a kibővített *Fitzner Vonósnégyes* adta elő Pozsonyban, a Városi képviselőteremben, egy jótékony célú hangversenyen 1900. február 2-án. A hangversenyéről megjelent kritika írója a programban egyaránt elhangzó *I.*

---

4. A hangverseny kritikáiból bőséges válogatást ad Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. I. rész: A pályakezdő évek, 1887. január — 1898. április”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 188-195.

5. Dohnányi noteszébe az 1893-as évnél az alábbi bejegyzést olvashatjuk: *Sextett für 2 Violinen, 2 Violon u 2 Violincellen (B-dúr) beendet den 15. Nov.* BL, Add. MS. 50,808, fol. 5<sup>v</sup>

6. Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyesnek, 1894. szeptember 14. OSZK, Zeneműtár, Dohnányi-hagyaték, Családi levelek (14).

7. A levél 1897. február 6-án kelt. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (36.)

8. A vizsgahangverseny beszámolóit lásd Gombos, i. m. 199-201.

9. Grünfeld Vilmos, Berkovits Imre, Riedl Nándor, Bürger Zsigmond, valamint Danziger Antal (brácsa) és Schultz Gyula (gordonka)

10. Különösen szép Dohnányi munkája, a melyet tudomásunk szerint még 14 éves korában írt, ha ma írta volna, akkor sem lehetne jobb. (*Egyetértés*, 1898. április 2.); Dohnányi kiváló tehetségéről újabban meggyőződött vonóshatos. Úgy tartalmában, mint külső formáiban egyaránt becses alkotása, amely becsületére válik a fiatal művészeknek. (*Budapesti Napló*, 1898. április 2.); Dohnányi's *Sextett* zeigt trotz seines frühen Datums — das Werk ist ein „Jugendarbeit” des Zwanzigjährigen — an vielen Stellen, vor Allem in dem gehaltvollen ersten Satz und dem geistsprühenden Scherzo die Klaue des Löwen. [Fordítása a *Dohnányi Évkönyv 2003*-ban] (*Neues Pester Journal*, 1898. április 2.); Dohnányi Ernő tartalmaz szellemes vonós sextettje a fiatal szerző tehetségének újabb bizonyítéka. (*Zenelap*, 1898. április 15.); Das Streichsextett von Ernst Dohnányi ist ein liebenswürdiges Werk, weniger originell und weniger heißblütig wie frühere Arbeiten dieses jungen Stürmers, aber Talent blüht überall durch und an witzigen, gestreichen Einfällen ist kein Mangel. Die ersten beiden Sätze sind die werthvolleren: ein melodioses Allegro und das geschwätzige, launig auf Staccatti tänzelnde Scherzo. [Fordítása a *Dohnányi Évkönyv 2003*-ban] (*Pester Lloyd*, 1898. április 2.; Dohnányi szeptettje [sic!] gyönyörű, tartalmaz muzsika, de egy szikrányi magyar vonás sincsen benne. (*Budapesti Hirlap*, 1898. április 2.); Dohnányi Ernő (B-dur) vonóshatos a kissé kezdetleges munka, telve reminiscenciákkal. A sextettet Grünfeld-Bürgerék adták elő, az opuszban rejlő minden szépséget kiaknázva s érvényre juttatva. (*Pesti Napló*, 1898. április 2.); *Dohnányi Évkönyv 2003*, i. m. 199-201. ill. 237-242.

11. A levél részletét lásd az *I. vonósnégyes* keletkezéstörténeténél.



vonósnégyest és a *B-dúr szextettet* összehasonlítva az utóbbit tartotta nagyobbra. („Az előbb megbeszélt vonósnégyesnél sokkal jobban tetszett a *B-dúrban* írt vonóshatos.”)<sup>12</sup> A kompozíció ez után feledésbe merült. Csipkerózsika-álmából a közelmúltban ébresztették fel a mű 2006-ban elkészített hangfelvételével.<sup>13</sup>

## FORRÁSHELYZET

A vonóshatos forráshelyzete tipikus példáját adja annak, miként szóródtak szét a nagyvilágban Dohnányi Ernő kéziratái (11. táblázat). Az 1893-as első verziót a British Library őrzi (BL, Add. MS. 50,794, fols. 40-55), melynek kézírata egybe van kötve az 1892-ben zenekarra komponált *B-dúr ouverture*-rel (fols. 1-17), valamint a *Szextet*hez hasonlóan szintén 1893-ban írott *a-moll vonósnégyessel* (fols. 19-31) és az autográf tanúsága szerint 1894. október 3-án befejezett *d-moll vonósnégyessel* (fols. 34-39).

Az 1896-os verzióhoz írt vázlatok Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtárban található, az Ms. Mus. 3.210-es jelzet alatt. Ebben a bekötött vázlatkönyvben a *B-dúr szextett* vázlatai mellett a *Zrínyi nyitány*, a *F-dúr szimfónia*, Beethoven *G-dúr zongoraversenyé*hez (op. 58) írott cadenza, és néhány tervezett, de meg nem valósult mű vázlata található.

A királydíjra benyújtott autográf partitúra eredeti példányát Tallahassee-ben, a Florida State University Ernst von Dohnányi-gyűjteményében őrzik (MS 81).<sup>14</sup> A kibővített *Fitzner Vonósnégyes* által előadott (minden bizonnyal utolsó) változat vagy elveszett, vagy lappang valahol. A pozsonyi Egyetemi Könyvtárban az MS. 1118 jelzet alatt (másolata a budapesti Dohnányi Archívumban) az 1896-os verzió szölamanyaga található.

| 1893-as verzió | Vázlatok (1896) | 1896-os verzió                                  | 1899-es verzió |
|----------------|-----------------|---|----------------|
| London, BL     | Budapest, OSZK  | Tallahassee, FSU<br>szölamanyag:<br>Pozsony, EK | ???            |

11. táblázat, A *B-dúr szextett* forráshelyzete

Ha hihetünk az 1900. február 2-án megtartott koncert kritikusanak (és feltételezzük, hogy volt alkalma belenézni a partitúrába vagy rendelkezésére állt egy részletes műsorfűzet), akkor az egyetlen fennmaradt adatunk a harmadik változatról az, hogy Dohnányi — ha kis mértékben is — az előző verziókhoz képest ezúttal is változtatott a tételek tempójelzésein.

12. A kritika a *Nyugatmagyarországi Híradó*ban jelent meg, 1900. február 4-én, ifj. Vutkovich Sándor tollából. Lásd Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október — 1901. április”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 224-226.

13. Budapest Szextett (Bánfalvi Béla, Bánfalvi Zoltán – hegedű, Bársony Péter, Bársony László – mélyhegedű, Onczay Csaba, Onczay Zoltán - gordonka) HCD 32300.

14. Grymes helyesen állapítja meg, hogy ez a példány egy korábbi változat revíziója, azonban logikai megközelítése nem állja meg a helyét (Grymes/1998, 331). Grymes állítását azzal indokolja, hogy míg az első oldalt Dohnányi legszebb kalligrafikus írásával írta, ahogy haladunk előre a darabban, egyre sűrűbben fordulnak elő javítások, áthúzások, mi több, az egyik oldalon két teljes szisztémát húzott ki, és írta újra [autográf: 59. oldal], nyomtatásban Grymes/uo., 333. Ilyen korrekciók Dohnányi tisztázataiban gyakoriak. Az, hogy a *Szextett* jelenleg Tallahassee-ben őrzött kézírata valóban egy korábbi változat — nevezetesen az 1893-as — revíziója, arra az 1893-as és az 1896-os verzió és a kettő közötti vázlatok gondos összevetése szolgáltattat megdönthetelen bizonyítékot.

[a B-dúr vonóshatos] „Allegro moderatója” érdekes themán épül fel s szépen is van kidolgozva. Ragyogó a 2. tétele, a „Scherzo”, a mely úgy a szellemes inventio, mint a kristály tisztaságú kidolgozása miatt is egyike az igazi zenei gyöngyöknek. „Andanté”-ja is igen sikerült. Elmélyedő analyticus szellem műve. Ha nem is kápráztat el dallamossága, de egy szép lélekbe való belepillantást tesz lehetővé. „Allegro”-ja üde dallammal kezdődik. Feldolgozásával azonban az egységes stylus rovására van.<sup>15</sup>

## PAPÍRVIZSGÁLAT

A *B-dúr szextett* 1893-as változata (BL, Add. MS. 50,794, fols. 40-55) ugyanabban a könyvtár által bekötött albumban található, mint a *B-dúr ouverture* (fols. 1-17), az *a-moll vonósnégyes* (fols. 19-31) és a *d-moll vonósnégyes* (fols. 34-39). Dohnányi mind a négy műnél ugyanazt a cégjelzés nélküli kottapapírt használta (tehát a papírvizsgálat is megerősíti e művek időbeli közelségét), melyek eredetileg bifóliók voltak. Ezek közül mindössze egy maradt meg összetartozóan, éppen a *B-dúr szextett* kéziratában, a Dohnányi számozása szerinti 3-4-5-6. oldal (BL, fols. 42-43.). Az oldalakat Dohnányi eredetileg 1-től 30-ig számozta be. Sajnos a bifóliók eredeti összetartozását ma már lehetetlen rekonstruálni, mivel a könyvtár könyvkötője a bekötéskor egyenesre vágta a belső éleket és így ragasztotta be a félbifóliókat. A lapok külső élei jó állapotban maradtak meg, nincsenek berepedések, szakadások rajtuk.

| lapméret <sup>16</sup> | Felső margó <sup>17</sup> | alsó margó <sup>18</sup> | rasztrál <sup>19</sup> | sorköz <sup>20</sup> | sorhossz                                      | GS <sup>21</sup> |
|------------------------|---------------------------|--------------------------|------------------------|----------------------|---|------------------|
| 25,5x32,5 cm           | 15 mm                     | 23 mm                    | 5 mm                   | 5 mm                 | 28,5 cm<br>(egyenetlen befejezésű kottasorok) | 21, 2 cm         |

12. táblázat, A *B-dúr szextett* 1893-as változatának (BL, Add. MS. 50,794, fols. 40-55) papírelírása

Dohnányi a kottázáshoz egységesen fekete tintát használt, helyenként azonban ceruzás bejegyzéseket is találtam (13. táblázat):

15. Ifj. Vutkovich Sándor kritikájának részlete, *Nyugatmagyarországi Híradó* 1900. február 4. Lásd *Dohnányi Évkönyv 2004*, i. m. 226. Az 1893-as változat tempójelzései: I. Allegro, II. Scherzo. Allegretto vivace con leggierezza, III. Lento, ma non tando. Molto espressivo, IV. Animato, az 1896-osé: I. Allegro ma tranquillo, II. Scherzo. Allegretto vivace, III. Adagio quasi andante, IV. Finale. Animato. A pozsonyi Egyetemi Könyvtárban található szólamanyag (MS 1118) tempójelzései az utóbbival egyeznek meg.

16. Szélesség — hosszúság sorrendben.

17. A papír felső széle és az első kottasor távolsága.

18. A papír alsó széle és az utolsó kottasor távolsága

19. Az öt vonal szélessége.

20. A szisztémák közötti távolság.

21. A felső és az alsó kottasor távolsága. A papírkarakterisztikák részletes leírását lásd Somfai László, „A 18. századi kottapapír”, *Zenatudományi dolgozatok 1980*, (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1980), 247-257.

| tétel | Hely                            | a szerző ceruzás bejegyzése             |
|-------|---------------------------------|---|
| I.    | 2. old./3. szisztéma/7. ütem    | 1-es szám                               |
| I.    | 5. old./1. szisztéma/5. ütem    | 2-es szám                               |
| I.    | 6. old./1. szisztéma/6. ütem    | 3-as szám                               |
| I.    | 9. old./1. szisztéma/6. ütem    | 4-es szám                               |
| I.    | 11. old./1. szisztéma/5. ütem   | ferde vonal                             |
| I.    | 18. old./3. szisztéma/5. ütem   | ferde vonal                             |
| I.    | 27. old./3. szisztéma/2-3. ütem | ferde vonal                             |
| III.  | 20. old./1. szisztéma/7. ütem   | a cselló c-je előtti feloldójel         |
| IV.   | 21. old./2. szisztéma/1-5. ütem | az ütemeket ceruzás zárójel fogja közre |

13. táblázat, Ceruzás bejegyzések a *B-dúr szextett* 1893-as változatának kéziratában (BL, Add. MS. 50,794, fols. 40-55)

A tisztázat elkészülte utáni ceruzás bejegyzések azt mutatják, hogy Dohnányi továbbra is kritikus szemmel nézte át művét. Az utolsó bejegyzés azt sejteti, hogy az 1896-os átdolgozást megelőzően kerülhettek bele ceruzás jegyzetek. Az új verzióban a IV. tétel egyik fontos változása éppen a ceruzás zárójel előtt egy ütemmel kezdődött (21. old./1. szisztéma utolsó üteme = a tétel 15. üteme), és a javítás magában foglalta azt az öt ütemet is, ami a zárójelek között található (83. kotta). A ceruzával az 1896-os verzióban tervezett változtatás helyét jelölte be magának a zeneszerző.

Dohnányi piros/rózsaszínes postairónnal akkurátusan bejelölte a próbaszámokat, melyek fekete-fehérben nem mindig látszanak a mikrofilmen, vagy a fénymásolatokon. Ezek a bejegyzések csak az eredeti kézirat vizsgálatakor mutatják meg magukat. E rózsaszín betűjelek a mű elemzője számára azért különösen értékesek, mert rávilágítanak Dohnányi formai gondolkodására, arra, hogy egy-egy témacsoporton belül hol vannak szerzői cezúrák. Ezért az alábbiakban e jelöléseket is közreadom:

I. tétel:

|   |                        |
|---|------------------------|
| A | 1. old/3. sor/4. ütem  |
| B | 2. old/2. sor/6. ütem  |
| C | 3. old/1. sor/1. ütem  |
| D | 3. old/3. sor/6. ütem  |
| E | 4. old/2. sor/4. ütem  |
| F | 5. old/1. sor/4. ütem  |
| G | 5. old/3. sor/10. ütem |
| H | 6. old/2. sor/4. ütem  |
| I | 6. old/3. sor/10. ütem |
| K | 7. old/2. sor/6. ütem  |
| L | 8. old/2. sor/7. ütem  |
| M | 9. old/1. sor/4. ütem  |
| N | 9. old/3. sor/8. ütem  |
| O | 10. old/3. sor/3. ütem |
| P | 11. old/1. sor/8. ütem |
| Q | 2. old/2. sor/6. ütem  |
| R | 12. old/3. sor/4. ütem |

II. tétel:

|   |                         |
|---|-------------------------|
| A | 13. old/3. sor/12. ütem |
| B | 15. old/1. sor/9. ütem  |
| C | 16. old/3. sor/12. ütem |

III. tétel:

|   |                         |
|---|-------------------------|
| A | 18. old/3. sor/6. ütem  |
| B | 19. old/1. sor/10. ütem |
| C | 19. old/3. sor/3. ütem  |
| D | 20. old/2. sor/4. ütem  |

(A III. tételben az utolsó két ütem ugyanazzal a rózsaszín tintával van áthúzva, mint amit a *fisz-moll zongorás-kvartett* és az *A-dúr scherzo* kéziratában is láthatunk.)<sup>22</sup>

IV. tétel:

|   |                        |
|---|------------------------|
| A | 21. old/2. sor/6. ütem |
| B | 22. old/1. sor/6. ütem |
| C | 22. old/3. sor/3. ütem |
| D | 23. old/2. sor/1. ütem |
| E | 24. old/1. sor/6. ütem |
| F | 25. old/1. sor/2. ütem |
| G | 25. old/3. sor/4. ütem |
| H | 26. old/2. sor/3. ütem |
| I | 27. old/3. sor/2. ütem |
| K | 28. old/2. sor/3. ütem |
| L | 29. old/1. sor/2. ütem |
| M | 30. old/1. sor/7. ütem |

Az Országos Széchényi Könyvtárban, az Ms. Mus. 3.210-es jelzet alatt található vázlatkönyv (benne a *B-dúr szextett* 1896-os verziójához írott vázlatokkal) fekvőalakú, 37 számozott oldalból áll. A vázlatkönyv minden oldalát használta az ifjú zeneszerző, melybe jobbra ceruzával írt, de elvétve találunk töltőtollas beírásokat is. Az első lapon a szerző általi *I. 1896. május 2. (Millennium) (XV.)* bejegyzés olvasható. A vázlatkönyv méretei:

| lapméret   | felső margó | alsó margó | rasztrál | Sorköz | sorhossz | GS      |
|------------|-------------|------------|----------|--------|----------|---------|
| 32x24,5 cm | 15 mm       | 25 mm      | 6 mm     | 8 mm   | 27,5 cm  | 20,5 cm |

14. táblázat, A *B-dúr szextett* 1896-os változatához írott vázlatok (OSZK, Ms. Mus. 3.210) papírleírása

Az 1896-os verziót csak fénymásolatból volt módom tanulmányozni.

22. Lásd az I. fejezetben *A kéziratok megjelenésformái és tulajdonságai — Gyermekkori kéziratok* című alfejezetét is.

## STRUKTURÁLIS VÁLTOZÁSOK AZ 1893-AS ÉS AZ 1896-OS VERZIÓ KÖZÖTT

Az OSZK Ms. Mus. 3.201-es jelzete alatt álló, Dohnányi vázlatokat tartalmazó, bekötött kottás füzetben összesen 23 oldalon vannak vázlatok a szextetthez, az alábbi megoszlásban:

| I. tétel   | II. tétel           | III. tétel                 | IV. tétel                  |
|--|---------------------|----------------------------|----------------------------|
| összesen 13 oldalon:   | összesen 1 oldalon: | összesen 5 oldalon:        | összesen 5 oldalon:        |
| 13., 40., 41., 53.,*<br>54., 55., 56., 66., 67.,<br>68., 69., 70., 72. | 53.*                | 31., 44., 58., 59.,<br>60. | 38., 39., 42., 43.,<br>57. |

\*Az 53. oldalon két tételhez (az I. és II. tételhez) találunk vázlatot, a többinél minden oldalon csak egy meghatározott tétel vázlata olvasható.

Bár többnyire nem összefüggő, egymást követő oldalakon találhatóak a szextett vázlatai (ritkábban ugyan, de vannak nagyobb egybetartozó blokkok is), úgy tűnik, hogy a növekvő oldalszámok együtt haladtak a komponálás előrehaladtával; másképp fogalmazva, tükrözik a munka kronológiai sorrendjét. A vázlatok egy- illetve kétsoros formában vannak lejegyezve. A vázlat-együttes rávilágít azokra a pontokra, melyeknél Dohnányi változtatni akart az előzőhöz képest, s ezeket rendkívül határozott és eltökélt koncentrációval (például az I. tétel főtémájánál) és invencióval (mint az I. tétel melléktémájánál, vagy a teljes III. tételnél) meg is valósított.

A vázlatok segítségével az alábbiakban arra keresünk választ, hogy milyen lényeges változások vannak a két verzió között, mi az, amit elhagyott az 1893-os változathoz, miért maradhatott ki, illetve mivel lett több az új. Arra is rámutatunk a dokumentumokkal, hogy e változások miként követhetőek nyomon, hogyan, milyen lépésekben jutott el az újabb változathoz.

## I. TÉTEL

Ha a fennmaradt két változatot összevetjük, első látásra úgy tűnik, hogy a későbbi verzió 73 ütemmel rövidebb. (Az első változat leírt ütemszáma 386 ütem, a másodiké 313.) Bár a második valóban tömörebb és szigorúbb szerkezetű lett, mint elődje, a kiírt ismétlődés figyelembe véve valójában hosszabb tételt kapunk (93+93+219 = 405 ütem). A másik változás, ami gyors összehasonlítás után is nyilvánvaló, az expozíció hangnemtervének átrendezése: a korábbi konvencionálisabb helyett egy egyénibb hangú, izgalmasabb, változatosabb tonális utat bejáró expozíciót kaptunk (8.a és 8.b. ábra).

| expozíció        |       |         |           | kidolgozás                                       | rekapituláció |         |         | Coda    |
|------------------|-------|---------|-----------|--|---------------|---------|---------|---------|
| ft terület       | átv   | mt      | zt        | ft feld.,<br>175-től átv.-,<br>211-től mt. feld. | ft            | mt      | zt      |         |
| B-dúr<br>(D-dúr) | xxx   | F-dúr   |           | ----- B  | B-dúr         | B-dúr   |         | B-dúr   |
| 1-50             | 51-84 | 85 -122 | 123 - 146 | 147 -----249                                     | 250/305       | 306—343 | 344/364 | 364-386 |

8.a. ábra, Az 1893-as verzió 1. tételének szerkezeti váza

| expozíció |       |          |          | kidolgozás |           |            | rekapituláció |         |         | Coda                              |
|-----------|-------|----------|----------|------------|-----------|------------|---------------|---------|---------|-----------------------------------|
| főtéma    | átv   | mellékt. | zárótéma | ft feld.   | mt inverz | visszavez. | ft            | mt      | zt      | ft, mt +<br>exp-t záró3hgzatfelb. |
| b/B       |       | D-dúr    | F-dúr    |            |           |            | B-dúr         | B-dúr   |         | B-dúr                             |
| 1—28      | 29-48 | 49—68    | 69—93    | 94         | —216      |            | 217-248       | 249-265 | 266-291 | 291-313                           |

8.b. ábra, Az 1896-os verzió I. tételének szerkezeti váza



67. kotta, Az 1893-os verzió főtémája (BL, Add. MS. 50,794)

Mind eme eltéréseket figyelembe véve vitathatatlan, hogy az I. tétel több fontos változtatása közül a legradikálisabbat az átdolgozott változat főtémájának 2. üteme hozza a negyedik negyeden megjelenő *desz*'-szel. Mivel ekkor halljuk először az alaphangnem tercét — az első verzió dúr témáját mollba ágyazva —, ily módon a 2. változat rögtön tonális bizonytalansággal indít. Nem lényegtelen az sem, hogy a korábbi tizenhat ütemes főtéma nyolcütemesre redukálódik (67. és 68. kotta).

Mielőtt részletesen megnéznénk, hogy a vázlatok mit mondanak az új főtéma kialakulásáról, célszerű áttekinteni azokat a nem ennyire feltűnő és látványos, de szerkezeti szempontból hasonlóan fontos változtatásokat is, amelyek hozzájárultak az I. tétel új arculatának kialakulásához.

Az exposícióban a főtéma anyaga jószerivel csak az első öt ütemig egyezik, utána más irányt vesz a két változat és elkanyarodnak egymástól. A főtéma-terület bőbeszédű 50 üteme (benne a téma háromszori elhangzásával) 28 ütemre redukálódik. A továbbiakban a régi átvezetése kevésbé invenciózus tercfelbontásos hármashangzatok ismételtetésével folytatódik. Dohnányi ugyan ezt az anyagot nem vetette el teljesen, de jelentősen rövidítve, a tonális érzet megerősítésének célját szolgálva áthelyezte az exposíció zárásához, illetve a codába. Az I. hegedű *f''-f''* oktávozása az első verzióban a főtéma terület részét képezte, míg az 1896-osban az átvezetését. Ez alatt az oktávozás alatt hangzik fel a főtéma 1893-as változata, melynek során a téma B-dúrban csendül fel. Ez a rész (1896: 31-37. ütem, lásd a 8.b ábrát) átvétel a régi változathoz.

*Allegro ma tranquillo.*

Violino I  
Violino II  
Viola I  
Viola II  
Violoncello I  
Violoncello II

68. kotta, Az 1896-os verzió főtémája (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

A melléktéma teljesen más az új változatban, mely ebben a formájában még csírájában sem szerepelt a három évvel korábbiában.<sup>23</sup> Csak dicsérni lehet az ifjú zeneszerző döntését, aki a korábbi szürke, jelentéktelen témát kicserélte egy, a főtémával kontrasztáló, széles ívű dallamra (69. és 70. kotta).

A zárótéma kisebb eltérésektől eltekintve (lásd például közvetlenül a kidolgozás előtti ütemeket) nem változott, szinte szó szerinti átvétel.

23. Dohnányi zeneszerzői műhelyében a főtémával kontrasztáló második (mellék-) téma megtalálása a későbbiekben is sarkalatos pontja volt a komponálási folyamatnak, ahogy arra e fejezet további három tanulmánya is rámutat.

Kovács Ilona: Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

69. kotta, Az 1893-as verzió melléktémája (BL, Add. MS. 50,794)

70. kotta, Az 1896-os verzió melléktémája (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)



A kidolgozási résznek is javára szolgált a felülvizsgálat. A régiben a 155. ütem után a teljes főtémát viszonthalljuk, majd az expozícióban elhangzottak szerint az átvezetés után a melléktéma kerül feldolgozásra, meglehetősen iskolás módon. Az 1896-os változat ezzel szemben tele van sziporkázó ötletekkel. A témák szellemesebb kibontásával Dohnányi egy dinamikus, a korábbinál sokkalta előremutatóbb kidolgozási részt vetett papírra. Már nem teljes főtémát ismétel, hanem csak témafejet. A melléktéma tercrokon hangnemben, D-dúrban hangzik fel a régi kidolgozásában, ami az egyetlen novuma volt a tételnek. Az átdolgozott változatban ezt már az expozíció megteszi. A 171. ütemtől a melléktéma inverze az expozícióbeli D-dúrtól igen távoli hangnembe, esz-mollba kerül. Újabb feldolgozási formája a melléktémának, hogy helyenként a korábbi ütemsúlyarányok is megváltoztak (a 190. ütemtől). A két téma között pedig — ismét csak újdonságként — fugato szakaszt iktatott be a zeneszerző.

A tételben nem sok területről mondható el, hogy az új verzió változtatás nélkül átvette az első változat anyagát, és ha mégis, akkor sem egyszerű másolásról van szó: mindig találunk apróbb eltéréseket. Az 1896-os *B-dúr szextett* I. tételében az alábbi szakaszok átvételek az 1893-as verzióból (15. táblázat):

1893-as verzió

1896-os verzió

*expozíció*

39-45. ütem  
123-135. ütem  
(itt +2 ütem beékelődik→136-137.)  
138-144. ütem

31-37. ütem  
69-81. ütem  
82-88. ütem

*kidolgozás*

147-155. ütem

94-102. ütem

*rekapituláció*

338-344. ütem  
(utána még a zárótéma jön)

≈

285-290. ütem  
(közvetlenül a coda előtt)

*Coda*

364-386. ütem

≈

291-313. ütem

15. táblázat, Egyezések az 1893-as és az 1896-os változat között

A fentiek rávilágítanak arra, hogy az új változatban jelentősen tömörített a zeneszerző. Kerülte a korábbi változat bőbeszédűségét, a felesleges ismétléseket és a terjengős szekvenciális mozgásokat. Mint már utaltunk rá, a két verzió legnagyobb kontrasztját a főtéma változása és az új melléktéma adja. A rendelkezésünkre álló vázlatanyag tanúsága szerint Dohnányi a legtöbb időt a főtéma újrafogalmazásával töltötte el, ez teszi ki az első tételhez írt vázlatok zömét.

A vázlatkönyv 13. oldalának első írásrétege (ahol a szextett első vázlatoldala indul) mindjárt három változatot tartalmaz, melyek csak kis mértékben térnek el az eredetitől (25. faksimile). A leírtak arra engednek következtetni (a későbbiek felől

közelítve pedig nyilvánvaló), hogy a zeneszerző a főtéma 6., illetve 5. ütemétől szándékozott változtatni.

A téma újrafogalmazásának első kísérlete kizárólag a 6. ütemben mutat változást, amit az eredeti 22. ütemével cserélt ki. A második leírás visszatért az eredeti 6. ütemhez, míg a harmadikban az 5. ütem változik, ez utóbbit egy sorral feljebb Dohnányi azon nyomban javította, visszaállítva az eredeti 5. ütemet, ahonnan elindult. Annyival azonban mégis közelített a téma harmadik lejegyzésével a 2. verzióhoz, hogy a folytatásban lerövidítette a főtéma második elhangzásáig vezető utat, valamint, hogy a vázlatkönyv 13. oldalán már a 8. ütemben megjelenik a *desz*, mint mollos színezet (az 1. verzióban csak a 23. ütemben, míg a királydíjas dicséretet kiérdemlő másodikban pedig már a 2. ütemben).

A vázlatkönyv 40. oldala a 13. oldal harmadik lejegyzését viszi tovább, ahol megmaradt az 5. ütem *d'-f'-esz'* szinkópája, viszont eltűnt a 8. ütembeli *desz* (ez itt a 14. ütembe helyeződik át). A 41. oldal az előző oldalakhoz hasonlóan a főtéma újabb formájának kereséséről szól.

Az egyedülálló oldalak után az 53-54-55. oldalakról — bár egymás mellettiokről van szó — szinte biztosra vehető, hogy Dohnányi nem egyszeri alkalomkor használta a vonóshatos vázlataihoz. Az 53. oldal az összes szextett-vázlatok közül az egyetlen, amelyen két tétel (I. és II. tétel) skicce is szerepel.<sup>24</sup> Az oldal 7-8. sorában, mintegy sebtében odavetett memo-vázlatként, megszületik az új melléktéma (71. kotta). A gyors lejegyzés nem fordít gondot a nyújtópont és a negyed szünet jelzésére a 4. ütemben, viszont mindenhol akkurátusan jelölve vannak a módosító jelek. A folytatást az 55. oldalon találjuk, ahol következő lépésként már kétsoros formában, harmonizálva látjuk az új melléktémát (72. kotta).



71. kotta, A vázlatkönyv 53. oldalának (D. 26<sup>f</sup>) 7-8. sora (OSZK, Ms. Mus. 3.210)



72. kotta, A vázlatkönyv 55. oldalának (D. 27<sup>f</sup>), 1-2. szisztémája (OSZK, Ms. Mus. 3.210)

Az 55. oldal egy nagyon fontos információval szolgál számunkra: nevezetesen, hogy Dohnányi ezeket a vázlatokat közvetlenül felhasználva írta az

24. A lap tetején, az első három szisztéma elején a II. tétel vázlatánál római *III.* olvasható, amire még visszatérünk (76. kotta).

1896-as változat autográf partitúráját. Ha az 55. oldal 2. ütemét összevetjük az 1896-os verzió melléktémájának indulásával, érthetővé válik az új partitúra javítása. A vázlat harmonizálása ugyanis természetesen a legmélyebb szólamba helyezi az *A-d-a-d'* menetet, míg ugyanezt a partitúrában, első gondolatát elvetve, bizonyos szólamvezetési meggondolásokról indítva korrigálja a komponista (70. kotta, a 2. verzió B-től, csellószólamok).

A közbeeső 54. oldalon nem történik számottevő változás a főtéma 13. oldalon lévő harmadik leírásához képest, mely annak variációjaként indul, de egyelőre — úgy tűnik —, még nem tud elszakadni az eredeti kötelékéből, csakúgy, mint az 56. oldal próbálkozása sem.

A vázlatkönyv 66-70. oldalai — ismét szoros egymásutánban — az I. tételhez tartoznak, azonban egymással nem függnek össze, nem folytatja egyik a másikat (majd a IV. tételnél találunk erre példát), mindegyik egy újabb kísérlet a főtéma újrafogalmazására. A 67. oldalon a főtéma-terület kimunkálása mellett (1-3. sor), az 5-6. sorban az I. hegedű *f'-f''* oktávozását megelőző rész átdolgozása is megjelenik, ami végül nem kerül be a második változat definitív formájába. A 68. oldal a 40. oldalon leírtakkal rokon, míg a 69. oldal a főtéma romantikus, szekvenciákkal bővített kibontása talán az új kidolgozás része lehetett volna, ha Dohnányi meghagyja. Az öt egymás melletti oldal leginformatívabbja a 70. oldal: rátalált végre az új főtémára, a kétsoros lejegyzésben ott vannak a legfontosabb változások: az új nyolcütemes főtéma, a moll tonalitást sugalló *desz* – szel a második ütemtől (26. faksimile).

Az eddig vizsgált 12 oldalnyi vázlat ismeretében megállapítható, hogy az első tétel két legszignifikánsabb változását már megtalálta Dohnányi: tanúi lehettünk a főtéma és a melléktéma megszületésének. Mindazonáltal sok munka várt még az ifjú zeneszerzőre, hogy „lenyesege” az első verzió túlbujánzott hajtásait, valamint, hogy rendet tegyen saját gondolatai között.

Az I. tételhez írott utolsó, rendelkezésünkre álló vázlat a 72. oldalon éppen erre ad számunkra példát (27. faksimile). Az 55. oldalon elkezdett melléktéma-terület továbbvitele (vö. az 55. oldal 1. szisztémájának utolsó előtti ütemétől kezdődő részt a 72. oldal kezdetével) még nem kristályosodott ki a komponálás ezen fázisában, ezek a változatok nem kerültek be a véglegesbe, s hiányoznak még az átvezető részek, és a kidolgozás vázlati is. Azonban már ott van az a két legalapvetőbb változás, ami gyökereiben változtatta meg a tételt és adott új arculatot neki.

## II. TÉTEL

A két változat részletes összevetése láttatja, hogy Dohnányi az 1896-os változatban a II. tétel nagyobbik részében megelekedett az eredeti formához képesti kisebb változtatásokkal, a Trió II-ben viszont alapvető korrekciókra szánta el magát. Valóban, az 1893-ban elkészült szextett legsikerültebb tétele volt a II., és ezért nem igényelt olyan méretű beavatkozást, mint a többi tétel. E kisebb változásokat az alábbi kategóriákba sorolhatjuk: hang- és dinamikai-változások, felrakásbeli különbségek, enharmónikus notációk, és végül az artikuláció újragondolása.

A kisebb *hangváltozásokra* számtalan példát találhatunk, először a tétel 5. ütemében. A 2. verzió 2. hegedű szólamában az 5. ütem javítása azt sugallja, hogy Dohnányi egyszerűen lemásolta az első verziót azoknál a részeknél, ahol eredetileg nem tervezte a változást (itt utóbb mégis javított: 73.a és 73.b kotta).

Kovács Ilona: Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

Scherzo. Allegretto vivace con leggerezza.

73.a kotta, 1893-as verzió, II. tétel 1-2. sor (BL, Add. MS. 50,794)

Scherzo.  
Allegretto vivace.

[21]

73.b kotta, 1896-os verzió, II. tétel 1-2. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

*Dinamikai változás.* Az első ismétlőjel utáni szakasz szép példát mutat arra, hogy az új változat már sokkal kifinomultabb dinamikával dolgozik, nagyobb kontrasztok teszik változatosabbá a zenei anyagot. A 13. ütem (B rész, az ismétlőjel után) *mf* helyett *mp*-val indul, a 15. ütemben a korábbiiban nem szerepelt a crescendo jel, ami az új változat 16. ütemében *mf*-ra érkezik meg (a régi 16. ütemében csak megismételi a *mf*-t, 73.a és 74. kotta). A 22. és 24. ütemben eltűnik az I-II. hegedű és az I. brácsa szólamából a ^ hangsúlyjel, s új változat 25. ütemében elkezdődött újabb crescendo ezúttal *f*-ra csúcsosodik ki.



74. kotta, 1896-os verzió, II. tétel, B rész — 21. oldal, 3. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

*Felrakásbeli* különbségekre is számtalan példát tudunk idézni, legtöbbit a Trio I-ből. Az *artikuláció* megváltoztatására ismét a Trio I-ben, az első 16 ütem bemutatása során figyelhetünk fel egy tanulságos esetre. Míg az első változat két ütemenkénti pulzálást kér az előadóktól, addig ez a másodikban 4+4+2+2+4-re változik. Az új artikulációval a melódia íve nem oly töredezett, mint elődjéé volt, hanem változatosabb és izgalmasabb lesz és sokkal jobban közelít a természetes énekléshez (75.a és 75.b kotta).

Az *ütemszámok redukciójára*, amelyek komolyabb szerkezeti és szövegbeli változással társultak, csak közvetlenül a Trio II előtt találunk példát. Ezekre célszerűbb az új változat szerkezetének ismeretében rámutatni (16. táblázat).

|                  |          |                    |     |                  |                      |      |
|------------------|----------|--------------------|-----|------------------|----------------------|------|
| Scherzo<br>(3/4) | Trio I   | Scherzo<br>da Capo | átv | Trio II<br>(6/8) | Scherzo<br>(3/4)     | Coda |
| A B A            | C D C    | A B A              |     | E F E            | A B A <sup>(v)</sup> |      |
| 12 16 14         | 16 18 16 |                    | 3   | 20 15 20         | 12 16 17             | 14 ü |
| B                | b        | B                  |     | g                | B                    |      |

16. táblázat, A B-dúr szextett (második változat, 1896) II. tételének szerkezeti váza

Kovács Ilona: Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

Handwritten musical score for Trio I, 1893 revision, measures 2-3. The score is written on two systems of five staves each. The first system is marked 'Trio I. L. Allegro tempo' and 'poco f.'. The second system continues the piece with various dynamics and markings such as 'decresc.', 'p.', and 'poco f.'. The notation includes notes, rests, and slurs across the staves.

75.a kotta, 1893-as változat, II. tétel — Trio I (D. 14. old. 2-3. szisztéma) (BL, Add. MS. 50,794)

Handwritten musical score for Trio I, 1896 revision, measures 2-3. The score is written on two systems of five staves each. The first system is marked 'Trio I.' and 'poco f.'. The second system continues the piece with various dynamics and markings such as 'decresc.', 'p.', and 'poco f.'. The notation includes notes, rests, and slurs across the staves.

75.b kotta, 1896-os változat, II. tétel — Trio I, 23. old 2-3. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

A Trio II-t megelőző átvezetéssel kezdődik az ütemszámbeli különbségek sora. A régi változat átvezetése négyütemes, igaz, hogy ez az egy ütemes plusz ott csak egy generál pauzát jelentett, a komponista mégis fontosnak tartotta a zene folyamatosabbá tételének érdekében, hogy kihúzza ezt az egy ütemet.

A harmadszor felhangzó Scherzót az 1893-as lejegyzésben Dohnányi változtatás nélkül kérte, *Scherzo da Capo*-val jelölve, míg az új verzióban még egyszer teljes egészében le kellett, hogy írja, mivel másféle befejezést tervezett. Ez a magyarázat arra, miért lesz három ütemmel több a visszatérő A panel (némileg más, A variáns lesz): azért, hogy az eredetileg 23 ütemnyi Codát lerövidíthesse.

A tétel legjelentősebb változása a Trio II középrészét alkotó F panel újrakomponálása. Nemcsak méreteiben zsugorodott össze (28 ütemről 15-re), hanem teljesen új zenei anyag került az eredeti helyére. A vázlatkönyv 53. oldalán a teljes F panel anyaga megtalálható, ugyanazon az oldalon, ahol az I. tétel új melléktémája is megszületett (76. kotta).<sup>25</sup>



76. kotta, A vázlatkönyv 53. oldalának (D. 26<sup>f</sup>) 1-3. szisztémája (OSZK, Ms. Mus. 3.210)

Bár a többi tételhez viszonyítva terjedelmében kétségkívül kisebb változtatásról van szó a II. tételben, minőségét tekintve azonban itt is relevánsak az eltérések a két verzió között, és mindenképpen árnyaltabbá kell azt a korábbi megfogalmazást, miszerint Dohnányi a 2. és 4. tételen alig változtatott.<sup>26</sup>

### III. TÉTEL

A revideálás során a III. tétel ment keresztül a legjelentősebb változásokon, jószérivel csak a téma két nyitóhangja, egy fellépő kisterc maradt változatlan. (Igaz, hogy az 1893-as notáció szerint ez a 6/8-nak megfelelően két pontozott negyed volt, míg az 1896-osban a megváltozott metrumban (2/4) két negyed hang.) Az alábbi kottapéldák alapján megkísérlem rekonstruálni az újrakomponálás folyamatát.

25. A Scherzo F panelének vázlata előtt római *III*-as olvasható. Nincs okunk feltételezni, hogy tételcserére gondolt volna a zeneszerző. Valószínűleg elírás lehet, esetleg a Scherzo tétel 3. formarészére (Trio II) való utalás.

26. Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Mágus, 2002), 8.

A tételhez kapcsolódó vázlatanyag első oldala szerint (a 31. oldalon) eredetileg nem állt Dohnányi szándékában a metrum 6/8-ról 2/4-re változtatása, ez későbbi elhatározás volt. Mindazonáltal a komponálás már e korai stádiumában döntött az új tempóról (a korábbi *Lento ma non tanto. Molto espressivo* → *Adagio quasi andante*-ra változott). Ennek első (és egyetlen nyomát) az *Andante* leírásának rövidített változata mutatja. Feltételezhetően a tétel megváltozott kezdőütemeit vetette papírra a zeneszerző, mely ebben a formában egyik változattal sem mutat hasonlóságot. Ugyanakkor az első két ütem magában hordozza a kezdő terclépést, ezt tehát fix pontnak tekintette Dohnányi a tétel indításánál (77. kotta, 28. faksimile és 78. kotta).



77. kotta, 1893-as változat, III. tétel, 1. szisztéma (D. 18.) (BL, Add. MS. 50,794)

A tétel első (vázlatkönyv: 31. oldal) és második (ugyanott a 44. oldal) vázlatlapját összehasonlítva olyan érzetünk támad, mintha néhány közbülső lépésről lemaradtunk volna. Ezeket — ha voltak ilyenek — minden valószínűség szerint különálló kottalapokra jegyezhetette fel Dohnányi, s mivel nem bekötött füzetben voltak, mint „szerencsésebb társaik”, az idők folyamán elkallódtak.

A 44. oldalon már az 1896-os szextett III. tételének kész koncepciója áll előttünk. Az első tematikus gondolatok teljes folyamatfogalmazványá bővültek, melyek minden bizonnyal közvetlenül szolgálták az 1896-os autográf-partitúra alapjául. A két szélső szólam hangjegyein kívül fokszámozást, és betűvel leírt hangokat is tartalmaz az oldal. A leírt zene érdekesen oszlik meg az 1896-os változat definitívjéhez képest. Az első lépésben a 14. üteméig követhető a folyamatfogalmazvány:

1. szisztéma = a végső változat 1-4. üteme
2. szisztéma = a végső változat 5-10. üteme
3. szisztéma = a végső változat 11-14. üteme

Ezután két olyan ütem következik, melyet csak a vázlatból ismerünk, ezt nem használta fel Dohnányi. A vázlat az 1896-os véglegesben a *D* próbajel előtt két ütemmel kezdődő anyaggal folytatódik (def. 71. ütem) és végigkövethető a formarész végéig, a 88. ütemig, mely a binary forma visszatérésének zenéje (29. faksimile és 79. kotta).



*Adagio quasi andante.*

The image shows a handwritten musical score for a sextet, titled "Adagio quasi andante." The score is organized into three systems of staves. The first system consists of five staves, the second of four, and the third of five. The music is written in 2/4 time and features various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *cresc.* (crescendo). The notation includes notes, rests, and slurs, with some markings like *mf* and *f* appearing in the lower systems. The overall style is that of a handwritten manuscript.

78. kotta, 1896-os változat, III. tétel első oldala, 18 ütem (D. 33.) (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)



79. kotta, 1896-os változat, III. tétel, D próbajeltől (D. 37.) (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

A második változat nemcsak a formájában hozott újat az elsőhöz képest, hanem a korábbi dalformával összehasonlítva egy sokkalta bonyolultabb kéttagúságot, mindezt hosszabb terjedelemben, így módon megnövelve ezzel a tétel jelentőségét az egész cikluson belül (17. táblázat).

1. változat

|    |  |    |                           |
|----|--|----|---------------------------|
| A  | B  | A  | (a formarészek betűjelei) |
|    | b <sup>1</sup> b <sup>2</sup> b <sup>3</sup> |    |                           |
| 32 | 24   | 27 | összesen 83 ütem          |

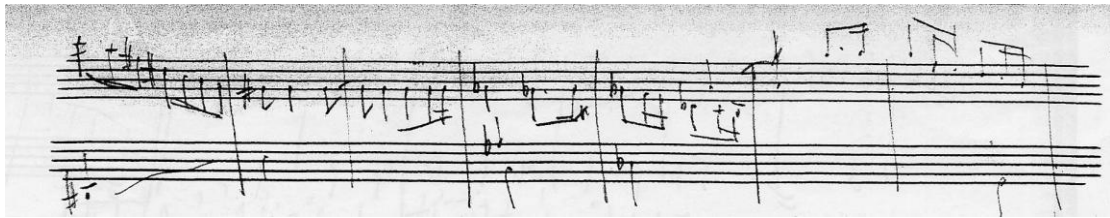
2. változat

|    |    |    |    |    |    |    |    |  |
|----|----|----|----|----|----|----|----|--|
| A  | B  | C  | B  | A  | ab | C  | B  | (a formarészek betűjelei)              |
|    | A  | B  | C  | D  | E  | F  | G  | (Dohnányi által bejegyzett próbajelek) |
| 18 | 19 | 19 | 15 | 18 | 18 | 19 | 16 | összesen 140 ütem                      |

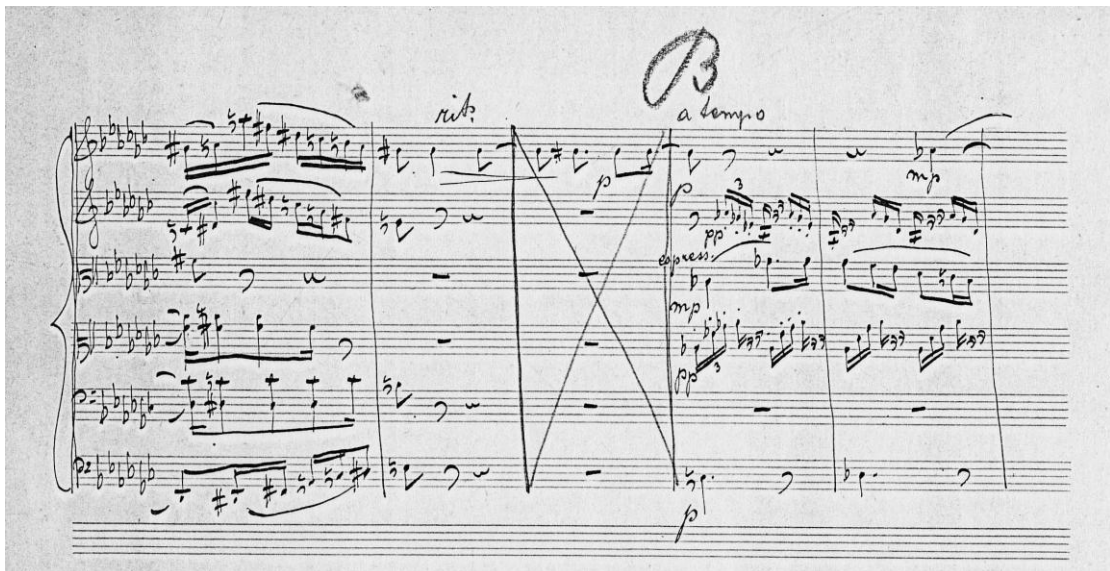
17. táblázat, A két változat III. tételének szerkezeti váza

A III. tétel újragondolása a vázlatkönyv 58. oldalán folytatódik, az első szisztéma első két ütemében a 13-14. ütem átkomponálásával. Itt is olyan irányba kanyarodik el a zene folyamata, melyet Dohnányi még nem érzett elég kielégítőnek, ám ezúttal sem találta meg az A és B formarész összekötését. Az oldal 3. szisztémájának utolsó ütemétől ismét jelentős előrehaladást konstatálhatunk, mivel az A rész utolsó ütemétől (def. 18. ütem) három ütem híján már a teljes B formarész előttünk áll (a definitívben a Dohnányi által jelezett A próbaszámtól kezdődő anyag, 30. és 31. fakszimile).

A vázlatkönyv 59. oldalán leírtak pontosan ott folytatódnak, ahol az 58. oldal skicce abbahagyta, tehát a C formarész/Dohnányi jelezte B próbajel előtt négy ütemmel, és lefedi azt a területet, amely a definitív D próbajeléig tart (két ütem átfedés van tehát, amit már a 44. oldalon egyszer leírt, erre a lap utolsó üteme után írt *etc.*-val utal is a zeneszerző). A szinte egy az egyben hangszerelhető folyamatfogalmazvány csak a vázlat első sorában mutat eltérést a véglegestől. Ez utóbbi 36. üteme későbbi hozzáadás, míg a vázlat első szisztémájának 3-4-5. üteme nem került el Dohnányi szigorú bírálatát, és kimaradt a letisztázott partitúrából (80. és 81. kotta).



80. kotta, A vázlatkönyv 59. (D. 29<sup>f</sup>) oldalának 1. szisztémája (OSZK, Ms. Mus. 3.210)



81. kotta, Az 1896-os változatban a C formarész (B próbajel) előtti két (36-37.) ütem (D. 35.) (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The top system consists of five staves, with a large handwritten 'E' above the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'decresc.' and 'p'. The bottom system also consists of five staves, featuring similar notation and dynamic markings like 'mf' and 'cresc.'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

82. kotta, Az 1896-os változat *ab* formarésze Dohnányi *E* próbaszám-jelzete (D. 38.) (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

Voltaképpen már csak az *ab* formarész (a Dohnányi által *E* próbaszámmal jelölt szakasz) skicce hiányzik, amit a vázlatkönyv 60. oldalán, az első szisztéma utolsó ütemétől kezdődően meg is találunk. A vázlat és a partitúrában leírtak közötti eltérést a vázlat harmadik szisztémájának 3-6. ütemében észleljük (ez a definitív 101-103. ütemeivel egyenlő). A véglegest ismerve ez a rész az *A* és *B* formarész fúziója. A tonálisan különböző, mind a hat bé-t feloldó szakasz a részek összevarrásának módja miatt érdemel figyelmet és jelent a korábbiakhoz képest újdonságot (32. faksimile és 82. kotta).

A 32. faksimile alján látható újabb *etc.* (Dohnányi gyakori jelölése saját maga számára, arra az esetre, amikor már előzőleg megkomponált és leírt, azonos formarészek térnek vissza) utáni munka voltaképpen már csak rutinfeladat teljesítését jelentett a zeneszerzőnek, hiszen elkészült a III. tétel revideálásával, mely minden szempontból jobb lett, mint az 1893-as III. tétel.

## IV. TÉTEL

A szextett utolsó tételének átdolgozása sok tekintetben előremutat a zeneszerzői oeuvre későbbi, tipikus vonásaira. A tétel megújult változata két olyan jellegzetességet is magában hordoz, amely Dohnányi számos kompozíciójának sajátja lesz. Egyfelől a kidolgozás elején megjelenik a Dohnányira oly jellemző zenei humor, másfelől az a jövőben gyakran alkalmazott virtuóz zeneszerzői technika is, melynél a tétel elején már bemutatott, jól ismert témákat egyszerre, szintézisben ütköztet egymással. E tétel vizsgálata tehát nemcsak önmagában nyújt rendkívül értékes információkat Dohnányi kompozíciós technikájáról, hanem látványosan szemlélteti azt is, hogy honnét indult el a zeneszerző bizonyos — a későbbiekben gyakran alkalmazott — kompozíciós technikák megvalósításában. Jelen esetben a *B-dúr szextett* IV. tételének ismerete helyezi más dimenzióba a disszertációban szintén elemzett, ötven évvel későbbi *Suite en valse* (op. 39) IV. tételét, ahol a témák szimultán elhangzása egyik meghatározó jellegzetessége a zárótételnek (18. táblázat). Akkorra már ez a — leginkább a zárótételekben alkalmazott — technika Dohnányi zenéjének egyik jellegzetessége lett és az életmű későbbi periódusaiban számtalan művében megtalálható. Korai csírája a *B-dúr szextett*ben bontakozott ki — még hozzá a tétel átdolgozása során.

| FORMA: SZONÁTAFORMA |                  |            |                  |                    |                  |                |                  |               |             |                          |             |
|---------------------|------------------|------------|------------------|--------------------|------------------|----------------|------------------|---------------|-------------|--------------------------|-------------|
| EXPOZÍCIÓ           |                  |            |                  | KIDOLGOZÁS         |                  |                |                  | REKAPITULÁCIÓ |             |                          | CODA        |
| Ft terület          |                  | Mt terület |                  | Mt ~~~~~           |                  |                |                  | Ft            | Mt          |                          |             |
| A                   | átv <sup>1</sup> | B          | átv <sup>2</sup> | B                  | átv <sup>1</sup> | Ft<br>feldolg. | átv <sup>1</sup> | (vla I)       |             | tv <sup>3</sup> + ft fej |             |
| 8+7+9               | 14 ü             |            |                  |                    |                  |                |                  |               |             |                          |             |
| B-dúr               |                  | F-dúr      |                  | B-dúr~modulációk~~ |                  |                |                  | B-dúr         |             |                          | B-dúr       |
| 1-24                | 24-37            | 38-54      | 55-81            | 82-104             | 105-<br>116      | 117-<br>128    | 129-<br>144      | 145-<br>157   | 158-<br>173 | 174-<br>193              | 194-<br>211 |
|                     | A                | B          | CD               | E                  | FG               |                | H                | I             | K           | L                        | M           |

(Az alsó sor betűi a Dohnányi által jelölt próbajelek.)

18. táblázat, Az 1896-os verzió IV. tételének szerkezeti váza



83.a kotta, A főtéma-terület kezdete az 1893-as változatban, a kézirat 20. oldal, 1. szisztéma + 21. oldal 1-2. szisztéma (BL, Add. MS. 50,794)

A két főtéma-területet összevetve nyilvánvaló a tömörítés szándéka — mint ahogy ezt a mű egészének revíziójában is tapasztaltuk (83.a és 83.b kotta). Az 1893-as lejegyzés a katonaindulószerű, pontozott témabemutatót 8-12-11 ütemes, (zenei anyagát tekintve  $a-a^1-a^v$ ) blokkban csoportosította. Az újabb változat közelít a szimmetrikushoz, 8-7-9-es csoportosítással. Ez voltaképpen nem más, mint egy rejtett 8-8-8 ütemes tagolódás, mely Dohnányi első zenei tréfája ebben a tételben. Az  $a^1$  szakasz az utolsó három ütem súlyeltolódásai miatt „veszít” egy ütemet, mégis azt az érzetet kelti, hogy nyolc ütemet hallottunk. Ennek az érzékcsalódásnak a fordítottja következik az  $a^v$ -ban. Belső bővülés következménye a 8 ütem helyett a 9 ütem hosszúságú periódus, mely mesteri módon úgy van megkomponálva, hogy ismét nem zavarja szimmetriaérzékünket.

Az 1893-as partitúra 21. oldalának 2. szisztémájában található zárójel megint arra mutat, hogy Dohnányi a régiből másolta az új partitúra elejét, és az említett tömörítésén kívül nem tervezte a főtéma-terület jelentősebb változtatását. (A zárójel által közrefogott öt ütemet hagyta ki az  $a^1$  szakaszban (83. kotta), valamint más lett a 7. ütem és a 3. szisztéma 5. ütemétől kezdődő rész.)



83.b. kotta, Főtéma-terület az 1896-os változatban, autográf 41. oldal 1-2. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

A Dohnányi által jelölt A próbajeltől kezdődő átvezetés első hat üteme — az I. hegedű utolsó két nyolcada kivételével — megegyezik a két változatban, majd innét kanyarodik el egymástól a két változat. Ez az elkanyarodás szükségszerű volt, mivel a régiben nyoma sincs még annak a szellemes, *scherzando* melléktémának, mely a pontozott főtéma fülbemászó kontraszttémája lesz (84. kotta).

Mivel nem volt számottevő melléktémája a réginek, ezért annak kidolgozásában nem is lehetett a zeneszerzőnek olyan témakombinációkra lehetősége, mint az új változatban. Előtte azonban, a kidolgozási rész indításával Dohnányi ismét megráfalta a hallgatóságát: a darabot hallgatva hirtelen nem tudjuk, hogy melyik formarésznél járunk. Azzal, hogy ismét a főtéma hangzik fel (megint csak *B-dúrban*) és utána az *átv*<sup>1</sup> következik, első gondolatunk, hogy kicsit variálva ugyan, de ismételve halljuk az eddig elhangzottakat. Hamar kiderül azonban a turpisság, azaz hogy nem az *expozíció* ismétléséről van szó, mert az átvezetés<sup>1</sup> hamarosan bonyolult modulációk sorába torkollik. A másik lehetőség — és ezt a későbbiek ismeretében nem is vethetjük el teljesen —, hogy a szonátaforma helyett rondóformát képzelt el a szerző. Ha a főtéma (= A téma) és a melléktéma (= B téma) szintézisét egy

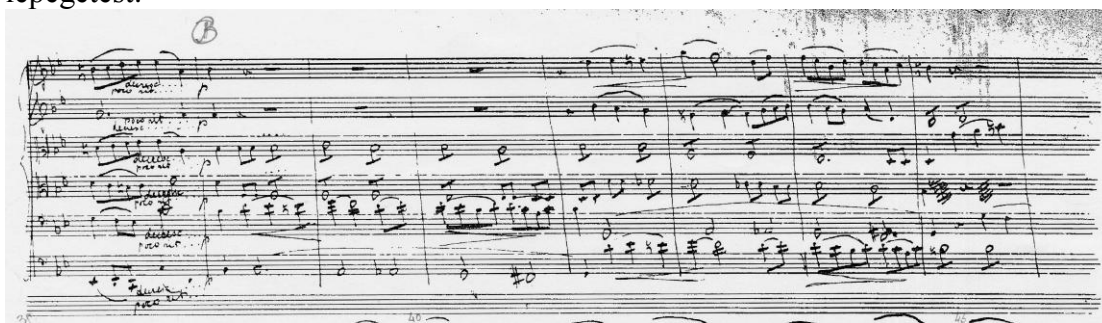
harmadiknak (= C téma) fogadjuk el a kidolgozásban, a szonátarondó szerkezete áll előttünk. A választás a hallgatóé.



84. kotta, Az 1896-os változat melléktémája, 43. oldal, 3. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

Az egyes formarészeket kitöltő anyagokat Dohnányi a régiből vette át, mint például az új 180-187. ütemeit, vagy a 194. ütemtől végig (ez az újban a Dohnányi jelezte *M* próbajeltől indul, ami a kompozíció codája). Az 1893-as változatban e kettő anyag között a kidolgozásban hozott új motívum feldolgozását találjuk. A visszatérés további formai újítást hozott: az első brácsa előadásában induló főtéma-visszatérés ugyanis nem egészen pontos idézete az expozíció nyitóperiódusának, mivel a visszatérésben a főtéma-terület összeolvad az  $\text{átv}^1$ -gyel. Az ilyesfajta „összeolvadásokat” Dohnányi későbbi műveiben is előszeretettel használta.

A szextett IV. tételének vázlatai az átvezetés<sup>1</sup>, a melléktéma és a kidolgozási terület formálódásának vizsgálatához adnak értékes adalékokat. A vázlatkönyv 38. oldalának 1. szisztémájában az  $\text{átv}^1$  elejének korrekciója követhető nyomon, ahol Dohnányi az eltelt három év tanulmányainak köszönhetően már sokkal kifinomultabb hangszereléssel indítja az átvezető szakaszt (33. faksimile). Az átvezetés motívumát az első változatban az I. cselló mutatja be először, amit az I. hegedű és a II. cselló vesz át (85. kotta). A vázlat e rész átdolgozását rögzíti, azt ugyanis, hogy a motívum másodszori elhangzása során a II. cselló már nem halad párhuzamosan az I. hegedűvel, hanem ellenpontozza az I. hegedű szólamát és folytatja a már megkezdett kromatikus lépegetést.



85. kotta, Az átvezetés eleje az 1893-as változat IV. tételében, 22. oldal 1. szisztéma (BL, Add. MS. 50,794)



Ugyancsak a 33. fakszimilén, a 6. sorban látható a melléktéma megfogalmazásának kísérlete is. Ez a változat még korántsem a végleges alak, mintegy átmenet a régi és az új között. Az azonban nyilvánvaló, hogy az új, definitív melléktéma a régiben gyökerezik, ugyanakkor a vázlat már felmutatja a később verzió legfőbb jellegzetességét, a lefelé ugró nagy szextet. A szándék világosan kiolvasható a 33. fakszimile egysornyi vázlatából (33. és 34. fakszimile, 86. kotta).



86. kotta, A melléktéma kezdete az 1893-os változat IV. tételében (22. oldal 3. szisztéma (BL, Add. MS. 50,794)

A vázlatkönyv 39. oldala az 1893-as kidolgozási részének, a főtéma A-dúrban való elhangzása előtti/utáni területének kívánt más irányt adni, mely ebben a formában végül is nem került bele az 1896-os definitívjébe. Viszont a rekapitulációbeli átvezetés<sup>1</sup>-ben (a 105. ütemtől, Dohnányi jelölése szerint az *F* próbajeltől) van egy rövid A-dúros kitérő, ami arra enged következtetni, hogy Dohnányi ennyit érdemesnek tartotta arra, hogy megtartsa a régiből. A vázlatkönyv 42. és 43. — két összetartozó — oldala a főtéma-átvezetés-melléktéma kapcsolódásának problematikáját tárja elénk. A 42. oldal első szisztémájának első két üteme az új főtéma-terület — a formai leírásban már említett — hét ütemes paneljének utolsó két ütemével (14. és 15. ütem), a súlyeltolós ütemekkel kezdődik, ennek első megjelenését látjuk a vázlatokban. A két változat főtéma-területe először éppen itt, a 15. ütemben tér el egymástól, nem kizárt, hogy ekkor határozta el az 1896-osból ismert új változatot. (Emlékszünk, a korábbi tizenkét ütemes panelt tömörebbé tette, s nem nyolcütemes periódus lett a középső rész, hanem a hangsúlyeltolás általi „érzécsalódásnak” köszönhetően egy ütemmel kevesebb, lásd a 19. táblázatot.)

| A              |                | B              |                | A <sup>v</sup> |                |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| a <sup>1</sup> | a <sup>2</sup> | b <sup>1</sup> | b <sup>2</sup> | a <sup>1</sup> | a <sup>3</sup> |
| 1-4 ütem       | 5-8 ütem       | 9-12 ütem      | 13-15 ütem     | 16-19 ütem     | 20-24 ütem     |
| 8 ütem         |                | 7 ütem         |                | 9 ütem         |                |

19. táblázat, Az 1896-os változat IV. tételében a főtéma-terület részletes szerkezeti váza

A vázlatkönyv 42. oldalán, az első szisztéma első két üteme (= definitív 14-15. üteme) után ott szerepel a IV. tétel 16. ütemének első negyede is (13. kotta). Dohnányi itt egy rövid időre megszakította a folyamatos vázlatírást. Szokása szerint a visszatérő zenei anyagot ismét *etc.*-val jelöli. Ezt tette most is, mivel a főtéma-terület A<sup>v</sup> panele következett. Érdekes módon azonban az *etc.* az a<sup>1</sup> négy üteméből alig másfél ütemnyit fed csak le, mivel az akkordikusan leírt emlékeztető vázlat már a 17. ütem 3. negyedétől a 19. ütemig beazonosítható. A harmóniai lejegyzés az a<sup>1</sup> szakasz vázlata, a 2. ütem 3. negyedétől kezdődően a 4. ütem végéig, ami megegyezik a 17.

ütem 3. negyedétől a 19. ütem végéig tartó zenei történéssel, valamint a  $b^1$  szakaszt, azaz a 9-10. ütemet takarja. Ez utóbbi két ütemet Dohnányi nem vette át az  $A^v$ -ba, s talán már az akkordok papírra vetésekor tisztában lehetett ezzel, legalábbis az utolsó öt akkord írásképe (kisebb hangfejekkel írva, nincs mindenhol szár) azt sugallja, hogy hezitálhatott, szüksége lesz-e az  $A$  visszatérésében ezekre a harmóniakra. A kérdés ezen a ponton még nyitva maradt, s csak a későbbiekben, a második verzió definitívjének ismeretében tudjuk megválaszolni a kérdést: Dohnányi nem hozta vissza az  $a^2$ -t, az azonos 5. és 20. ütem, tehát egy ütemes egyezés után az  $a^3$ -mal más utat választott a zeneszerző az átvezető szakaszhoz.

A 42. oldal 2. szisztémájától az átvezetés és a melléktéma a 38. oldalon már megtalált alakjában folytatódik. A komponálás e szakaszában a vázlatok szerint rövidebb úton érkezett volna el a melléktémához, és a melléktéma sem forrt ki még végleges alakját, egyelőre a 38. oldal ötletét viszi tovább. A 42. oldal szerves folytatása a 43., ahol a három dokumentum (az 1893-as, az 1896-os szextett, és a köztük lévő vázlat) találkozási pontját a vázlat első szisztémájának utolsó előtti üteme adja. A melléktéma és a zárótéma közti átvezető rész (az 1896-os verzióban az 55. ütemtől, Dohnányi jelölése szerint a  $C$  próbajeltől) azon kevés részek egyike, amit Dohnányi a lényegét nem érintő, kisebb változtatásoktól eltekintve átvett a régiből (35. faksimile, 87. és 88. kotta).



87. kotta, Az átvezetés<sup>2</sup> az 1893-as verzióban 23. oldal, 3. szisztéma 2. ütemtől (BL, Add. MS. 50,794)



88. kotta, A zárótéma kezdete a 1896-os verzióban, 45. oldal, 2. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

A zárótéma vázlata (a vázlatkönyv 43. oldalának 2. szisztémájától, az *etc.* után) arra világít rá, hogy Dohnányi ezen is változtatni akart, de az első négy hangot (*g'-a'-b'-c''*) átvételre érdemesnek találta. A 43. oldalon mutatott állapot azonban még a formálódás fázisában van, s az 1896-os változat brácsa által bemutatott melódiája itt még kezdeményében sem mutatkozik.

A vázlatkönyvben a IV. tételhez írott utolsó vázlatokat az 57. oldalon találjuk, ahol 'a már nem — még nem' állapotát regisztrálhatjuk. Az átvezetés<sup>1</sup>, a főtéma és a melléktéma (ez utóbbi még mindig nem végleges, a 38. oldalról ismert) alakjait, melyek a feldolgozás módja alapján nagy valószínűséggel — az 1896-os verzióhoz igazodva — a kidolgozás 105-128. ütemeinek (Dohnányi jelzése szerint *F*-től *H*-ig tartó) területe.<sup>27</sup> Ez az anyag ebben a formában nem került bele az 1896-os verzióba (36. faksimile).

A Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán eltöltött évek alatt óriási fejlődésen ment keresztül az ifjú Dohnányi. Az 1893-as változat a Koessler János-irányította stúdiumok előtti, az 1896-os a Koessler utáni verzió, amivel — mint tudjuk — még mindig nem volt megelégedve és újabb három év elteltével még egyszer átdolgozta. Feltételezhető, hogy a szextett első átdolgozásához készített, rendelkezésünkre álló vázlatanyag nem teljes,<sup>28</sup> ahhoz mégis elegendő anyagot szolgáltat, hogy a végző zeneszerző-növendék műhelyébe betekintsünk. Tanúi lehetünk annak a hatalmas fejlődésnek, melyen az ifjú komponista a Zeneakadémián eltöltött évek alatt az elméleti oktatásnak és a zenei horizont kitágulásának köszönhetően keresztül ment. Ez elsősorban a formakezelés és a hangszerelés terén, valamint a zenei mondanó tömörítésének korántsem egyszerű megvalósításában mutatkozik meg. Véleményem szerint — bár ez az 1899-es változat esetleges felbukkanásáig csak hipotézis marad — az első két változat ismeretének birtokában nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy a zeneszerzővé érett fiatalember elvégezte az időközben megváltozott zenei ízlésének megfelelő változtatások oroszlánrészét, s a legutolsó verzió csak finomítása lehet az 1896-osnak.

---

27. Az 57. oldal 1. szisztémája előtt a *Df.* rövidítés a *Durchführungssatz*-ot, azaz kidolgozási szakaszt jelöli. Ehhez lásd még az I. fejezet *Zeneakadémiai dolgozatok* alfejezetét is.

28. Még sok kérdés nyitva maradt a vázlatokban (pl. a IV. tétel új melléktémáját nem láttuk a végleges alakjában), azonban így is tanulságos a Koessler előtti-Koessler utáni ifjú zeneszerző fejlődésének követése.

## 2. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) születése<sup>1</sup>

### KELETKEZÉSTÖRTÉNET

Dohnányi I. (*A-dúr*) vonósnégyese (op. 7) voltaképp az angliai sikeres bemutatkozásnak és az azt követő hangversenykörutaknak köszönhetően létrejött. 1898 őszén, az akkor még ismeretlen, fiatal magyar zongoraművész az Angliában nagy népszerűségnek örvendő Hans Richter karmester meghívására ment először az angol fővárosba, hogy bemutatkozásul szólóját legyen Beethoven *G-dúr zongoraversenyének* (op. 58). Dohnányit hatalmas ovációval ünnepelték,<sup>2</sup> a zenekari koncertet rövid egymásutánban még hét — előre nem tervezett — hangverseny követte. E fellépések egy kivételével mind Londonban voltak,<sup>3</sup> s nem minden napi szerencsének mondható, hogy Dohnányi fiatal korához képest már ekkor is hatalmas repertoárral rendelkezett. Így minden este — ha voltak is kisebb ismétlődések — más-más összeállítású műsorral tudott kiállni. Nemcsak zenekari szólólistaként mutatkozott be, hanem mint szóló-zongorista, kamarazeneszerző és zeneszerző is. A kamarazeneszerzői létrejötté a lehető legjobb alkalom volt a fiatal művésznek kapcsolatai kiépítésére, melyeket az elkövetkezendő években jól tudott kamatoztatni. Ekkor ismerkedett meg többek között Lady Halle-vel, a kor kiváló hegedűművészeivel, akivel az első londoni turné során és utána is több sikeres hangversenyt adott.<sup>4</sup> Ismét munkakapcsolatba került egykori zeneakadémiai iskolatársaival, az akkor már Angliában élő Ludwig Lebell [Löbel Lajos] gordonkaművésszel<sup>5</sup> és Louis Pécskai [Pécskai Alajos] hegedűművésszel.<sup>6</sup> Egykoron mindhárman Hubay Jenő kamarazene-tanítványai voltak. Zeneakadémiai tanulmányaik idején Dohnányi több művét is előadták,<sup>7</sup> diákéveik legnevezetesebb hangversenye 1895. június 16-án volt: a szerző kamarapartnereiként közreműködői voltak a *c-moll zongoraötös* (op. 1) zártkörű első előadásának. A régi-új

---

1. E fejezet I. tételre vonatkozó része a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 70. születésnapja tiszteletére rendezett III. tudományos konferenciáján hangzott el a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2004. október 10-én. Az előadás kibővített és szerkesztett változata: „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) I. tételének születése” *Magyar Zene* 43/2 (2005. május): 155-178.

2. Az első angliai Dohnányi-hangverseny leírását és kritikáit lásd Vázsonyi Bálint, 37-38, valamint Gombos, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. I. rész: A pályakezdő évek, 1897. január — 1898. április“ in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 106-148. Dohnányi a későbbiekben is szívesen tért vissza Nagy-Britanniába, szigetországbeli turnéinak rövid összefoglalását lásd William Waterhouse, „Dohnányi and Great Britain” in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005), 59-69.

3. 1899. október 24., november 10., 16., 26., 28., december 12., 17. — London, november 22. — Birmingham. Lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63-150, ide 65-66. ill. 101.

4. 1898. november 26-án játszottak együtt először (Brahms *C-dúr trió*, op. 78 — Paul Ludwiggal kiegészítve), majd 1898. december 17-én (Beethoven *G-dúr szonáta*, op. 96, Dohnányi *c-moll zongoráskvintett*, op. 1 — MM. Haydn Inwards, Gibson és Paul Ludwig társaságában). 1905-ben közös skandináv turnéjuk volt, kilenc közös hangversenyt adtak.

5. Dohnányi 1898. november 16-án a Hampstead Conservatoriumban adott Lebell-lel közös kamarazenei műsört, melynek nyitószáma Dohnányi op. 1-es *kvintettje* volt, Pécskai, Verbruggen és Féris urak társaságában.

6. Pécskai Alajost szintén régi ismerősként üdvözölhette, hisz már 1894. szeptember 14-én, családjának zeneakadémiai felvételijéről beszámoló levelében közös ismerősként említette (Vázsonyi, 24). Dohnányi Pécskaival 1899 után 1904-ben Manchesterben és 1914-ben Londonban játszott még együtt, hegedű-zongora szonátákat. Kovács, i. m. 215.

7. Legkorábbi dokumentálható közös muzsikálásuk Dohnányi első akadémiai évében, 1894. október közepén volt. A *fisz-moll zongorás-kvartett*et adták elő Hubay kamarazenei társaságában: [...] *habár mind a négyen* [Pécskai Alajos - hegedű, Holstein Károly - brácsa, Löbel Lajos - cselló és Dohnányi Ernő - zongora] *paczczoltunk, úgy, hogy a komponistának minden haja ég felé állott, [...] a kvartett mégis nagyon tetszett.* Dohnányi levele édesapjához. Budapest, 1894. október 17. (OSZK Zeneműtár), Dohnányi hagyaték, Családi levelek (18.)

ismeretség igen gyümölcsöző volt a közeljövőt illetően: A bemutatkozó estet követő koncertek egyikén, az 1898. november 16-i kamarahangversenyen — melyen a nyitószámot, a *c-moll kvintettet* a bemutató együttesből hárman ismét együtt játszották — már lényegében összeállt az egy évvel később bemutatott I. vonós négyes előadói gárdája.<sup>8</sup> (Lebelle lesz majd az, akinek Dohnányi a vonós négyessel közel egy időben komponált művét, az *op. 8-as csellószonátáját* ajánlja, s a komponista harmadik londoni útja során az ősbemutatón közreműködött.)<sup>9</sup>

Az 1898. október 24-i hangverseny előtt két nappal a *Musical Standard* röviden bemutatta olvasóinak az ifjú magyar zongoristát. Az ismertetőből nem hagyták ki Dohnányi addig írt jelentősebb műveinek felsorolását.<sup>10</sup>

Már az első angliai út alkalmával nagy figyelemmel és rokonszenvvel fogadták a zeneszerző-Dohnányi megnyilatkozásait, aki ezalatt a másfél hónap alatt az opusszámra méltatott, érett kompozíciói közül (az op. 1 mellett) minden szóló zongorára írt művét eljátszotta.<sup>11</sup> A Hans Richter vezényelte zenekari est utáni első szólóestjén Dohnányi saját műveivel is színpadra lépett, amiről a *Morning Post* és a *The Globe* kritikusai is elismerően emlékeztek meg.<sup>12</sup> A szűkre szabott első angol turné ideje alatt a közönség és a kritikusok nagy része újra és újra hallani akarta a fiatal magyar zongoristát, komponistaként is.<sup>13</sup>

8. A vonós négyes bemutatóján (1899. december 18.) a 1898. november 16-i hangversenyhez képest a *c-moll zongorás-kvintett* (op. 1) előadói gárdájában csak a második hegedős személye változott meg. (Verbruggen helyett Hundt játszott a II. hegedű szólamát.)

9. A *b-moll szonáta* (op. 8) bemutatója 1899. december 4-én volt Londonban. A szonátát 1899. december 18-án is megszólaltatták, szintén Londonban, majd egy későbbi hangversenykörúton, 1904. február 11-én, Birmingham-ben.

10. „His compositions include a symphony and an overture, both of which won prizes, a piano quintet, a string sextet and several pianoforte composition and songs. The latest composition of this remarkable young musician is a pianoforte concerto.” [Kompozíciói magukban foglalnak egy szimfóniát és egy nyitányt (mindkettő díjat nyert), egy zongorás-kvintettet, egy vonós-szextettet, számos zongorára írt darabot és dalokat. E figyelemre méltó fiatal muzsikusz legújabb műve egy zongoraverseny]. *Musical Standard*, 1898. október 22., példánya: OSZK, Dohnányi hagyaték.

11. Az op. 2 mind a négy darabját (a *cisz-moll scherzót*, az *a-moll intermezzót*, az *f-moll intermezzót* és a *h-moll capricciót*), a *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4) című művét, Delibes *Naila* keringőjének átíratát, a *g-moll intermezzót* és a *Gavotte és Musette* kompozícióit játszotta el hangversenyein, némelyiket többször is.

12. „Herr Ernest von Dohnányi, who gave his first recital at the St. James’s Hall yesterday afternoon, is a pianist of the very first rank. He recently made his London *debut* at one of the Richter Concerts, and the favourable impression he then created was more than confirmed yesterday. [...] Herr von Dohnányi also figured on the programme as a composer, being represented by a set of Variations and Fugue, a Scherzo, an Intermezzo, and a Capriccio. The first of these evidences constructive ability of a high order. Here and there the influence of Brahms makes itself felt, and a tendency to over-elaboration is noticeable. The other pieces, if not thematically very striking, are worked out with remarkable ingenuity, and are sufficient to prove that Herr Dohnányi is a composer who will have to be reckoned with in the future.” [Dohnányi Ernő úr, aki első szólóestjét adta tegnap délután a St. James’s Hall-ban, az elsőrangú zongoristák közül való. Londonban nemrég debütált a Richter-koncertek egyikén, és az akkor hagyott kedvező benyomást tegnap ugyancsak megerősítette. Dohnányi a programban zeneszerzőként is szerepelt, mely tevékenységét egy Variációk és fuga, egy Scherzo, egy Intermezzo és egy Capriccio füzére reprezentálta. Ezek közül az első a legmagasabb szintű alkotói képességet bizonyítja. Itt ott Brahms-hatás érződik, valamint megfigyelhető a túlbonyolításra való hajlam. A többi darab — habár tematikusan nem túlságosan átütők — figyelemreméltó találmányokkal kidolgozottak, és elegendőek ahhoz, hogy bizonyítsák, hogy Dohnányi olyan komponista, akivel a jövőben is számolni kell.] *The Morning Post*, 1898. november 11., OSZK, Dohnányi hagyaték. „[...] a set of variations and two other pieces from his pen showed that he possessed of rare talent as a composer.” [egy variációsorozat és két másik darabja megmutatta, hogy rendelkezik egy zeneszerző ritka tehetségével is.] *The Athenaeum*, 1898. (a megjelenés pontos dátuma ismeretlen), példánya: OSZK, Dohnányi hagyaték. Az árnyaltabb képhez az alábbi recenzió-részlet is hozzátartozik, szintén a november 10-i hangversenyéről: „He played four pieces of his own composition, all of them clever and more or less reflective of other composers. It was certainly a mistake to occupy so much of the programme with his own music. Three of four pieces are immensely difficult, but they were given with precision, life, and fire.” [Négy saját darabját játszotta, melyek mindegyike ügyes és többé-kevésbé más zeneszerzőket tükröz vissza. Nyilvánvaló hiba volt, hogy műsorában olyan sok saját művet játszott. A négy darabból három roppantul nehéz, előadásuk azonban pontos, életteli és tüzzel teli volt.] Részlet az 1898. december 12-i hangverseny kritikájából. *The Daily Telegraph*,

Az elkövetkezendő angol turnékra Dohnányi zeneszerzői minőségében természetesen új művekkel szerette volna megnyerni a közönségét. Angliai tartózkodása alatt fejezte be az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) hangszerelését,<sup>14</sup> s minden bizonnyal ekkor kezdett hozzá a *Passacaglia* (op. 6) komponálásához is. Az első és második angliai út közötti szusszanásnyi szünetben, 1899. január 11-én került sor Hans Richter vezényletével, a Filharmóniai Társaság közreműködésével a szerző előadásában a háromtétéles *e-moll zongoraverseny* (op. 5a) bemutatójára, majd egy nagyszabású pozsonyi hangverseny<sup>15</sup> után január végén ismét visszautazott Angliába. E második út zeneszerzői hozama az angol közönség számára a *Passacaglia* 1899. március 4-i bemutatója volt, melyet az elfoglalt zongorista-zeneszerző a hangversenyen — mivel idő hiányában a bemutatóig nem tudta befejezni — improvizálva fejezett be.<sup>16</sup>

Az angol turnék sikerének híre Magyarországra is eljutott, s a *Nemzet* elismerőleg számolt be az eseményekről:

Nincsen benne semmi kétség, a flegmatikus angolok belészerettek a fiatal magyar zongoraművészbbe, Dohnányi Ernőbe. Ez őt világhírű férfiuvá tette már ifju korában. [...] A zeneszerzési tanszak vizsgálatain már mindnyájan láthattuk, hogy ez a fiu majdnem olyan zseniális ismerője a hangszerelési effektusoknak, mint a minő erős virtuóz a billentyűkön. A kis magyar művészt Richter János kivitte magával Londonba. A »Times« hasábos dithirambokat zengett játéka és művei felől. Ez angol babérokkal tért vissza Dohnányi Budapestre néhány héttel ezelőtt és akkor már az egész magyar főváros meghódolt zsenije előtt. A filharmónikus estélyen egy koncertjét adták elő. Ő játszotta a zongoraszólamot és a filharmónikusok Richter vezényletével áhítatosan kísérték a fényes játékot. A lapok elragadtatással irtak az immár világhírű magyar ifju alkotása és interpretáló tehetsége felől. Dohnányi most már, mint olyan kivétel, a ki próféta lett a saját hazájában is, visszatért ismét Angliába, és ott ezuttal is fényes sikert arat [...] Londoni lapok nem győzik eléggé dicsérni a fiatal magyar művészt, ki egyszerre a világ legelső virtuózai közé küzdötte föl magát.<sup>17</sup>

Második angliai turnéja már nemcsak két városra korlátozódott, hanem az egész szigetországra, s a körút nagy valószínűséggel az évad végéig folytatódott volna, ha Dohnányinak nem kellett volna a bécsi Bösendorfer versenyre visszajönnie, amelyet megnyert. Az op. 5-ös *e-moll zongoraverseny* egytétéles változatával vívta ki magának a páratlan sikert, azzal a művével, melyet egytétéles formájában a közönség akkor — 1899. március 26-án — hallott először és mind ez idáig utoljára.

---

1898. december 13., példánya: OSZK, Dohnányi hagyaték. A hangverseny 1898. november 10-én volt Londonban.

13. „Repeating ‘by desire’ his own ‘Variations and Fugue on a theme by E. G.,’ Mr. Dohnányi again won honours in a double capacity. The command of a difficult form here shown is quite remarkable.” [A közkívánatra megismételt „Variációk és fuga E. G. témájára” című darabban Dohnányi kettős minőségben is elismerést nyert. A bonyolult forma feletti uralom itt meglehetősen figyelemreméltó módon mutatkozik meg.] Részlet az 1898. december 12-i hangverseny kritikájából. *The Daily Telegraph*, 1898. december 13., példánya: OSZK, Dohnányi hagyaték. „Beethoven’s Rondo capriccio in G, played with wonderful fire, led to Herr von Dohnányi’s fine set of variations, ‘repeated by desire,’ a work which every one must have been delighted to hear again.” [Fordítása: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 142.] *The Times*, 1898. december 13., példánya: OSZK, Dohnányi hagyaték.

14. Vázsonyi, 65.

15. A hangverseny — mely 1899. január 19-én volt Pozsonyban — Dohnányi jutalomjátékának tekinthető. Műsor: Dohnányi *c-moll zongoraötös* (op. 1), a Fitzner Vonósnégyessel; Beethoven *G-dúr zongoraverseny* (op. 58); a k. u. k. Regiments Capellen, Nr. 71 és 72 közreműködésével, vez. Vincenz Prax; Haydn *f-moll változatok*; Chopin *C-dúr mazurka* (op. 56, no. 2); Liszt *XIII. rapszódia*; Dohnányi *Zrínyi nyitány* — zenekar.

16. A mű bemutatójának körülményeiről lásd a 61. lábjegyzetet is.

17. *Nemzet*, 1898. február 17., példánya OSZK, Dohnányi hagyaték.

Az 1898/1899-es évad Dohnányi számára egy kassai és egy budapesti hangversennyel zárult,<sup>18</sup> s végre elérkezett számára a pihenés és a komponáláshoz szükséges nyugalom ideje. A soron következő angol körútra új hangszer-összeállítású kompozíciókat tervezett, és először egy vonósnégyes komponálásához kezdett hozzá, ahogy arról Zachár Ilona is megemlékezik.<sup>19</sup>

Dohnányi ez idő tájt nemcsak az *A-dúr kvartetten* dolgozott, hanem a már többször átdolgozott *B-dúr sextettjén* is, ahogy arról testvérének, 1899. június 7-én írt leveléből értesülünk:

*Engedvén a magasabb parancsolatnak, szombaton délután Pozsonyban leszek, de különféle okok és dolgok arra kényszerítenek, hogy még hétfőn délután visszautazzam. Először is a sextett elkészítése most annyira elfoglalt, hogy különféle társadalmi kötelezettségeimnek eleget nem tehettem, s szombatig ez nem lesz lehetséges. Másodszor a quartettet még itt be szeretném végezni, hogy még hallhassam is (ez fontos). [...] Azonfelül Lichtenberger meghívott a Svábhegyre egy pár napra, mely meghívásnak minden áron eleget akarok tenni. Mindazonáltal nem kell megijedni, legkésőbb 20-án megint Pozsonyban leszek. Minden egyebet szóbelileg. A sextettet magammal hozom.*<sup>20</sup>

A vonósnégyes fogalmazványának utolsó lapján, a IV. tétel utolsó üteme után Dohnányi odaírta a mű a fogalmazvány befejezésének dátumát: *jun. 18.*, így az április 28-i budapesti hangverseny után valóban két hónapon belül befejezte a kvartett komponálását. A mű további sorsáról Zachár Ilona közöl fontos információkat:

Antal Kunwald, to whom Dohnányi dedicated the piece, copied the parts. The work was first performed in the Kunwald's home before a small group of musicians and amateurs, most of whom found the third movement, the adagio, incomprehensible. [Kunwald Antal, akinek a darabot Dohnányi ajánlotta, másolta le a szólamokat. A mű először Kunwaldék otthonában hangzott el zenészek és műkedvelők kis társasága előtt. Legtöbbjük felfoghatatlannak találta a III. (Adagio) tételt.]<sup>21</sup>

A végleges formába öntés, az utolsó javítási lehetőség megragadásának dokumentációja a levél utalása, és értékes közlés arra nézve, hogy Dohnányi fontosnak tartotta, hogy hallja frissiben elkészült művét.<sup>22</sup>

1899 szeptemberében a 22 éves Dohnányi Ernő kevesebb, mint egy év leforgása alatt immár harmadszor kelt át a csatornán, hogy Anglia közönségének újra és újra megismételje azt a varázst, amit zongoraművészetével először 1898. október 24-én nyújtott át a londoni Queen's Hallban egybegyűlteknél. A zongoraművész több mint hatvan művel készült, s a zeneszerző is

18. 1899. április 14. — Kassa, 1899. április 28. — Budapest.

19. After the concert [Zachár a budapesti koncertre utal] Dohnányi remained in Budapest, where he rented two rooms near the Kunwald's home. [Dohnányi zeneakadémiai évfolyamtársának, 1900-tól első feleségének, Kunwald Elzának otthona.] He worked busily on his String Quartet in A Major, op. 7, which he completed within two months. [A koncert után Budapesten maradt, ahol két szobát bérelt Kunwaldék közelében. Szorgalmasan dolgozott A-dúr vonósnégyesén, melyet két hónapon belül befejezett.] Zachár, 35. Zachár Ilona tévesen datálja könyvében a budapesti hangversenyt március 28-ára (és a hangverseny programja sem stimmel), e szerint a kvartettnek május végére készen kellett volna állnia.

20. Dohnányi Ernő levele Dohnányi Micinek, Budapest, 1899. június 7-én, in OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (70). Dohnányi levele arra enged következtetni, hogy az 1893-ban komponált *B-dúr sextett*-et — melynek Largo tételét zeneakadémiai zeneszerzés felvételián adta elő, majd az egész művet 1896-ban átdolgozta — ismét revidálta. Ezért korrigálni kell azt az adatot, mely szerint a mű utolsó átdolgozása 1898-ban lett volna. Lásd James A. Grymes, *Bio-Bibliography*, 32.

21. Zachár, 35-36.

22. Bartók Béla is számos esetben élt az esetleges változtatás eme lehetőségéve, lásd: Somfai László/2000, 231.

három új művel a tarsolyában érkezett: az *e-moll zongoraverseny* háromtétéles változatával (op. 5), melyet még csak egyszer (Budapesten) játszott el közönség előtt,<sup>23</sup> a nemrég befejezett vonósnégyessel (op. 7), és a készülő csellószonátával (op. 8), londoni ősbemutatót tervezve a két utóbbinak. A rendkívül szoros, harminckét hangversenyből álló körút során, mely „inkább a Brit Államvasutak menetrendjére hasonlított, mint egy zongorista előjegyzési naptárára”,<sup>24</sup> a zeneszerző nehezen talált időt a szonáta befejezésére, s hűgának ekképpen szabadkozik:

[...] én meg eddig szabad időmben 2 első Recitalom programjával, most meg cello-szonátám megkomponálásával vagyok elfoglalva, melynek dec. 4-ig késznek kell lennie, úgy hogy levélírássra nem marad időm.[...]<sup>25</sup>

(A szonátát az utolsó pillanatban sikerült befejeznie — a befejezés hajszájáról több forrás is megemlékezik.)<sup>26</sup>

Dohnányi a nagyszabású angol turné befejezéséül az utolsó hangversenyre (1899. december 18-ára) tette a vonósnégyes bemutatóját. Ez a hangverseny a *London Chamber Music Union* rendezésében zajlott, melynek nyitószámaként az op. 8-as csellószonáta hangzott el Lebell-lel. Majd Mehul-, Csajkovszkij- és Beethoven áriák után következett az első előadásra szánt kvartett,<sup>27</sup> végül egy Mozart-duettet és egy Csajkovszkij áriát követően Liszt *IX. rapszódia*jának előadásával Dohnányi zongorajátéka fejezte be a hangversenyt.

## RECEPCIÓ

Az első vonósnégyes londoni bemutatóján nem aratott egyértelmű sikert, a kritikusok minduntalan a *c-moll zongoráskvintett*-tel (op. 1) hasonlították össze:

On the whole the work did not inspire one with those feelings of respect which were aroused by the quintet from the same pen. It is often diffuse, but is admirably scored, and technically the workmanship is excellent.<sup>28</sup>

The new work is perhaps not so interesting throughout as the quintet, but it contains much that is charming, and the musicianship everywhere is brilliantly clever.<sup>29</sup>

Dohnányi — ha egyáltalán ismerte is ezeket a kritikákat — nem tulajdonított nagy jelentőséget a megjelent írásoknak,<sup>30</sup> hanem inkább egyre több hangverseny műsorában

---

23. Az *e-moll zongoraversenyt* az 1899-es őszi turnén október 23-án Londonban, október 26-án Manchesterben és október 27-én Bradfordban játszotta.

24. Vázsonyi, 66.

25. Dohnányi Ernő levele Dohnányi Micinek Londonból, 1899. november 20-án. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (73.)

26. *Egyszer, mikor még fiatalember koromban Angliában előadtam első alkalommal Csellószonátámat, partnerem szegény Lebell ugyancsak izzadt, mert egy nappal előbb adtam át neki az utolsó oldalakat s egész éjjel gyakorolnia kellett, hogy lépést tarthasson velem.* Dohnányi, Búcsú és üzenet, 28. „At the second performance both artists played the composition by heart.” [A második előadáson mindkét művész fejből játszotta a művet.] Galafrés, 130. Lásd még Zachár, 37-38.

27. A vonósnégyest Pécskai, Hundt, Ferir és Lebell mutatták be.

28. *The Globe*, 1899. december 19.

29. *The Times*, 1899. december 19. A *The Standard* kritikáját, továbbá a fenti két recenzió fordítását lásd: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 215-217.

30. Dohnányi testvérének éppen ennek a turnének a során fejtette ki véleményét a hangversenyeiről megjelent kritikákkal kapcsolatban: *Ami a kritikaküldést illeti, azt hiszem, ezen már túl vagyunk. Főlegesen dolog, eltekintve attól, hogy lehetetlen a különböző városokból, a hol rendszerint csak órákat töltök (néha csak 3-4 órát, épen elég öltözködésre) kritikát küldeni, miután magam is alig látok egyet, s nem is érdeklődöm irántuk.* Dohnányi Ernő levele Micinek Londonból, 1899. november 20-án. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (73.)



szerepeltette a vonósnégyest. Így közvetlenül az angol turnét követő első hangversenyen 1900. január 3-án Bécsben, a Bösendorfer-Saale-ban, a Fitzner Vonósnégyessel<sup>31</sup> közös hangversenyen a nyitószám volt az op. 7.<sup>32</sup> Ezen a hangversenyen a *Neues Wiener Tagblatt* kritikusa már feltétel nélküli remekműként aposztrofálta a vonósnégyest:

Herr Dohnányi hat den Schatz der Kammermusik um ein Meisterwerk erster Ordnung bereichert. Dieses Allegretto grazioso, ein nicht allzu umfangreicher variirter Satz, der die Stelle des Scherzos vertritt, gehört zu den glücklichsten Eingebungen eines begnadeten Talens, er scheint in der tadellosen Schönheit und ebenmäßigen Vollendung ohne Schmerzen geboren worden zu sein wie eine Blume, die sich über Nacht dem Mutterschoße der Knospe entwindet.<sup>33</sup>

Dohnányi szerette volna, ha — néhány magyarországi és külföldi fellépés közepette Micivel közös szervezésben — szülővárosában is előadták volna egyik legújabb opuszát:

*Febr. 2.-ika nekem természetesen passzol, csak az a kérdés vajjon Fitznerék jöhetnek-e. Én azt hiszem, hogy igen. Mindenesetre jó lesz telegrafálni neki, s a sextett, mely R.-nél van elküldeni.*<sup>34</sup>

Fitznerék ráértek, így 1900. február 2-án Pozsonyban, a Városi képviselőteremben egy hónapon belül ismét elhangzott a mű a Fitzner Vonósnégyes előadásában, sőt az előző nyáron átdolgozott *B-dúr vonósszett* is megszólalt Dohnányi szülővárosában — bizonyára nagy sikerrel.<sup>35</sup> A vonósnégyes Fitzneréknek is köszönhetően elindult a nemzetközi hangversenyéletben, megbecsülést hozva szerzőjének. Erről egy Frankfurtban megjelent kritika részlete is tanúskodik.<sup>36</sup>

## FORRÁSHELYZET

Az I., *A-dúr vonósnégyes*nek (op. 7) két szerzői kézírata ismeretes, mind a kettő Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtárban található. Az Ms. Mus. 3.275 jelzeten a mű folyamatfogalmazványa, míg az Ms. Mus 2.980 jelzeten a vonósnégyes tisztázata található.

### MS. MUS. 3.275

E jelzet alatt az OSZK-ban lévő Dohnányi-vázlatok mintegy 350, a könyvtár által beszámozott főlíója<sup>37</sup> van egy bőrkötésű, nagy alakú irattartó mappában összegyűjtve. A mappa tartalma —

---

31. A vonósnégyes tagjai: R. Fitzner, J. Czerny, O. Žert, F. Buxbaum.

32. A hangverseny műsora továbbiakban Beethoven *Esz-dúr zongorás triója* (op. 70), és Bruckner *Vonóstriója* volt.

33. A kritika a *Neues Wiener Tagblatt* 1900. január 12-i számában jelent meg. Dohnányi Archivum, Vázsonyi-hagyaték H 33-015\*, fordítását lásd: *Dohnányi Évkönyv 2004*, 219-220. A *Neue Freie Presse Abendblatt* (1900. január 8.) kritikusa szintén dicsérte az új művet. Lásd ugyanott az F 33-027\* (H) jelzeten.

34. Dohnányi Ernő levelezőlapja Dohnányi Micinek, 1900. január 14-én. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (75.)

35. Fischer P. és Luka T. urak közreműködésével. A jótékony célú hangverseny teljes műsora a korabeli programfüzet szerint a következő volt: Dohnányi *A-dúr vonós-quartett*, Chopin *Impromptu* (op. 36), Dohnányi *Gavotte et Musette*, Beethoven *Rondo a capriccio* (op. 129), Dohnányi *B-dúr vonós-sextett*, Liszt *Rhapsodie hongroise IX*.

36. *Kleine Presse*, 1904. február 28. Az előadók és a hangverseny pontos dátuma nem ismeretes. Idézi J. A. Grymes, *Bio-Bibliography*, 137.

37. Mivel az *A-dúr vonósnégyes* lapjait helyenként teljesen logikátlanul számozták be (néha fejjel lefelé), és a szerző is elkezdte (majd később abbahagyta) az I., a II. és a IV. tétel beszámozását — az anomáliák elkerülésére egy harmadikféle számozás látszik célszerűnek, ami leegyszerűsíti a fakszimilék oldalszám-

első lapján „*Ernő Skizzen*” felirat áll — eltérő méretű, alakú és tartalmú különálló lapok és egybetartozó bifóliók tarka összevisszasága. Ceruzás és tollal írott oldalak egyaránt találhatók benne. Ez utóbbiak többsége Dohnányi zeneakadémiai zeneszerzés-gyakorlatainak tisztázata, melyek különböző három-négyszólamú ellenpontgyakorlatokat tartalmaznak. Voltaképpen ezek tekinthetők a mappa legkorábbi dokumentumainak, a legkésőbbiek pedig minden bizonnyal a *Cantus Vitae* (op. 38) fragmentumai. A köztes időszakból a nagyszabású művek közül az *F-dúr* és *d-moll szimfónia* (op. 9) és az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) fogalmazványrészleteit tartalmazza a vázlatgyűjtemény. E gyűjtőben található még az 1898-ban komponált *Gavotte és Musette* egy bifóliónyi vázlat, az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) folyamatfogalmazványa, egy *d-moll vonósnégyes-töredék* menüett tétele két trióval, több rövid zongora- és orgonadarab, számos vokális mű,<sup>38</sup> valamint egy Beethoven *G-dúr zongoraversenye* (op. 58) I. tételéhez tartozó cadenza-részlet.

Dohnányi az *A-dúr vonósnégyes* folyamatfogalmazványát ceruzával, particella formában komponálta végig. Tintás bejegyzés csak elvétve látható. Ezek nagy valószínűséggel a tisztázati írásakor kerültek be, mivel mindegyik ugyanazzal a fekete tintával van írva, mint a tisztázat. A tintás bejegyzéseket két csoportra lehet osztani: az egyik a hangjegyes kiegészítés,<sup>39</sup> a másik a tollpróbálgatás, ill. az oldaltörés jelölésére szolgál.<sup>40</sup>

A mappában a vonósnégyes szétszórt, különálló lapjait sikerült sorba rakni, és csaknem teljes egészében rendelkezésre áll az egész mű fogalmazványa.<sup>41</sup>

## Ms. MUS. 2.980

A tisztázati fekete tintával a Breitkopf & Härtel cég papírjára (B. & H. Nr. 12. C.) íródott. Első oldalán az évszám, a szerző neve, a mű címe, alatta az opusz-szám. A két utóbbi között tintás firkálás látható. Nehezen kivehető ugyan, de a szerző először eltévesztette az opusz-számozást, és *op. 6*-ot írt, majd javította tévedését.<sup>42</sup> Mivel a kottában számos ceruzás korrekció van, lehetséges, hogy ez a tisztázat volt a metszőpéldány a Doblinger kiadó számára. A ceruzás javítások legtöbbször a crescendo jelek hosszának korrigálása, de pótolnak hiányzó módosító és dinamikai jeleket (pl. a 41. oldalon *sempre pp* beírás látható). A tisztázatban a szerző számos helyen módosította a dinamikai jeleket (pl. a 38. oldalon, a W próbajelnél a *sempre cresc.-t. molto cresc.-ra* javította, a 42. oldalon a *molto crescendo-t crescendo molto-ra*). Néhány helyen korrigálta a legato-ívek hosszát és a próbaszámok is ceruzával vannak beírva.

---

hivatkozását: az adott oldalt az azon látható — a definitív változattal megegyező — ütemszámokkal (-tól -ig) lehet pontosan meghatározni. Így az első az (1-34.) oldal. A főszövegben az I. tétel két töredékoldala (Töredék 1, Töredék 2) a továbbiakban T1 és T2 megjelöléssel szerepel. Erre vonatkozólag lásd a Függelékben — a Papírfajták az I. (*A-dúr*) vonósnégyesben (op. 7) táblázatait.

38. Például az 1930-ban komponált *ötszólamú* (szoprán, mezzo, tenor, bariton, és basszus szólamokra írt) *Köszöntő*. (J. A. Grymes négyszólamúként írja le a művet, *Bio-Bibliography*, 60.)

39. Ilyen bejegyzések az I. tétel 145-146. ütemében a cselló szólam *Fisz* hangjai a (136-149.) lapon, az 58., 66., 67., 70., 71., 72. ütemben az (54-73.) lapon, a fekvő bifólió első lapján a 200., 201., 202., 203. és a 212. ütemekben. E két utóbbi lapon belső szólamok tremolóit jelölte a szerző.

40. A tisztázati írásának megkezdésekor írhatta Dohnányi a fogalmazvány első oldalára az első sor végéhez a két (és egy megkezdett) violinkulcsot; a IV. tételben függőleges, tollal írt vonalakat találunk, melyek a fogalmazvány és a tisztázati összevetésekor nyilvánvalóvá teszik, hogy a komponista ezzel a maga számára azt jelölte, hogy az előző oldalon meddig jutott el a fogalmazvány tisztázásában, és honnét indul az új oldal.

41. A hiányzó ütemek listáját lásd a Függelék (1)-ben: Papírfajták az I. (*A-dúr*) vonósnégyesben (op. 7) — Az 1. számú papír részletezése.

42. Az OSZK-ban az Ms. Mus. 2.973 jelzeten található — a vonósnégyest közvetlenül megelőző — *Passacaglia* (op. 6) fogalmazványának címlapjára Dohnányi nem írt opuszszámot, s talán ennek tudható be a tévedés.

A vonósnégyes partitúrája Ludwig Doblínger kiadásában a 2866-as lemezszámon jelent meg. A mű népszerűsítése érdekében négykezes zongoraletétjét is hirdették, melyet Jan Brandts-Buys készített.<sup>43</sup>

## PAPÍRVIZSGÁLAT

Első lépésként célszerűnek látszott annak vizsgálata, hogy Dohnányi az I. vonósnégyes komponálásakor milyen fajta kottapapír(oka)t használt. A fogalmazvány írása során ötféle kottapapírra írt, ezek egyike sem védjegyes (20. és 21. táblázat).<sup>44</sup>

| Papírsorszám | Formátum (1) | Formátum (2)      | Tételek            | Megjegyzés              |
|--------------|--------------|-------------------|--------------------|-------------------------|
| 1. számú     | álló         | különálló/bifolio | I., II., III., IV. | a legtöbb <sup>45</sup> |
| 2. számú     | fekvő        | Bifolio           | I., III. fragment  | 2                       |
| 3. számú     | álló         | Bifolio           | II.                | 1                       |
| 4. számú     | álló         | Különálló         | II./ IV.           | 2                       |
| 5. számú     | álló         | Bifolio           | IV.                | 1                       |

20. táblázat. Papírfajták Dohnányi I., *A-dúr vonósnégyes*ének (op. 7) autográf fogalmazványában.

|    | Lapméret     | Felső lapszél | Alsó margó | Rasztrál | Sorköz | Sorhossz | GS      |
|----|--------------|---------------|------------|----------|--------|----------|---------|
| 1. | 23,5x29 cm   | 20 mm         | 20 mm      | 9 mm     | 12 mm  | 18,3 cm  | 25 cm   |
| 2. | 33x24,5 cm   | 10 mm         | 20 mm      | 7 mm     | 8 mm   | 28 cm    | 21 cm   |
| 3. | 25x33 cm     | 22 mm         | 30 mm      | 7 mm     | 8 mm   | 20 cm    | 27,4 cm |
| 4. | 25,5x32,5 cm | 35 mm         | 30 mm      | 10 mm    | 13 mm  | 20,5 cm  | 26 cm   |
| 5. | 24,5x33 cm   | 30 mm         | 30 mm      | 6 mm     | 5 mm   | 19,5 cm  | 29,4 cm |

21. táblázat, A papírfajták részletes leírása<sup>46</sup>

Bár a védjegy nélküli kottapapírok többnyire olcsóbbak és rosszabb minőségűek, mint a védjegyesek, az *A-dúr vonósnégyes* fogalmazványpapírjai meglepően jó minőségűek, és jó állapotban maradtak fenn. Túl azon a varázson, amit egy eredeti kézirat kézbevétele jelenthet, csak csodálni lehet, hogy egy több mint száz éves papír ennyire jó állapotban vészelte át az elmúlt század viszontagságait — ellentétben az *A-dúr kvartett*et követő ugyanabban az évben komponált *b-moll gordonka-szonáta* (op. 8) egy három oldalra lejegyzett részletével. Ez az erősen megsárgult, töredező, a könyvtárosok által restaurált lap minden bizonnyal későbbi keletű, mint az *A-dúr vonósnégyes*.<sup>47</sup>

43. Brandts-Buys holland komponista (aki Dohnányi op. 1-éből is készített négykezes átiratot) őszinte tisztelője volt Dohnányinak. Ismeretségük a Bösendorfer-verseny után vált szorosabbá, ahol Brandts-Buys Dohnányi mögött a második díjat nyerte meg.

44. Az OSZK, Ms. Mus 3.275 jelzetű vázlatok alapján.

45. Nem véletlen, hogy Dohnányi az 1. számú ill. a méretben ehhez hasonló papírfajtákat részesítette előnyben a fogalmazvány írásakor, mivel a sorközök távolsága megfelelő volt a gyors lejegyzések számára. Az OSZK Ms. Mus. 3.275 jelzetű vázlatok egyik beszámozatlan lapjára (sorszálesség 6 mm, sortávolság 8 mm) Dohnányi odaírta a véleményét: „schlecht”. A papír típusa: *J. E. & C<sup>o</sup>. No. 5/20 linig.*

46. A papírkaraktisztikák magyarázatát lásd a *B-dúr szextett papírvizsgálata* alfejezetben.

47. Az OSZK-ban található dokumentum könyvtári jelzete: Ms. Mus. 10.660, az első oldala a 12. kottapélda. Az op. 8-as szonáta fragmentuma nemcsak a papírhasználata miatt érdekes. Megérne egy tanulmányt a töredékekkel kapcsolatos számos kérdés megválaszolása: Miért és hol volt szükséges háromoldalnyit leírnia a műből (a variációs tétel IV. variációját) — valahol angol nyelvterületen? (A lap felső sarkában Dohnányi saját kezűleg

Dohnányi nem először használta ezeket a papírokat: a szintén 1899-ben komponált *Passacaglia* (op. 6) bekötött folyamatfogalmazványának (Ms. Mus. 2.973) kétféle papírja megegyezik a vonósnégyes 1. számú és 4. számú papírjával.<sup>48</sup> A papírvizsgálat alapján nyilvánvaló a két mű időbeli közelsége.

## AZ I. TÉTEL KOMPOZÍCIÓS FÁZISAINAK REKONSTRUKCIÓJA<sup>49</sup>

A kézirat-fogalmazvány tanúsága szerint Dohnányi fejben már meglehetősen kidolgozottan kezdett a vonósnégyes komponálásához. Az I. tételben a főtéma-terület, valamint a főtéma és a melléktéma közötti átvezetés jószerivel más, előzetes vázlatok nélkül került át a végleges változatba.<sup>50</sup> Talán e viszonylagos kidolgozottságnak tudható be, hogy a papírvizsgálatok szerint Dohnányi a komponálás megkezdésekor két bifóliót helyezett egymásba, melyre a szerző előzetes tervei alapján az expozíciót fel tudta volna vázolni — feltételezve és bízva abban, hogy nem lesz benne semmiféle javítás vagy húzás. Mivel a papírvizsgálatokból egyértelműen kitűnik, hogy a szerző nem "egy ültében" komponálta végig a tételt, hanem megmetszákítva, részletekben (talán utazás közben is),<sup>51</sup> felmerül az a gondolat, hogy a két bifóliót praktikus okokból helyezte egymásba, azért, hogy az expozíció így egy papírtömbbe kerülhessen, nem essen szét. A tétel szakaszos komponálására utal a különböző papírfajták használata, egy-egy motívum változatlan, mintegy emlékeztetőként funkcionáló többszöri megjelenése (pl. az expozíció végén és a kidolgozás kezdetekor) és a tételen belüli eltérő írásképek megléte.

A főtémát és az azt követő átvezetést láthatóan könnyedén és gyorsan papírra vetette, s folyamatosan írva ezek a két bifólió baloldali lapjaira kerültek (9.a ábra).

---

írta neve alá: „*from the Cello Sonata op. 8*”) Bár — mint fentebb utaltunk rá — a mű ősbemutatója 1899. december 4-én Londonban volt, (pár nappal az I. vonósnégyes premierje előtt), a legkevésbé sem biztos, hogy Dohnányi Angliában vetette papírra a kérdéses oldalakat, annál is inkább, mivel az OSZK dokumentációja szerint a beszerzés módja: *Queens College, Dr. Joseph Ponte, USA — ajándék*. Ehhez lásd Kiszely Deborah, „A Queens College Dohnányi-kéziratai”, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47-58. Dohnányi feltételezhetően emlékezetből írta le a szonáta e kiragadott részletét. Elgondolkodtató, hogy az eredeti B-dúr hangnem helyett G-dúrban jegyezte le az idézetet, amit egyelőre csak spekulatív módon lehet magyarázni. A papírvizsgálat minden bizonnyal itt is segíteni tudna, ha a hagyatékából felbukkanna a csellószonáta fragmentumának papírja más szövegösszefüggésben. Ez kétségtől nemcsak a csellószonáta történet-recepcióját egészítené ki fontos adalékokkal, hanem közelebb hozná a zeneszerző-Dohnányi megismerését is.

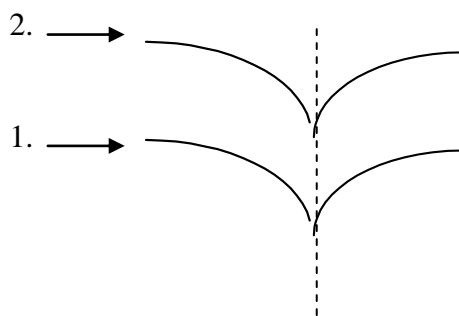
48. Lásd a Függelék (1)-ben — Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7) No. 4. táblázatát.

49. A szerző feltételezi, hogy az Olvasó a III. fejezet további elemzéseit (op. 7, op. 37, op. 39) azok nyomtatott partitúrájával a kezében olvassa. Az op. 7 vázlatainak oldalszámozása a definitív változat (Bécs: Verlag Ludwig Doblinger, 2866, 1903.) ütemszámaira hivatkozik.

50. Csak kisebb eltérések találhatók a fogalmazvány és a definitív változat között: a 16-21. ütemekben más a cselló szólama; a 39-44. ütemekben Dohnányi elvetette első gondolatát, a lap alján egy másik verziót írt, majd meggondolta magát és a definitív változatban mégis megtartotta az első változatot; a 61. ütemben az I. hegedű zárata eltérő a két változatban; a 95. ütemben II. hegedű szólama eltérő a fogalmazványban és a definitív változatban.

51. A komponálás feltételezett időszakában 1899. április 14-én Kassán, április 28-án Budapesten szerepelt hangversenyen. Lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 101. Továbbá Dohnányi Ernő testvérének, Micinek 1899. június 7-én írt levelében két, Pozsonyba tervezett családlátogató útról, ill. Lichtenberger meghívására a Svábhegyen töltendő pár napos vakációról tett említést. (A levél részletét lásd a Keletkezéstörténetnél.) Dohnányi maga is megerősítette, hogy nem mindig az íróasztal mellett komponált: *Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat »valamit«, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene. Persze ez az úgynevezett ihlet »inspiráció« nem azt jelenti, hogy egyedül bezárkózva üljek s várjak míg a múzsa rám lehel vagy homlokon csókol. Az ember akárhol lehet inspirálva. Vonaton, repülőn, néha még egy nagy társaság kellős közepében is, ha elkalandoznak a gondolatai. Fiatalkoromban sokat utaztam vonaton. Nem egy művem főrészei ilyen utazások közepette születtek meg.* Dohnányi, *Búcsú és üzenet*, 28.

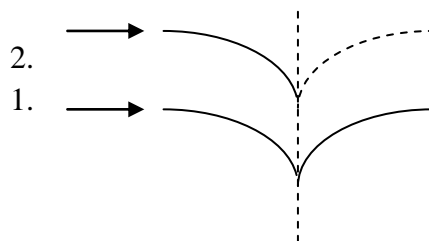
|        |             |       |
|--------|-------------|-------|
|        | felső verso | 74-96 |
| 2. bal | felső recto | 54-73 |
|        | alsó verso  | 35-54 |
| 1. bal | alsó recto  | 1-34  |



9.a ábra, Az egymásba helyezett két bifólió lapjai a leválasztás előtt

Később azonban — a melléktémában történő változtatások miatt — a felső bifóliót kettéválasztotta (9.b ábra).<sup>52</sup>

|         |             |           |
|---------|-------------|-----------|
| 2. jobb | felső recto | töredék 1 |
|         | felső verso | töredék 2 |
| 1. jobb | alsó recto  | 97-115    |
|         | alsó verso  | 116-131   |



9.b ábra, Az egymásba helyezett két bifólió lapjai a leválasztás után

A vizsgálódás ezen a pontján óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy a zeneszerző a komponálás mely fázisában választotta le a felül lévő bifóliót, hiszen a letépett lapon — a tépésnyomok segítségével rekonstruálva az eredeti laphelyzetet — a sorban következő melléktéma helyett a zárótémát találjuk.<sup>53</sup>

Nehezen elképzelhető, hogy a definitív változat zárótémáját írta volna le először melléktémának, hisz zongoristaként,<sup>54</sup> tanárként<sup>55</sup> és komponistaként is struktúrákban

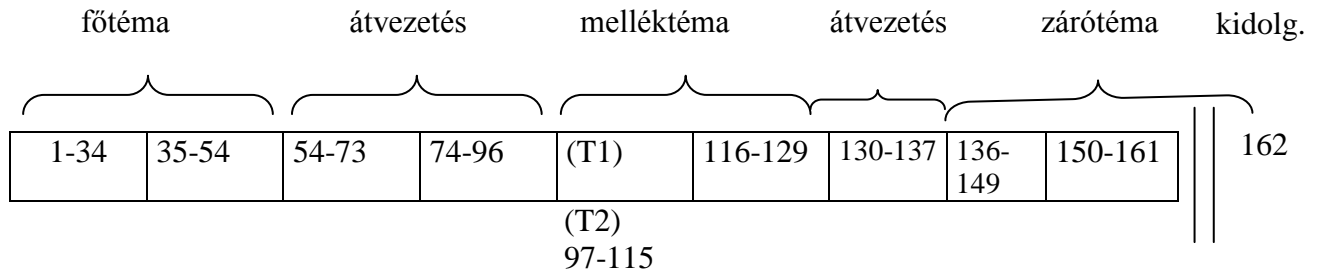
52. Majd a komponálás egy adott pontján Dohnányi az alsó bifóliót is kettéválasztotta. (Lásd még az 56. lábjegyzetet. Az eredeti bifólió-összetartozásokat a Függelék (1) — Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7) 3. számú táblázatában jelöltem.

53. Véletlen-e vagy sem, esetleg valamely halvány emlékkép kísértett a melléktéma előtti ütemeknél, tény, hogy a vonósnégyes tisztázatában a kéziratra egyébként nem jellemző ragasztásos javítást találunk. (A tisztázat státuszát e ragasztások nem kérdőjelezzik meg: az op. 1 szerzői tisztázata is tele van ehhez hasonló javításokkal.) A definitív változat szerinti 87-96. ütemekre új kottapapírt ragasztott a szerző, így javította tévedését.

54. „As a pianist he always studied the stucture of a composition first, then played it through a few times, put it aside, mostly forever. His memory like his technique was phenomenal, an unbelievable gift from nature which enabled him to master in the shortest possible time a whole flood of new programs.” [Zongoristaként mindig a zenemű szerkezetét tanulmányozta először, aztán átjátszotta egy párszor, majd félre tette, legtöbbször örökre. Memóriája technikájához hasonlatosan fenomenális volt, hihetetlen ajándék a természetől, ami képessé tette arra, hogy a lehető legrövidebb idő alatt tökéletesen magáévá tegye új programok egész özönét.] Galafrés, 200.

55. Tanításában nem a technikai kivitelezésre helyezte a hangsúlyt, hanem a frazeálásra, és mindenekelőtt a strukturális kérdésekre mutatott rá az órák során. Zempléni Kornél emlékezett így Dohnányival közös zongoraóráira, in *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna. (Budapest: Televideo Kiadó, 1994).

gondolkodott. A komponista strukturális gondolkodását világosan megmutatja, ha az expozíció formai szerkezetét a papírlapok felhasználásával-tagolásával összevetjük (10. ábra).



10. ábra, Az expozíció formai szerkezete és a papírlapok felhasználása (T1, T2 = Töredék 1, Töredék 2)

Másrészt további bizonyíték, hogy a melléktéma komponálása időben valóban megelőzte a zárótémáét, ha a T2-t (amely a melléktéma zenei anyagát hordozza) és a (136-149.) oldalt — a felső bifólió leszakított lapját — egymás mellé tesszük. Jól látható a kapcsolat a két lap között: a T2 oldal alján az utolsó három ütem megegyezik a definitív változat 133-135. ütemével, valamint a *hisz* hang átkötése is a két lap időbeli egymásutániségának bizonyítéka (37. és 42. faksimile).

Dohnányi oldalszámozása is erősíti a gondolatmenetet, hogy nem folyamatosan folytatta a komponálást a felső bifólión, hanem már korábban, a zárótéma papírra vetése előtt kettéválasztotta azt. Minden bizonnyal maga Dohnányi is az oldal alján lévő ütemekre figyelt, mikor elkezdte beszámozni a melléktéma terület számos javítása miatt az immár egyre áttekinthetlenebbnek tűnő papírhalmazt. Ezért írta a T2 oldal jobb felső sarkába jellegzetes alsóhurkos hetesét, majd folytatta a (136-149.) oldal bal felső sarkában a 8-sal. Az első oldalszámozási hibát azonban már a T1 oldalnál elkövette, 7. oldallal jelölve azt. Ezen az oldalon később átszírozta a hetes számot, és — véleményem szerint — ekkor húzta át a további félreértéseket elkerülendő kétszer is erőteljesen a kottaoldalt. A T2 oldal hátoldalán végre megtalálta a valódi, immár végleges 7. oldalt, így áthúzta a baloldalon lévő nyolcas számot. (A T2 oldal hibás hetese megmenekült az áthúzástól, de a kottaoldalt itt is erőteljesen áthúzta a szerző.) Átjavította a (136-149.) oldalon már említett nyolcast is, és a jobb felső sarokban lévő kilencset most már végérvényesen nyolcasra írta át. Dohnányi — több melléktéma-revízióval a háta mögött — rendet teremtett a tétel legproblematikusabb területén. További lapszámozás a tétel hátralévő részeiben nem található, s a vonósnégyes egészében arra sem találunk többé példát, hogy bifóliókat egymásba helyezzen.<sup>56</sup>

Dohnányi láthatóan a melléktéma-terület több részletével is megküzdött, míg rátalált a számára legjobbnak tűnő megoldásra. A fogalmazványból kiderül, hogy nehezen született meg a melléktéma indításának táncos, keringő-karaktere. Ennek fő kerékkötője a melléktéma második ütemének ritmusa volt: az első változatban (T1) a kérdéses ütem még messze van a definitív változat sodró ritmikájától. Első ötletét elvetette, majd a második kísérletnél (T2) először még megmaradt az első változat, majd miután még egyszer, változatlanul, leírta az első gondolatot, ugyanazon a helyen átírta három negyedhangra. Végül a téma harmadik lejegyzésénél változtatta a — valljuk be, a végső változathoz képest kissé unalmas — három egyenletes negyed ritmusát a sokkal karakterisztikusabb, a főtémával jobban kontrasztáló fél érték + két nyolcad hangra (38. és 39. faksimile).

Fontos javításokat találunk a melléktéma-terület további kidolgozása során is. Míg a T1 és a T2 3. ütemeitől már a végleges változat 128. ütemének hangjaival folytatódik a zenei

56. Feltételezhető, hogy az alsó bifóliót is a lapszámozás során választotta ketté a szerző. Elkezdett lapszámozás van még a II. és a IV. tételben.

folyamat (ami egyébként a definitív verzióban a melléktéma és a zárótéma közötti átvezetés első ütemeivel azonos), addig az eredeti gondolatot átfogalmazva a melléktéma hömpölygő, kissé melankolikus fész-moll témáját viszi tovább először az I. hegedű, majd a brácsa. Ez a motívum a meghatározója az egész melléktéma-területnek, a melléktéma és a zárótéma közötti átvezetés is a melléktéma kezdőmotívumára csúcsosodik ki (133-134. ütem) és a kidolgozásban is fontos dramaturgiai szerepe lesz.

Lényeges korrekción esett át a melléktéma-terület és a zárótéma közötti átvezetés 130-132. ütemének toporgó, türelmetlen menete is. E szakasz első megfogalmazását a T1-en találjuk — e helyütt még pontozott nyolcadokkal. Voltaképpen a fogalmazványbeli első kísérletnél csak az első ütem hangjai azonosak a végleges változattal, de a folytatás koncepciója nyomokban már felismerhető (más hangokkal, de a melléktéma kezdő ütemére fut fel a zene). A T2-en már a 131. ütem is elnyerte végleges alakját, legalábbis ami a hangokat illeti. A szerző e szakaszra még mindig pontozást képzelt el, valamint a felfelé törekvő nyolcadok sorát még egy ütemmel kibővítette, így természetesen a folytatás is más a T1-hez képest. A tárgyalt három ütemet a (116-129.) oldalon találjuk ismét (az egybe tett bifóliók közül az alul lévő jobb oldali verso oldalán: 40. faksimile).<sup>57</sup>

Ezzel az oldallal immár harmadszor látjuk pontozottan a tárgyalt ütemeket, de szerző láthatóan még mindig nem volt megelégedve az eredménnyel. Az utolsó, s egyben e három ütem végleges megfogalmazását a (130-137.) oldalon találjuk,<sup>58</sup> amely javítási oldalként értelmezhető (41. faksimile).

Itt van az oldal első két szisztémájában a 130. ütemmel kezdődő szakasz utolsó megfogalmazása — a felfelé tartó menet immár pontozás nélkül, a végleges hangokkal. A (130-137.) oldal alsó felének harmadik és negyedik szisztémája szintén javítás: a (116-129.) oldalon a definitív változathoz képest más a 122., 124. és a 126. ütem lefutása — ezek korrekciója található a javítási oldal alsó felében. Azaz még valami, ami igazán izgalmassá teszi ezt az oldalt, és résnyi bepillantást enged a kompozíciós folyamatba: a negyedik szisztéma utolsó három üteméről van szó, amely nem más, mint a már négyszeres megfogalmazásban ismert 130-132. ütem akkordikus leírása. Kézenfekvőnek tűnik, hogyha az oldal tetején már ott van a nehezen megszületett megoldás, akkor az oldal aljára szükségtelen még egyszer felírni, ha csak vázlatos formában is. Sokkal inkább valószínű, hogy a komponista a lapalji három ütemet írta le először — akár a 122. ütemtől kezdődő javítások után. Ha tényként fogadjuk el a meg-megszakadó komponálás elméletét, magyarázat lehet e három ütemre, hogy valamilyen — a folyamatos munkát — megszakító ok miatt Dohnányi célszerűbbnek látta a menetet egyelőre ideiglenes formában margóvázlatként<sup>59</sup> lejegyezni. Így egy oldalon van jelen vázlat és fogalmazvány, mely számos esetben ugyanannak a kéziratnak két írásfázisa.

A fogalmazvány vizsgálatok a melléktéma területhez hasonlóan a zárótémában is több fontos javításnak lehetünk tanúi.

A 138. ütemmel kezdődő zárótémában a szemünk láttára születik meg a Dohnányi-oeuvre egyik jellegzetessége, a váltakozó ütem. Köztudott Dohnányiról, hogy sokat improvizált hangszerén.<sup>60</sup> Az improvizáció egyfajta átszűrődése a leírt zenében a metrumváltás, melyet

---

57. A lap recto oldalán — mint már említettük — a melléktéma utolsó verziója van, s ennek folytatása a (116-129.) oldal. Lásd a Függelék (1)-ben: Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7) — Az 1. számú papírfajta részletezésénél.

58. Dohnányi oldalszámozása szerint a végső 7. oldal

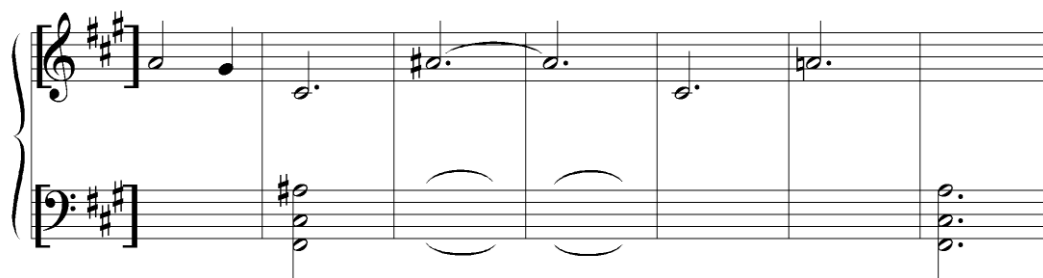
59. A terminológiát Somfai Lászlótól vettem át. Lásd Somfai László/2000. 35.

60. Ismeretes, hogy Dohnányi nemcsak szűk körben vagy komponáláskor improvizált hangszerén. Nagy hasznát vette ebbéli tehetségének számos olyan esetben, mikor időhiány miatt nem tudta befejezni bemutatóra szánt zongoraművét (lásd a *Passacagliáról* írottakat a következő lábjegyzetben) és később, a harmincas évektől kezdve, mikortól néha előfordult, hogy egy-egy részlet nem jutott eszébe a hangversenydobogón. A kortársak legendákat meséltek, mikor a pódiumon memóriazavarát leplezendő mindig az adott stílushoz híuen rögtönzött. „A nagyközönség csupán utólag, a szakemberek révén értesült arról, hogy nem minden részlet egyezett a kottában

élete során sokszor és szívesen alkalmazott kiírt és nem jelölt formában egyaránt.<sup>61</sup> Az átkötések és a (definitív változatban már látható) frazeálási jelek miatt már előbb érezzük a 4/4-et, mint azt a szerző írásban is jelöli. A kiírt ütemváltás azonban — ahogy azt a (136-149.) oldal világossá teszi (42. és 43. faksimile) — nem volt elsöre nyilvánvaló Dohnányi számára.

A 150. ütemtől a fogalmazványban — (136-149.) oldal, 42. faksimile — az áthúzott rész továbbra is 3/4-es a lejegyzése ugyanannak a zenei anyagnak, ami a nyomtatott változatban 4/4-3/4 váltakozásaként jelenik meg. E lap javítási oldala a (150-162.) oldal lesz (43. faksimile), melyen Dohnányi láthatóan a kiírt ütemváltás mellett döntött. A vonósnégyes tétel ugyanezen szakaszában, a (136-149.) oldalon az utolsó szisztéma harmadik ütemében látunk egy *cisz'-d''* kis nóna ugrást, melyet szintén nem hagyhatunk figyelmen kívül. A javítási oldalon Dohnányi változatlanul hagyja ezt a részt, sőt a tisztázat készítésekor sem merült fel itt még semminemű változtatás. Egy későbbi felülvizsgálat során azonban úgy gondolhatta, hogy az ütemváltással már úgylis megzavart hallgatónak eléggé leköti a figyelmét az I. hegedű szeptimlépésekkel létrehozott disszonáns hangzása. Ezért a tisztázatban a nóna ugrással kezdődő hat ütemet áthúzta, így a rekapitulációban a nóna nóvumként jelenhet meg, és igazolást nyer az expozíció hasonló szakaszához képest a visszatérés tizenkét ütemes bővülése.

Az expozíció utolsó, lényeges változtatása az expozíció és a kidolgozás határán húzódik. A (150-162.) oldal utolsó szisztémájában a zárótéma szeptim lépései mellett a másik jellegzetes hangköz, a *cisz'-aisz' cisz'-a'*-ra változik (89. kotta), míg a véglegesben nincs *cisz'-a'* lépés, hanem kétszer hangzik el a *cisz'-aisz'*.



89. kotta, A (150-162.) oldal utolsó szisztémájának diplomatikus átírása

Itt két eset lehetséges. Vagy az volt Dohnányi első gondolata, hogy a kidolgozást a párhuzamos mollban, azaz fisz-mollban folytatja (mivel a zárótéma Fisz-dúrban van, akkor ez

---

található szöveggel; észrevenni soha nem lehetett semmit. Ha [...] kevésbé jelentős zeneszerző darabját felejtette el, a »pótlás« általában jobb volt az eredetinel.” Vázsonyi, 68.

61. A teljesség igénye nélkül néhány kiragadott példa az életműből: a *C-dúr szextett* (op. 37) IV. tételében a Lengnick kiadású kotta (Alfred Lengnick & Co. Ltd. 3532) 92. próbaszám utáni 3. ütemtől, ill. a 115. szám előtti harmadik ütemtől kezdődő szakasz nem jelzett 2/4-3/4 váltakozása oly módon, hogy a 3/4-es zene hamisítatlan keringővé alakul át. Kiírt ütemváltás van ugyanennek a műnek az I. tételében (4/4-3/4, 4/4-2/4, ill. 4/4-3/2), a II. tételben (12/8-6/8-9/8), a III. tételben (2/4-6/8); a *Suite en valse*, op. 39 „Valse boiteuse” tételében (3/4-2/4); a *Szimfónikus percek zenekarra* (op. 36) Scherzo tételében (3/8-2/8); a *Három különös darab* (op. 44) Burletta tételében (5/4-4/4-3/4-2/4) váltakozik folyamatosan a darab során. Az I. vonósnégyeshez időben legközelebb álló *b-moll gordonka-zongora szonáta* (op. 8) II. (Scherzo) tételének Trio részében a 3/8-ot duolásítja, s ezáltal páros lüktetésű lesz a zene. Ez a notáció helyenként — hangzásban ugyan nem érzékelhető, de a kottaolvasó számára nyilvánvaló — szimultán ritmusképleteket is eredményez. Az I. vonósnégyest megelőző op. 6-os *Passacaglia*-ban pedig a szerző a mű utolsó két sorát változtatja 3/4-ről 2/4-re. Utóbbi bemutatójáról a következőket írta Galafrés Elza: „[...] as had often happened before, and was to happen many times again, the work wasn't finished. Ernő improvised the finale on the platform!” [...mint ahogy gyakorta megtörtént már azelőtt, és később is számos alkalommal, a mű nem volt kész. Ernő a színpadon improvizálta a befejezést!] Galafrés, 130.



így maggiore-minore váltás lenne; az alsó mediáns hangnemet azonban már hallottuk a melléktémában), vagy pedig egyszerűen csak vissza akart kanyarodni az expozícióhoz.

A tisztázatot áthúzott ismétlőjele ez utóbbi feltételezést teszi valószínűbbé. Dohnányi az egész expozíció megismétlése helyett (ami a tétel arányait jelentősen megváltoztatta volna)<sup>62</sup> a *cisz'-aisz'* lépést ismételte csak, s az *aisz'* enharmónikus átértelmezésével, jellegzetes "dohnányis" modulációval a nápolyi hangnemmél kezdődik a kidolgozás. Az *aisz'* hang *b'*-re változtatását saját maga számára is többször megerősíti: először a (160-175.) oldalon, majd egy valószínűsíthető komponálási szünet után egy másik papírfajtát használva egy fekvő bifólión is, a (160-214.) oldalon.<sup>63</sup>

Kétségtelen, hogy a fekvő bifólión lévő írás duktusa ismét más, mint amivel az 1. számú papírfajtán eddig találkoztunk: sokkal zaklatottabbnak, idegesebbnek tűnik. Egyáltalán, a bifólió lapjain sok a javítás, a húzás. Az első recto oldal mindazonáltal a (160-175.) oldal továbbfejlesztése. Nemcsak azért, mert ott a 175. ütemig értékelhető a lejegyzés (bár az utolsó három ütem nincs áthúzva, ám azok a definitív változat ismeretében értelmezhetetlenek), s nemcsak, mert a fekvő kottalapon jóval tovább jutott Dohnányi a kidolgozási rész megfogalmazásában, hanem azért is, mert kétségkívül itt talált rá olyan részletmegoldásokra, melyek a mű végső formájában láthatók: a (160-175.) oldalon a 171. ütemtől az I. hegedű szólama más, az ütem utolsó negyede itt még *cisz'*, a fekvő bifólió és a végleges változat *c'*-jéhez képest. Így nyilvánvalóan más a folytatás és a harmóniai alátámasztás is az első változatban. A bifólió három oldala közül (a negyedik oldal üresen maradt) az első tartalmazza a legtöbb véglegesnek tekinthető új hangjegyet, melyet nem kellett a komponistának még egyszer leírnia. A további két lapon fáradni látszik a szerzői invenció. Habár a bifólió második oldalának második szisztémája át van húzva, mégis — a 226. ütemig nyomon lehet követni a zenét. A második szisztéma további részében és a harmadik szisztémában csak elvéve ismerünk rá a végleges előképére. A végső megfogalmazás 230-231. és a 234-235. ütemének *C-c* illetve *Cisz-cisz* lépése a cselló szólamban — noha itt még fordított irányban, *c-C* és *cisz-Cisz* — már megvan, csakúgy, mint a belső szólamok némelyike. Dohnányi rátalált a melléktéma *d*-moll megszólaltatására is a cselló szólamban (a 239. ütemtől), a kéziratban *Meno* tempojelzéssel kezdődően. Kétségkívül egy másik zeneszerzői hangulat jele, hogy a fekvő bifólió első két oldalán előadási és dinamikai jelek is vannak. (Korábban ez nem volt jellemző, csak egyszer fordult elő egy *poco rit.* kiírás,<sup>64</sup> de ezt szakaszt áthúzta, így valójában itt jelennek meg először előadási utasítások.)

A *Meno* szakasztól kezdődő másfél oldalon egyre karcsúsodik a leírt zenei anyag: folyamatfogalmazványból fokozatosan vázlat lesz, mely a 264. ütemig — a (215-256.) és a (257-284.) oldalakon — már a végleges vázaként szolgál. Ezután öt olyan ütem következik a kéziratban, melyet Dohnányi később elvetett; a 274. ütemtől tudjuk ismét beazonosítani a kéziratot és a definitív változatot. Az elvetélt öt ütem helyett Dohnányi az oldal alján javított: két ütemmel megtoldva megkapjuk azt a kilenc ütemet, amely a végleges változatban e helyütt szerepel.<sup>65</sup> Ezzel a két ütemmel — amit két szisztémával feljebb már leírt — a zárótéma motívumát idézi a kidolgozási részben egy hosszú visszavezetési rész kezdeteként.

A fekvő bifóliós komponálási szakasz után Dohnányi ismét nyugodtabb körülmények között folytatta a komponálást. Visszatért az 1. számú papírfajtához, először egy különálló lap

62. A tétel tökéletes arányaira Dohnányi biográfusa, Vázsonyi Bálint is felhívta a figyelmet: „Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) első tétele Dohnányi eddig legsikerültebb szonáta-formája. Különös figyelmet érdemel [...] az arányok tökéletessége [...]” Vázsonyi, 104.

63. Lásd a Függelék (1)-ben: Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7) — A 2. számú papírfajta részletezését.

64. A (74-96.) oldal utolsó szisztémájában a második és harmadik ütem fölött olvasható, de a kilenc ütemből álló sort egy határozott tollvonással kihúzta Dohnányi.

65. A definitív változat 274-275. üteméről van szó.

üres hátoldalán, majd ugyanebből a papírfajtából három (nem egybe tett, hanem egymás után teleírt) bifólión fejezte be a vonósnégyes I. tételét.

Dohnányi mindenekelőtt a maga számára is világossá akarta tenni a fekvő bifólió egyre kuszább és vázlatosabbá váló lejegyzését, ezért a 210. ütemtől kezdődően, most már sokkal kidolgozottabban újra leírta azt. Innét már szinte rutinnak tűnik a komponálás, alig van javítás, húzás. Természetesen nem abban az értelemben rutin, hogy Dohnányi a szonátaforma iskolás szabályait szolgálai módon követte volna, hanem a maga képére formálva képlékenyen munkálta meg. Egyedülállóan kidolgozott például a rekapituláció megjelenése, a hallgató szinte észre sem veszi pontos kezdetét, csak utólag eszmél rá, hogy már a főtéma visszatérését hallja.<sup>66</sup>

A tétel hátralévő részében három esetben vannak hiányzó ütemek a kéziratban,<sup>67</sup> azonban ezek mindegyike meggyőzően magyarázható:

A 378. ütem után Dohnányi az oldal aljára röviden utalt a folytatásra: " *etc.*", mivel az ezt követő ütemek egy ideig hangról-hangra megegyeznek az expozíció főtémája és melléktémája közötti átvezetés hasonló szakaszával. A rekapitulációban a 394. ütemtől lesz változás az expozícióhoz képest (a hangnemi tervnek megfelelően nem modulál a domináns hangnembe, hanem marad A-dúrban), ezért folytatta Dohnányi a 393. ütemtől a komponálást a következő bifólión.

A 402. ütemtől a 451. ütemig tartó szakasz szintén szándékolt kihagyásnak tűnik; nem is lehet más, mivel a bifólión folyamatosan írva komponált. A magyarázat: a fent említett változás után ismét visszatért az expozíció zenei anyagához, mellyel a kihagyott szakasz ütemszámra és motivikusan is megegyezik. A legendásan transzponáló Dohnányi<sup>68</sup> számára nem jelentett nehézséget a rekapitulációnak megfelelő hangnembe leírni a főtéma és a melléktéma közötti átvezetés még megmaradt ütemeit és a melléktémát, melyekkel az expozícióban annyira megküzdött.

Végül hiányzik az 518-536. ütem közötti szakasz is: a záró téma női fokozatosan egyre kisebb lépésekké szelídülnek, a Codában a két hegedű és a brácsa tartott hangjai alatt a cselló töredékeit halljuk. Kevésbé valószínű, de talán papírtakarékossági okok is közrejátszhattak, hogy az utolsó tizenkilenc ütemet — ahol a zenei történet immár csak egy hangszerre korlátozódik — nem írta le a fogalmazványba, s nem kezdett el egy új bifóliót, vagy egy különálló lapot, hanem rögtön a tisztázatba írta. (Dohnányi — az eddigiek ismeretében — korántsem bánt olyan takarékosan a papírral, mint Bartók, aki például a több éven keresztül használt híres fekete zsebkönyvében is minden helyet kihasznált, s egyes oldalakon akár évekkel később írta tele az üresen maradt sorokat.<sup>69</sup> Nagyobb a valószínűsége annak, hogy Dohnányi egyszerűen kényelmes volt, és feleslegesnek tartotta az utolsó pár ütemet papírra vetni. Természetesen nem zárható ki, hogy valahová leírta a kérdéses tizenkilenc ütemet, de ez eddig még nem került elő. Nagy valószínűséggel nem is fog, mivel a tisztázat többszöri, gondos megvizsgálása során vált csak észrevehetővé, hogy az utolsó hat ütemnél mind a négy sorban kiradírozott hatos számok láthatók. Véleményem szerint ez arra utal, hogy a szerző a tisztázat írásakor tervezte meg a hátralévő, folyamatfogalmazványból hiányzó ütemeket, és a konvencionális záróformula lejegyzése csupán rutinmunka volt számára.

---

66. Vázsonyi írja Dohnányi életrajzában az *I. vonósnégyes* I. tételének visszatéréséről: „Különös figyelmet érdemel [...] a visszatérés előkészítésének és »beúztatásának« ihletett pillanata.” Vázsonyi, 104.

67. Lásd a Függelék (1)-ben — Papírfajták az *I. (A-dúr) vonósnégyes*ben (op. 7) az 1. számú papírfajta részletezésénél.

68. Vázsonyi, 86.

69. Lásd Somfai László (közr.), *Bartók Béla fekete zsebkönyve: 1907-1922* (Budapest: EMB, 1987), III.

## A forma formálása — Az I. (A-dúr) vonósnégyes, (op. 7) II. tételének struktúrája

Az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének formája az egyik legsajátosabb, legegységibb Dohnányi életművében.<sup>70</sup> Ebben a tételben ugyanis két hagyományos formát — variációs és triós formát — olvasztott össze a zeneszerző (22.a táblázat):

|             |                |                |      |                |                |        |      |      |      |      |  |
|-------------|----------------|----------------|------|----------------|----------------|--------|------|------|------|------|--|
| A           |                |                |      |                |                | B      |      |      | A    |      |  |
| téma+refrén | 1. var.+refrén | 2.var. +refrén | TRIO | 3. var +refrén | 4. var +refrén |        |      |      |      |      |  |
| cisz        | Desz           | cisz           | Desz | cisz           | Desz           | fisz/A | cisz | Desz | cisz | Desz |  |

22.a táblázat, A II. tétel szerkezete

A téma négyszer négyütemes tagolása jól nyomon követhető a folyamatfogalmazvány lejegyzésében: minden sor külön szisztémában kezdődik. Az a-a<sup>var</sup>-b-c képletű, cisz-mollból induló dallam a második sor végére a párhuzamos E-dúrba érkezik, majd a harmadik sor közepétől ismét cisz tonálisba fordul (44. faksimile).

A témát és a variációkat lekerekítő — általam refrénnek nevezett — nyolc ütemes mottószerű szakasz további variáció a variációban: motivikája a téma első két ütemét ismétli.<sup>71</sup> A kétszer négy ütem szintén variációs viszonyban van egymással, s még a legkisebb egységek, a kétütemes motívumok molekuláris szintje is egyazon zenei gondolat háromféle (a-a<sup>1</sup>-a-a<sup>2</sup>) megjelenítése. A téma és a refrén tonalitása minore/maggiore kapcsolatban áll egymással. A kezdő cisz-mollt a refrén Desz-dúrja váltja, mintegy teljesítve a klasszikus variációkban gyakori dúr/moll hangnemváltást.

Az első két variáció a végtelenül lecsupaszított téma felékesített változatait mutatja be,<sup>72</sup> s a variációkat követő refrének második tagjai is a díszített témaalakoknak megfelelően változnak. A refrén második tagja (az utolsó négy ütem) a szerint variálódik, ahogyan a zeneszerző a variációkban az eredeti témaalakot díszítette.<sup>73</sup> (A második variáció utáni refrén második tagjának ritmusimitációja későbbi átgondolás eredménye: eredetileg nyolcad hangok töltötték ki a későbbi pontozott nyolcad szünetek helyét (45. faksimile, 3. szisztéma/4-5. ütem-4. szisztéma/1-2. ütem, definitív 69-72. ütem).

70. „... the form, with its burden in the tonic major, is quite new.” [...a forma — burdennel a tonikai dúrban — meglehetősen új.] Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett. (London: Oxford University Press, 1963), Vol. 1. 327-331, ide: 328. A tétel egyedi formájáról a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Bartha Dénes születésének 100. évfordulója tiszteletére rendezett VI. tudományos konferenciáján beszéltem a Zenetudományi Intézetben 2009. október 4-én. Az előadás szerkesztett változata: „A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi’s String Quartet in A Major (op. 7)” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 50/1-2, Budapest: Akadémia Kiadó, 2009. 1-12.

71. A tétel szerkezete a középkori angol carolt is felidézi, mely a burden-verse váltakozására épül. A vonósnégyes-tétellel összehasonlítva lényeges különbség, hogy a carolokat a refrénszerű burdenek indítják, amit a strófák követnek, míg itt fordított a sorrend. Az angol világi zenéről bővebben: Howard M. Brown, *A reneszánsz zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 35-37.

72. Schoenberg a variáció-írás legfontosabb kritériumaként jelölte meg tanítványai számára a lehető legegyszerűbb téma megtalálását, mivel csak így érthető meg a variációs mű lényegi vonása, s így lehet a későbbiekben jól megmunkálható alapanyagul használni. Arnold Schoenberg, *A zeneszerzés alapjai*. Fordította Tallián Tibor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 180.

73. A 3. variáció utáni refrén megegyezik az 1. variáció utánival, noha a variánsok különbözőek, a 4. variáció utáni refrén második tagja pedig egyben a mű befejezése is, ennek megfelelően változik. A refrén első lejegyzése (a 44. faksimile ötödik szisztémájában) kiváló példája Dohnányi gyorsírászerű lejegyzésének. Ismétlőjellel utal az első és második négy ütem közötti azonosságra, az eltéréseket zárójelben jelöli. Az ütemek beszámozása előre mutat: az elkövetkezendő refrének változatlanul elhangzó ütemeit a továbbiakban megszámozott ütemekkel jelöli (ahogy például a 49. faksimilén látható).

A Trio 7+7 ütemű aszimmetrikus tagolású periódussal indul (22.b táblázat), melynek tonálisára a *talányos* jelző illik leginkább. Az első tag indítása mintha A-dúr sugallna, de csakhamar fisz-moll felé kanyarodik a zene és a 7. ütem végi kadencia már nem hagy kétséget a fisz tonalitás felől.<sup>74</sup> A második hét ütem dúr akkorddal zár, de az aisz-t inkább pikárdiai tercnak, mintsem Fisz-dúrnak érezzük (90. kotta, 45. fakszimile).

90. kotta, A Trio végső formája, d+d<sup>1</sup> formarész (73-86. ütem)

A folytatás öt és fél ütemes új motívumának első üteme a téma daktilus ritmusára utal vissza, szorosabb tematikus kapcsolat nélkül, majd a triót indító motívum egy újabb variánsa ezúttal A-dúrba vezet. A második szakasz némi bővüléssel megismétlődik és megerősíti az A-dúr zárást. A visszavezetés, funkciójának megfelelően nemcsak összeköti a triót és a 3. variációt, hanem egyúttal a tétel eredeti cisz-moll tonálisát is előkészíti.

|        |                |      |                |                |                |               |          |
|--------|----------------|------|----------------|----------------|----------------|---------------|----------|
| d      | d <sup>1</sup> | e    | d <sup>2</sup> | e <sup>2</sup> | d <sup>2</sup> | visszavezetés | [3.var.] |
| 7      | 7              | 5½   | ½5½            | 7½(bővülés)    | ½              | 4½ ütem       |          |
|        |                |      |                |                | 5½             |               |          |
| A/fisz | fisz           | fisz | A              | fisz           | A              | (cisz)        |          |

22.b táblázat, A trió szerkezete

A Trió után következő 3. variációban — mintegy emlékeztetőül a variáció folyamába beékelten idegen zenei anyag után — újra megismétlődik a téma: az első nyolc ütemben az I. hegedű, brácsa és a cselló (a trió visszavezetésében szintén jelenlévő) oktávmenetével hangzik fel, míg a II. hegedű *cantus firmus*hoz hasonlatosan interpretálja a téma bemutatásakor még pizzicato megszólaltatott belső szólamot. Az *arco* és *pizzicato* játékmód egyidejű alkalmazása a

74. Az 1. tétel indításánál is fisz-moll/A-dúr között ingadozik a tonalitás az első ütemekben.

szólamkiemelés eszköze: míg a témabemutatásnál az I. hegedű dallamának hosszú tenutói álltak szemben a másik három hangszer pizzicato-kíséretével, addig a 3. variációban a korábbi belső szólam lép elő dallammá. Először a brácsa bontja meg az unisonót a 125. ütemben (a II. hegedű szólamához csatlakozva így két azonos anyagot játszó páros alakul ki), majd három ütemmel később mind a négy szólam önállóvá válik és változatlanul megismétlik a témabemutatás 4. sorát. Az unisonónak köszönhetően még az első megszólalásnál is puritánabban hangzó téma így sokkal hangsúlyosabbá válik, s a variáció végére fokozatosan nyílik ki és tér vissza az eredeti formához (91. kotta).

91. kotta, A II. tétel 3. variációja a refrénnel és a 4. variáció kezdete

Ezen előzmények után a 4. variáció lezúduló kromatikája még nagyobb kontrasztot képez. Nemcsak az előző variációtól különül el szignifikánsan az utolsó, hanem a variáción belül is éles ellentétek ütköznek egymással. A szélső szólamok közt (I. hegedű-cselló) négy oktávnyi szakadék tátong a variáció kezdetén, mely fokozatosan szelődik nem egészen két oktávnyira. A cselló egész variációt betöltő statikus cisz orgonapontja szintén kontrasztot alkot a kvartett többi szólamának kirobbanó energiájával, mely végül a befejezés funkcióját is betöltő, szünetekkel meg-megszakított utolsó refrénben talál megnyugvást. A szellemes zárórefrén Tovey Haydn tréfáihoz hasonlítja.<sup>75</sup>

#### HASONLÓ FORMÁK A DOHNÁNYI OEUVRE-BEN

A fentebb leírt összetett forma Dohnányi „találmánya”, egyedülálló és különleges, mely először az *A-dúr vonósnégyes* II. tételében jelent meg az életműben. Az oeuvre későbbi szakaszában mindössze három közeli rokont találunk, többet nem.<sup>76</sup> Beható vizsgálat után is

75. Tovey, 328.

76. A *cisz-moll hegedű-zongoraszonátának* (op. 21), az *esz-moll zongorás-kvintetnek* (op. 26) és a *d-moll hegedűversenynek* (op. 27) szintén összetett variációs-trió II tételei vannak.

csak kevés olyan tétel van a többi Dohnányi-kompozícióban, melyek bizonyos szempontból hasonlóak és távoli kapcsolatot mutatnak e különös forma-szerkezettel.

A még zeneakadémiai tanulmányai idején komponált *d-moll menüett*<sup>77</sup> (Ms. Mus. 3.275) hagyományos háromtagú forma, melyben a *B* rész két triót foglal magában. A kézirat tanúsága szerint kizárólag a második trió megfogalmazásával volt problémája az ifjú zeneszerző-jelöltnek, éppen azzal a tételrészsel, mely témafeldolgozásában, dramaturgiájában és a tételrészek összekötésében is közösséget mutat az op. 7-es vonósnégyes II. tételével. A Trio II először lejegyzett 5+5 tagolású periódusát elvetette, és egy teljesen különböző 8+8-ra változtatta (46., 47. és 48. faksimile).<sup>78</sup>

A Trio II teljes anyaga a periódust indító motívumból építkezik (hasonlóan az op. 7-ben is), ennek elaborációjában éppúgy az első hegedű és a brácsa játszik főszerepet, mint az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének középső szakaszában. A visszavezetés koncepciója is hasonló: a Trio II két és fél ütemes bővüléssel kanyarodik vissza a menüetthez, az op. 7 hasonló funkciójú ütemei (112-116) pedig nemcsak átvezetnek egyik formarészből a másikba, hanem az unisono menettel megelőlegezik és bevezetik a 3. variáció egyik jellegzetességét, az első hegedű, brácsa és cselló unisono témaismétlését. Mivel a *d-moll menüetten* belül Dohnányi a Trio II-vel dolgozott a legtöbbet, lehetséges, hogy ezért jobban belevésődött emlékezetébe ennek a tételrésznek a *zenei struktúrája*, s így bizonyos értelemben előtanulmányként szolgált az *A-dúr vonósnégyes* II. tételéhez.

A kvartetthez időben legközelebb álló mű, a *b-moll szonáta* (op. 8) 4. (variációs) tételének tétele a *téma szerkezetében* mutat hasonlóságot az op. 7 variációs-trió tételével. Mindkettő 4+4+4+4-es tagolású, s mindkettő a harmadik sorban éri el a dallamvonal csúcsát. E sor kezdetének ritmikája pedig feltűnően hasonlít a vonósnégyes témáját meghatározó daktilus ritmusára (92. kotta).<sup>79</sup>

TEMA con VARIAZIONI.

*mp semplice*  
**Allegro moderato.**  
*p*  
*il basso stacc.*  
*cresc.*  
*poco rit.*

92. kotta, A *b-moll szonáta* (op. 8) 4. tételének témája

77. A kézirat datálása 1894. okt. 4.

78. Az *A-dúr vonósnégyes* II. tételében a téma szimmetrikus (4+4+4+4), míg a trió rész témája páratlan (7+7 ütemes) tagolású.

79. Igaz, hogy az op. 7-ben a legmagasabb hang, a *a''* már a 2. sorban megszólal, de a dallamot (a terjedelemezhez képest) tartósan magas fekvésben a 2. sor emelkedése után, a harmadik sorban halljuk.

A két tétel közötti további összekötőkapocs, hogy a cselló témabemutatása után a zongora mintegy refrénszerűen, a népdalok mintájára megismétli a téma 3-4. sorát. Ezzel a lekerekítéssel — távolról rímelve és rövid ideig ugyan, de — felidézi az op. 7 variációs tételének témáját követő refrénes szerkezet ideáját.

Az 1907-ben komponált *Humoreszkek szvit formában* (op. 17) vizsgálódásunk szempontjából a legfontosabbal, a *tételszerkezettel* kínál párhuzamot az op. 7 II. tételével. Az öt tételből álló mű középső, III. tétele egy 16. századi *Pavane*-dallamot feldolgozó variációs tétel (93. kotta).

**Pavane**  
aus dem 16. Jahrhundert  
mit  
Variationen.

Allegretto, quasi andante. Ernst von Dohnányi, Op. 17.

PIANO.

93. kotta, A *Pavane* kezdete

Az öt variációból álló tétel közepén, a *Scherzando*<sup>80</sup> feliratú harmadik variációban a témával egyidejűleg a jól ismert, latin nyelvű *Gaudeamus igitur* hangzik fel. Dohnányi zeneszerzői bravúrként egyidejűleg szólaltatja meg, és következetesen vezeti a variáció végéig a két dallamot: a darab diszkantjában szól a diákdal, és ugyancsak a jobb kézben, többnyire az alt szólamban a pavane dallama.<sup>81</sup> A *Gaudeamus* felidézésével a 3. variáció elkülönül az előtte és utána levő két-két variációtól — csakúgy, mint az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének triója, melyet szintén variációs tételek ölelnek körül. A *Pavane* tétel a közös szerkezet ellenére abban különbözik az *A-dúr vonósnégyes* II. tételétől, hogy a *Humoreszkek* 3. variációjában *nem* szakad meg a variációk sora, míg a kvartett középrészében igen. Utóbbiban a trió önálló tematikus anyagot hoz, mely nincs kapcsolatban a variáció témájával. Mégis, a *Gaudeamus*-téma megjelenésével más lesz a harmadik variáció. Az abszolút szimmetriatengely közepén elhelyezkedő tételrész quasi *B* részként értelmezhető, éppúgy, mint a vonósnégyes trió szakasza. Annak, hogy a darab központi helyén egy régi diákdallam csendül fel, szimbolikus üzenete lehet: bár ajánlása nincsen a darabnak, minden bizonynal iskolás éveire emlékezett a

80. A *Humoreszkek*eken belül a *Scherzando* előadási jellel Dohnányi még jobban kiemeli az eddigi gondosan megtervezett szimmetriát a humor, a zenei tréfa tovább hatványozásával.

81. A 2. és 6. ütemben az *e*<sup>7</sup>-n egyesül a két dallam. A 3. variációt követően, a tétel 4-5. változatában az eredeti G-dúr hangnemet elhagyva h-minore//H-maggiore hangnemben fejeződik be a tétel. A vonósnégyes II. tételében a középpontban, a Trio részben van a hangnemváltás.

zeneszerző. Az op. 13-as *Winterreigen*-nek — melynek több tételét is egykori barátainak ajánlotta — folytatását, ha úgy tetszik, ikertestvérét találtuk meg a *Humoreszkek*ben (94. kotta).

Var. 3.  
Scherzando.  
Gau - de - a - mus i - gi - tur  
canto fermo marcato e legato. p staccato  
ju - ve - nes dum su - mus  
m.s. m.d. m.s. m.d. m.s. m.d.  
m.d.

94. kotta, *Humoreszkek* (op. 17) Pavane tétel, 3. variáció kezdete

Végül, de nem utolsó sorban meg kell emlékeznünk az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének legközelebbi rokonairól: a *cisz-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 21), az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) és a *d-moll hegedűverseny* (op. 27) szintén összetett variációs-trió II. tételéről, melyek elemzése a II. fejezet *Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): A I. tétel fő témája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben* című alfejezetében található.

#### KÉT ROKONFORMA AZ EGYETEMES ZENETÖRTÉNETBŐL

Az egyetemes zenetörténetben a nagy formai kísérletezések korából, a bécsi klasszika időszakából idézek két példát, melyekhez bizonyos szempontból hasonlít a különleges formájú Dohnányi-tétel.

Joseph Haydn *Esz-dúr szonátájában* (Hob. XVI:49) a II. (*Adagio e cantabile*) tétel hagyományos háromtagú forma. A Dohnányi-vonósnégyes II. tételével közös vonása, hogy a főrészben és reprízében a nyolcütemes téma anyagának feldolgozási módja variációs fogantatású (95. kotta), ami a középrész hangnemváltásával párosul. A Haydn-sonátában minore hangnem (b-moll) válik ki a körülölelő A részek B-dúrjából.





95. kotta, Joseph Haydn *Esz-dúr szonáta* (Hob. XVI:49) a II. (*Adagio e cantabile*) tétel (A rész) kezdete

E példát kizárólag a két szerkezet hasonlósága miatt említettem, s nem mint Dohnányi vélhető inspirációjának forrását. Szinte biztosra vehető, hogy Dohnányi nem a Genzingernek ajánlott szonátából nyert indítást az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének komponálásához (ha egyáltalán szüksége volt mintára). A sokoldalú művész szerteágazó pályája során számtalanszor vezényelt Haydn-műveket, s még élete alkonyán, Amerikában is nagy gondot fordított arra, hogy Magyarországon hátrahagyott könyvtárát pótolandó újra beszerezze a Haydn-szimfóniák kispártitúráit.<sup>82</sup> Azt is tudjuk, hogy tanította is a bécsi mester zongoradarabjait,<sup>83</sup> zongoraművészként azonban csak egyetlen Haydn művet, az *f-moll variációkat* tartotta műsorán, igaz, hogy azt több mint félévszázadon keresztül.<sup>84</sup>

Egy másik példa Beethoven *F-dúr andante*-jének (WoO 57) formája. Ezt a művet a harmadik angliai turnéja alkalmával játszotta először nyilvánosan a zongoraművész-Dohnányi,<sup>85</sup> azon a turnén, amelyre a zeneszerzőként az op. 7-es és op. 8-as művét vitte bemutatni. Feltehetően a vonósnégyes komponálásakor már tervbe vehette a Beethoven-mű előadását, esetleg már gyakorolta is, annyi bizonyos, ebben az időben már jól ismerte a Beethoven-művet.

Az eredetileg a Waldstein-szonáta második tételének szánt darab a rondó, a variáció és a háromtagú forma ötvözete:

A B A<sup>v</sup> ||:C:||:D:|| A<sup>v</sup> E A<sup>v</sup> coda  
F-dúr B-dúr F-dúr

A hosszantartó, látványos oktávmenetek nagy technikai kihívást jelentenek az előadó számára. Mindazonáltal nem ezért, hanem egyedi formájáért tartotta nagyra ezt a

82. Birtokában volt a Haydn-szimfóniák tartalmazó Breitkopf und Härtel 1908-as kiadású három kötete, tizenegy Eulenburg kispártitúra (No. 1., 2., 3., 8., 9., 10., 11., 12., 14., 15., 16. szimfóniák) és a *D-dúr zongoraverseny* (Hob. XVIII:11) Steingräber-féle kiadása. Lásd Grymes, James A., „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University” *Music Library Association Notes* 55:2 (December 1998): 327-340.

83. Rueth, Marion Ursula, *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi*. Master’s thesis, (Florida State University, 1962), 228.

84. A koncertműsorok tanúsága szerint Dohnányi Haydn f-moll variációit 1898. december 12-én Londonban játszotta először, utóljára pedig 1955. április 19-én Grand Forksban (North Dakota). Tudomásom szerint hosszú zongorista pályafutása során Haydn-szonátát csak egyszer játszott, 1917. március 17-én Budapesten, a tempójelzések alapján valószínűleg a Hob. XVI:52-es *Esz-dúr szonátát* (*Dohnányi Évkönyv 2005*, Kovács, 127).

85. Először 1899. november 7-én, St.-Andrews-ban, s technikai nehézségei ellenére — vagy éppen azért — repertoárja egyik leggyakrabban játszott darabjává vált (*Dohnányi Évkönyv 2005*, Kovács, 116).

zongoraművet Dohnányi olyannyira, hogy repertoárjában az egyik legtöbbször előadott Beethoven-kompozícióként tartjuk számon.

#### A KOMPONÁLÁS FOLYAMATA

A tétel komponálásának rekonstrukciójához a különféle papírfajták vizsgálata, az írásegyesgek elrendezése és az oldalak topográfiája szolgál segítségünkre. A fennmaradt tizenegy oldalon a tétel teljes folyamatfoglalványára megtalálható.<sup>86</sup> A II. tétel komponálása során Dohnányi három papírfajtaival dolgozott (Függelék (1), *A-dúr vonósnégyes* — No.1 és No. 2 táblázat), s hasonlóan a nyitótételhez, legtöbbször az 1. számú papírt használta. Ezen kezdte el különálló lapon (OSZK 25<sup>f</sup>) a tételt indító témát a refrénnel (44. fakszimile). A téma lejegyzésével láthatóan nem volt gondja a zeneszerzőnek. Kisebbségek ugyan minden sorban vannak (legtöbb a második sorban), de a kézirat szerint a tétel indítása fejben már jó előre kidolgozott volt.

E különálló lap az I. tétel 160-175. ütemeit leíró oldallal alkotott egykor bifóliót, s az OSZK 22<sup>f</sup>/22<sup>v</sup> lapján található töredékek is az első tétel 150-184. ütemeit leíró oldallal tartoztak össze (Függelék (1), az *A-dúr vonósnégyes*hez használt papírfajta részletezése, 3. táblázat). Ez egyrészt azt feltételezi, hogy a két tételt szoros egymásutánban komponálta Dohnányi, mivel az I. tétel üresen maradt kottalapjait a következő tétel komponálásának kezdetén hasznosította. Másrészt, az ezekre a félbifóliókra felskiccelt töredékek rávilágítanak a tétel azon Achilles-pontjaira, melyek fejben még nem voltak teljesen kidolgozottak, s amelyek előzetes tervezést igényeltek. Két ilyen pont van a tételben, mindkettő dramaturgiai igen fontos helyen: az egyik az elkülönülő trió rész, míg a másik a kromatikusan lezúduló 4. variáció, mely variálási módjában a legtávolabb áll a témától.

Feltételezésem szerint a II. tétel komponálásának három jól elkülöníthető fázisa rajzolódik ki a papírvizsgálatok alapján:

- 1. fázis (1. számú papír):

Első lépésként Dohnányi folyamatfoglalványként leírta a témát (44. fakszimile), majd a lap hátoldalán (töredék 1/fol. 25<sup>v</sup>) a trióhoz írt részvázlatokat (97. kotta). Ez — a definitív ismeretében — a trió 7+7 ütemes első részével mutat hasonlóságot.

- 2. fázis (3. számú és 1. számú papír)

A komponálás következő szakaszában Dohnányi először egy olyan fajtájú álló bifólióra komponált (3. számú papírfajta, Függelék (1), *A-dúr vonósnégyes* — No. 1 és No. 2), melyet kizárólag ennél a tételnél használt. Elképzelhető, hogy a tételnek ez a jelentős hányada Pozsonyban vagy Lichtenbergnél vendégeskedve készült, ahol a vonósnégyesnél legtöbbet használt 1. számú papírfajta nem állt rendelkezésére.<sup>87</sup> Ezeken az oldalakon meglehetősen előre haladt a komponálással a zeneszerző, a 25-151. ütemig követhető nyomon a folyamatfoglalvány: a 1. variációtól a triót is magában foglalva a 4. variáció közepéig jutott

86. OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 25<sup>f</sup>, 25<sup>v</sup>, , 23<sup>f</sup>, 23<sup>v</sup>, 24<sup>f</sup>, 24<sup>v</sup>, 22<sup>f</sup>, 22<sup>v</sup> 13<sup>f</sup>, 21<sup>f</sup>, 21<sup>v</sup> (OSZK beszámozás). A 25<sup>f</sup>, 23<sup>f</sup>, 23<sup>v</sup>, 24<sup>f</sup>, 24<sup>v</sup> oldalakat Dohnányi 1-től 5-ig beszámozta.

87. Lásd az 1899. június 7-én Dohnányi Micihez írt levelet a vonósnégyes keletkezéstörténeténél. Papír szükére utalhat a bifólió első oldalán (fol. 23<sup>f</sup>) az utolsó szisztéma saját kezű meghosszabbítása. Így nemcsak a papírral bánt takarékosan Dohnányi, hanem a 2. variáció első nyolc ütemének összetartozása is hangsúlyozottabbá vált. Az 1. és 2. variáció után a refrén első négy ütemét — mint már utaltunk rá — számozással jelölte. Ezzel az írás gyorsabbá tétel mellett helyet is spórolt. A komponálás 3. fázisában, a 4. variáció utáni refrénben Dohnányi újra kiírta kottával a refrén első négy ütemét. Ekkor már újra az 1. számú papírt használta, s vélhetően megint elegendő mennyiségű kottalap állt a zeneszerző rendelkezésére.

el. Az 1., 2. és 3. variáció már a definitív alakban áll, a trió és a 4. variáció pedig még egyelőre képlékeny formában van a munka ebben a szakaszában (49. faksimile).

A komponálást a fol. 22 lapon folytatta, melynek mindkét oldalán a definitív 141. ütemétől kezdődő 4. variáció vázlatai találhatók. A 22<sup>f</sup> két szisztémányi anyaga folytatása a 49. faksimile bifólióján megkezdett 4. variációnak, egyelőre még mindig kezdetleges formában. Mindazonáltal a kromatikus lefelé lépkedés elve továbbra is jelen van, s a második szisztéma hangjai a definitív 165-170. ütemre utalnak — ebből a 167-169. ütemek teljesen megegyeznek (50. faksimile).

A 22<sup>v</sup> már jóval többet mutat a 4. variációból. Az első szisztéma 1-2. üteme a definitív 150-151. ütemével azonos. A variáció befejezése is közelebb került a definitívhez: a 165. ütem második felétől már a definitív olvasható a folyamatfoglalmazványban (51. faksimile).

- 3. fázis (4. számú és 1. számú papír)

Az utolsó szakaszban Dohnányi az előző fázisokban még nyitott kérdéseket tisztázta. Rátalált a trió és a 4. variáció végleges változatára. A triót (fol. 13) ugyanarra a típusú papírra írta le, amit egykor a vonósnégyest megelőző *Passacagliánál* (op. 6) is használt (Függelék (1), A *Passacaglia* (op. 6) papírszerkezete — No. 4). Bár a trió definitív változatának minden üteme meglehetősen az oldalon, a lejegyzés meglehetősen kusza. A definitívben egymás után következő ütemek itt még szétszóródtak, Dohnányi saját maga számára nyíllal jelölte a helyes sorrendet. A 4. variáció 150. ütemtől kezdődő szakaszának lejegyzése (fol. 21<sup>f</sup> és 21<sup>v</sup>) a befejezéséig láthatóan már nyugodt körülmények között zajlott, s Dohnányi a 21<sup>f</sup>-n arra is tudott figyelni, hogy részletesen beírja a dinamikát és az artikulációt. Az utolsó oldalon a 4. variáció utáni refrén második tagjában a tételt záró elpihenő, megnyugvó befejezés finomításának lehetünk tanúi (96. kotta).<sup>88</sup>



96. kotta, Az A-dúr vonósnégyes (op. 7) II. tételének befejezése (OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 21<sup>v</sup> 3. és 4. szisztémája)

88. A tétel szünetekkel meg-megszakadó befejezésében Tovey Haydn hatását sejtí. Tovey, „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. Walter Willson Cobbett. (London: Oxford University Press, [1929] 1963), Vol. 1. 327-331., ide: 328.

## A TRIÓ MEGFORMÁLÁSA

A trió (a definitívben a 73-116. ütem) létrejöttét az OSZK könyvtári beszámozása szerinti fólió 25<sup>v</sup> (97. kotta), 23<sup>v</sup> (45. faksimile), 24<sup>r</sup> (53. faksimile) és a 13<sup>r</sup> (52. faksimile) oldalain követhetjük nyomon.

A trió témájának első felvázolását még meglehetősen kialakulatlan formában a variáció témájának hátoldalán találjuk. Joggal merül fel a kérdés, hogy a fol. 25<sup>v</sup>-n látható lejegyzés (a trióhoz) valóban a komponálás 1. fázisában történt-e, s nem inkább részvázlatról van-e szó.<sup>89</sup> A későbbiek ismeretében egyértelműen megállapítható, hogy az említett oldalak a triónál megelőzték a 2. fázist, tehát részvázlatról van szó. Honnan tudható ez?

A fol. 25<sup>v</sup> három szisztémája két elkülönülő vázlat a trióhoz. A 2-3. szisztéma összetartozását — és azt aényt, hogy Dohnányi e vázlatot mintegy felkészülésként írta a trióhoz — alátámasztja, hogy a szokásos egy sort nem hagyta ki a szisztémák között. Az oldal anyagából csak keveset tartott meg a véglegesben: az első szisztéma 2-4. üteme a definitív 75-77. ütemével azonosítható, a második szisztéma első két és fél üteme pedig a trió indításával egyezik. A többi ütemet nem használta fel a későbbiekben. A trió folyamán négyszer hangzik el a már itt felvázolt cisz-es indítás a *d* formarész jellemzőjeként (22. táblázat), de csak első alkalommal, a definitív 75. ütemében ugrik le a kvintre. A kézirat arra is rámutat, hogy Dohnányi eredetileg nyolc ütemesre tervezte a trió nyitó periódusát, s triolás menettel kötötte volna a második periódushoz (97. kotta).

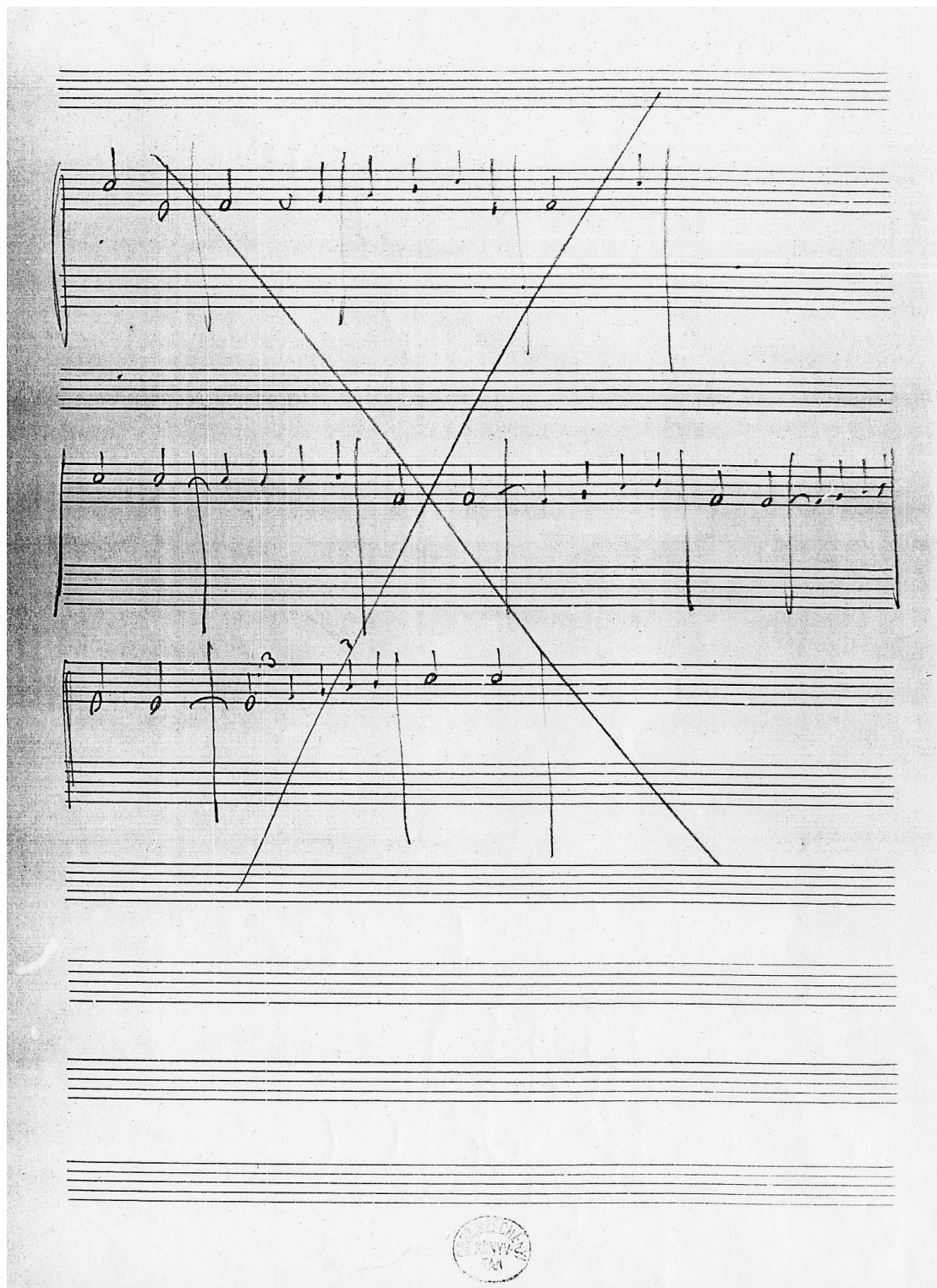
A tétel bifóliójának oldalain (2. fázis) a kézirat arról tanúskodik, hogy az eredeti elgondolás szerint — a triós formának megfelelően — változatlanul megismétlődött volna a (most már hét ütemesre zsugorodott) nyitó periódus, és az azt követő rész is, amire az ismétlőjeles notációból következtetünk. A véglegesben azonban nincs ismétlés, a nyitó cisz-ek másodsor már nem kvintet ugranak lefelé, hanem nagytercet, ahogy ez a fol. 13-n látható (52. faksimile).

Kisebb, bár fontos javítás az artikuláció felülvizsgálata. A trió hétütemes periódusának 3-4. ütemét indokolatlanul szétszabdalta volna az eredeti két legato-ív, melyet még a szerző ugyanazon az oldalon javított, és egy ív alá fogta a két ütemet (45. faksimile, 4-6. szisztéma).

A fol. 24<sup>r</sup>-n a triós forma második tagja is ismétlőjellel végződik, ez a definitívben változni fog, mint ahogy az az elképzelés is, hogy az ismétlést követően rögtön a visszavezetés következne. A visszavezetés (112-116. ütem) már a definitív formában olvasható a folyamatfogalmazványban (fol. 24<sup>r</sup>, 2. szisztéma), az azt megelőző részekkel viszont láthatóan elégedetlen volt zeneszerző. A lap alján javított, azonban a végleges megoldásban, a fol. 13 3-4. szisztémájában egy sokkal izgalmasabb, bővüléssel aszimmetrikussá tett formára változott a korábbi elképzelés (53. faksimile, 1-2. és 6. szisztéma).

---

89. A részvázlat definícióját lásd Somfai/ 2000. 35.



97. kotta, A-dúr vonósnégyes (OSZK, Ms. Mus. 3.275) — fol. 25<sup>v</sup> (töredék 1) három szisztémája

A fólió oldalainak elfogytával befejeződött egy fontos komponálási szakasz. Az újabb írásadag megkezdése előtt Dohnányi beszámozta az eddig elkészült munka használható oldalait. Így kapta az egyes számot a tétel témájának bemutatásával a fol. 25<sup>r</sup>, kimaradt a vázlatként használt fol. 25<sup>v</sup>, és automatikusan beszámozta 2-től 5-ig a bifólió oldalait. A tétel vázlatanyagának többi oldala nem kapott számozást. A trió végső formájának kialakítása a komponálás 3. fázisára maradt, ahol a fol. 13 oldalán — meglehetősen összevisszaságban ugyan, de — megtalálható minden olyan ütem, ami az előzőekben még nem volt világos a komponista számára (52. faksimile, a trió javítási oldala).

Az alábbiakban a trió végleges változatának kialakulása követhető nyomon a folyamatfoglalmazvány és a definitív összevetésének segítségével (23. táblázat).

| Oldal                                       | az oldalon hol található | a definitív ütemszáma |
|---|--------------------------|-----------------------|
| Fol. 23 <sup>v</sup> (=Dohnányi: 3. oldal)  | 4. szisztéma 3-4. ütem   | 73-74. ütem           |
| Fol. 23 <sup>v</sup>                        | 5. szisztéma 1-5. ütem   | 75-79. ütem           |
| Fol. 13                                     | 1. szisztéma (teljes)    | 80-84. ütem           |
| Fol. 13                                     | 2. szisztéma 1-2. ütem   | 85-85. ütem           |
| Fol. 23 <sup>v</sup>                        | 5. szisztéma 6. ütem     | 87. ütem              |
| Fol. 23                                     | 6. szisztéma (teljes)    | 88-94. ütem           |
| Fol. 24 <sup>r</sup>                        | 1. szisztéma 1-4. ütem   | 95-98. ütem           |
| Fol. 13                                     | 2. szisztéma 3-4. ütem   | 97-98. ütem           |
| Fol. 13                                     | 3. szisztéma 1-5. ütem   | 99-103. ütem          |
| Fol. 13                                     | 4. szisztéma 1-7. ütem   | 104-110. ütem*        |
| Fol. 13                                     | 2. szisztéma 3. ütem     | 111. ütem             |
| Fol. 13                                     | 2. szisztéma 5-6. ütem   | 112-113. ütem**       |
| Fol. 24 <sup>r</sup> (= Dohnányi: 4. oldal) | 2. szisztéma 1-4. ütem   | 112-116. ütem         |

\* A d<sup>2</sup> formarészben (lásd a trió szerkezeténél) a 93-97. és 107-111. közti egyetlen hangnyi különbségre (a 94. és a 108. ütem között) a II. hegedű szólamában a fol. 13. 4. szisztémájának 5. ütemében zárójellel utalt Dohnányi.

\*\* Egyelőre még hiányzik a 113. ütem első negyedének d-je elől a #, csakúgy, mint a fol. 24<sup>r</sup> oldalon.

23. táblázat, A trió végleges változatának kialakulása

#### A 4. VARIÁCIÓ FÁZISAI

A trió mellett a II. tétel formájának másik meghatározó szakasza a 4. variáció. Utolsó variációja ez a tételnek, melyben a legtávolabbra merészkedik a témafeldolgozás módja. Az I-II. hegedű és a brácsa lezúduló kromatikus özőne alatt az egyetlen biztos pont a cselló *Cisz* orgonapontja. A meredek zuhanás után a variáció végeztével a hazatérés biztonságot adó érzésével érkezünk a jól ismert, megnyugvást hozó refrénnel a befejezéshez.

A vázlatanyagban a 24<sup>v</sup> (= a Dohnányi számozása szerinti 5. oldal, 49. faksimile), a 22<sup>f</sup> (50. faksimile), a 22<sup>v</sup> (51. faksimile), 21<sup>r</sup> (55. faksimile) és a 21<sup>v</sup> oldalain követhető nyomon a 4. variáció létrejötte. Az OSZK által beszámozott 24<sup>v</sup> lapon a variáció indítása és a definitív 150. ütemétől kezdődő szakasz első tervezésének izgalmas fejlődése indul el (49. faksimile). Az oldal közelebbi vizsgálata az alábbiakat tárja fel számunkra:

- A variáció indításánál Dohnányinak határozott elképzelése volt az I. hegedű és a cselló közti négy oktávnyi szakadék kromatikus kitöltéséről, ahogy azt majd a definitívben is olvashatjuk (2. szisztéma 3. ütemétől a 4. szisztéma 1. üteméig = definitív 142-149. ütem)
- Az ismétlőjel utáni szakasz egyelőre még problematikus, s csak két ütem (4. szisztéma 2-3. ütem = definitív 142-143. ütemei) maradt meg belőle.
- A *cisz*'''-ről „lezúdulást” újra megismételte volna (49. faksimile/6. szisztéma utolsó két üteme), s ezt az elképzelését még a 22<sup>v</sup> oldalon is fenntartotta. A 22<sup>v</sup> oldalon javította a fol. 24<sup>v</sup> és 22<sup>f</sup> ugyanezen zenei anyagot tartalmazó szakaszait. Később mégis úgy látta jobbnak, hogy az előző ütemek keltette feszültséget a befejezéshez közeledve ne ismétlje meg. Utólag csak helyeselni lehet az ismétlés elhagyását, mivel az mindenképpen gyengítette volna az első elhangzás hatását. Valószínűsíthető, hogy az előadóművész tapasztalata segítette a komponistát az ehhez hasonló esetekben. A *cisz*'''-t egy hangsúlytalan emelkedővel éri el még egyszer, s innét száll le a mélybe a dallamvonal (51. és 55. faksimile).

A komponálás legutolsó fázisába érve kristályosodott ki a tétel formájának stratégiai fontosságú szakasza, a befejezés. Dohnányi — a fol. 21<sup>r</sup> kézírásának tanúsága szerint — nyugodt körülmények között komponálva tudta megalkotni a tétel befejezését. Ismét a megszokott (1. számú) kottapapírját használta, mind a négy szólamot kiírva, minimális javítással, gondosan bejegyezve a dinamikát és az artikulációt (55. faksimile).

Az utolsó kisebb javítást a befejező ütemekben láthatjuk. A 4. variációban keltett feszültségekhez képest Dohnányi kevésnek találta a befejező ütemek súlyát és a tétel *pp* dinamikájú megnyugvásához szükséges időtartamot. Ezért bővítette a folyamatfogalmazványban az utolsó ütemeket, és végül a tisztázat írásakor találta meg a definitív 175-179. ütemeinek végleges formáját is (96. kotta).

## A TÉTELINDÍTÁS PROBLEMATIKÁJA — I. (A-DÚR) VONÓSNÉGYES, (OP. 7) III. TÉTEL<sup>90</sup>

A kamarazene-vázlatokat vizsgálva többnyire az a kép rajzolódik ki, hogy Dohnányi kész tervekkel a fejében kezdett komponálni, és nem volt gondja a szonátaformájú tételek főtémájának, s egyáltalán, a nyitótémák felvázolásával. Általánosságban a zárótémáról is elmondható ugyanez. Az esetek többségében a melléktémák megformálása volt problematikus. Számtalan esetben többszöri javítások (*A-dúr vonósnégyes* (op. 7), I. tétel, *Suite en valse*, (op. 39) I. tétel — *Valse Symphonique*), esetleg teljes átírás után (*B-dúr szextett*, I. és IV. tétel, *C-dúr szextett* (op. 37), I. tétel) nyerte el ez a formarész a végső alakját Dohnányi műhelyében. Annál figyelemreméltóbb az a nem tipikus eset, amikor a vázlatok segítségével részesei lehetünk egy hosszabb munka eredményeként megszülető főtéma létrejöttének. Az *A-dúr kvartett* III. tételének elindulásánál Dohnányi egy olyan előzetes skiccet vázolt fel, melyet a többi tételnél fejben dolgozott ki, s már kész tervekkel kezdte a komponálást.

A III. tételhez tartozó kéziratok tanulmányozása azért különösen izgalmas, mivel valódi vázlat előzi meg a későbbi folyamatfoglalványt. Dohnányi általában fejben vagy a zongorán improvizálva dolgozta ki az első ötleteket, és csak ezután fogott a lejegyzéshez. Ezzel magyarázható Dohnányi vázlatainak (az esetek nagy többségében) jól olvasható és rendezett kézírásstílusa. A befejezett, letisztázott autográfok is — ahogy arra második felesége, Galafrière Elsa rámutatott — úgy néznek ki, mintha nyomtatott kották lennének.<sup>91</sup> Ebben az esetben azonban a fejben való előzetes kidolgozást vetette papírra a zeneszerző, azt a fázist, amelyet a papírmunkánál többnyire el szokott hagyni.

Dohnányi ennél a vázlatnál ugyanazt a papírfajtát (2. számú papír) használta, mint amivel a vonósnégyes I. tételének kidolgozásánál már találkoztunk (lásd az I. tétel elemzésénél, valamint a Függelék (1)-ben). Amint arra az I. tételnél már korábban rámutattunk, ennek a papírnak a használatánál láthatóan más írásduktussal írt Dohnányi, s a leírt zenei anyag is fokozatosan váltott át folyamatfoglalványból vázlattá.

Elképzeltető, hogy a vonósnégyes komponálásának azonos időszakában használta a két tételhez ezt a papírfajtát, tehát nem egymás után, a tételek későbbi sorrendjében írta a foglalványt. Annyi bizonyos, hogy a vázlatnál a biztonság kedvéért Dohnányi római számmal kiírta, hogy a *III.* tétel vázlatait kezdte el (mintegy azt sugallva, hogy más tétel is munkában volt), míg a folyamatfoglalványban szám nélkül, csupán *Adagio*-val jelölte a tétel kezdetét (56. faksimile).<sup>92</sup>

A fekvő bifólión lejegyzett anyag csírájában már magában hordozza a definitív forma több sajátosságát is (például a négyhangos kezdőmotívumot, az átkötésekkel elért hangsúlyeltolódásokat vagy az egyes szakaszokat lezáró trillákat a binary formájú tétel *A* részeiben), de egyelőre még a legelső lépések megtételének lehetünk tanúi.

Az első ütemek legfőbb problémája az volt, hogyan lehet a tételt indító négy hangot (*f-esz-desz-c*) megosztani a hangszerek között. A kezdeti elgondolás szerint a nyitó három ütemben cselló-brácsa-II. hegedű interpretálásában a mélyből indult a dallam, s a rákövetkező két ütem is e motívumot ismételte volna. A vázlat és folyamatfoglalvány lejegyzése között eltelt idő megérlelte a vitathatatlanul kifinomultabb végső változatot: a két hegedű és a brácsa szextakkord-mixtúrája a 2. ütemben teljeseedik ki a cselló *C*-jével (ezáltal kvartszext akkordra váltva), s egyben továbbra is bizonytalanságban tartja a hallgatót a tétel tonalitása felől. A vázlatban még nyomát sem leljük az I. hegedű kis- és szűkszeptimekkel teli lamentációjának,

90. Az *A-dúr vonósnégyes* III. tételéről lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája.” *Magyar Zene* 45/2 (2007. május): 201-214.

91. „[...] his manuscripts took on the appearance of a final printing.” Galafrière Elsa, *Lives, Loves, Losses*. 200.

92. A definitívben: *Molto adagio con espressione*



és a trillákkal tagolt dallamvonal is szimmetrikus, négyütemes beosztású periódust sejtet. A folyamatfogalmazvány 2. szisztémája szerint a nyitó periódus második tagjánál még látunk ugyan némi hezitálást, de a 3. szisztémában a periódust illetően Dohnányi már megtalálta a végső megoldást. Az 5. ütem variált ismétlésével, majd a 7. ütem I. hegedű szólamának  $d'-f'$  lépését diminuálva két ütemmel kibővítve a hagyományos nyolcütemes formát 4+6 ütemes periódust kapunk (57. fakszimile).

Későbbi ötlet tehát a Dohnányira oly jellemző hangnemi lebegtetés, az ütemismétlésekkel bővített aszimmetrikus periódus, valamint az is, hogy törölte a triolát az A részből (vázlat 2. szisztéma 2. ütem) azért, hogy a B formarészben a pontozott nyolcad-tizenhatod mellett meghatározó szervező ritmusként ott az újdonság erejével hasson.

Kiváló példát találunk a tisztázatban arra, hogy Dohnányi még az „utolsó pillanatig” tökéletesítette művét, s ha úgy látta szükségesnek, akkor a folyamatfogalmazványban leírtakhoz képest is változtatott a tisztázatban. A 4. ütem csellószólamának első két negyedét (két nyolcad-negyed) cserélte ki szinkópára, mely mind horizontálisan, mind vertikálisan (a többi szólam komplementer nyolcadaival együtt) sokkal mozgalmasabbá tette a zenei folyamatot (98. kotta).

A binary forma A részének második elhangzását megelőző ütemekkel is több dolga volt a zeneszerzőnek, mint a tétel többi részével. A fol. 20<sup>f</sup>-n a definitív 24-29. ütemeit azonosíthatjuk az oldal első hat ütemében. A 30. ütemtől kezdődő tíz ütemet áthúzta a komponista (az oldalon csak nyolc áthúzott ütem látható, a maradék kettő a definitív 40-48. ütemeit tartalmazó fölión van), és a fol. 19<sup>f</sup>-n azonnal újraírta. Érdeemes összehasonlítani a két oldalt, miért javított, mit hagyott el Dohnányi (58., 59. és 60. fakszimile).

- Szembetűnő, hogy az ütemszámokban nem történt változás. Mindkét megfogalmazás tízütemes.
- A két változat a 31. ütemben utolsó negyedén válik el egymástól (tehát az áthúzott rész és javított változat második ütemében). A definitív dallama meredekebb emelkedéssel, crescendo dinamikával a  $c'''$ -ig megy fel, a sötét f-moll után a napfényes C-dúrba modulálva. Az első elképzelésben nincs C-dúr kitérés és a dallam is csak az  $a''$ -t éri el, relatíve hangsúlytalan helyen.
- A definitív hangnemi és dallami emelkedése után hirtelen subito piano dinamikával a II. tétel 2. variációjának reminiszcenciáját halljuk, természetesen más kontextusban (definitív 34. ütem). Az első lejegyzés szerint e helyen Dohnányi tizenhatod-triolákat tervezett, s az A részt közvetlenül megelőző ütemeket trillákkal vezette volna be. Mint említettük, egy későbbi koncepció részeként a trillákat az A rész számára tartotta fenn, és a kézirat szerint végső döntésében trillát még a formarészeket összekötő részekben sem alkalmazott.

98. kotta, Az A-dúr vonósnégyes III. tételének kezdete (tisztazat) 1-10. ütem (Bécs: Verlag Ludwig Doblinger, 1903. Lemezszám: 2866)

- A második változatban a cselló interpretálásában sokkal jobban előkészített a kezdeti téma megszólalása. A 38. ütem utolsó nyolcadától hangonként felfelé lépegetve éri el az *f*-et, míg a kihúzott változatban kvartugrás után hangzott volna fel a cselló szólója.
- A téma 40. ütemtől kezdődő másodszeri elhangzását tizenhatod-triolák kísérik a véglegesben. Eredetileg már a visszavezetésben is láttuk a tizenhatod-triolákat (lásd két ponttal feljebb), amiket minden bizonnyal azért hagyott el Dohnányi a második lejegyzésben, mert új mozgásformaként a témához tartogatta.

Miután Dohnányi rátalált a tétel kezdésére, a két A rész indítását követően (az 1. ütemtől és 40. ütemtől) már nem volt több kompozíciós problémája a tételben.

\* \* \*

A vonósnégyes IV. tételének folyamatfoglalmazványa nem jelent olyan értelemben vizsgálandó anyagot a vázlatkutatás szempontjából, mint az első három tétel. Írásmódja világos, áttekinthető. A több mint négyszáz ütem komponálása során a zeneszerző mindössze pár ütemet húzott ki, csupán ennyi a folyamatfoglalmazványban található összes javítás.

A tisztázatban nincs változás a folyamatfoglalmazványhoz képest, melyet Dohnányi változtatás nélkül használt a hangszereléshez. A négy tétel közül itt van a legtöbb (tisztázathoz tartozó) tollpróbálgatás. A ceruzás oldalakon jól nyomon követhető, hogy egy-egy tisztázat-oldal elkészítése után emlékeztetőként ferde vonallal jelölte be fogalmazványban, hogy meddig jutott el a tisztázatban, és a következő oldalt honnan kell kezdenie. (A tollpróbálgatás az előző tételeknél is megfigyelhető, de ott kevésbé feltűnő és mennyiségileg is kevesebb.)

### 3. A többszakaszos komponálás — C-dúr szextett (op. 37)

#### KELETKEZÉSTÖRTÉNET, FORRÁSHELYZET ÉS RECEPCIÓ

Dohnányi életében a kamarazenenek mindig kitüntetett szerepe volt. Életrajzából és visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy milyen nagy hatással voltak a gyermek Dohnányi szellemi fejlődésére azok a vasárnapi kamarazene-délutánok, melyek során édesapja, Dohnányi Frigyes muzsikált együtt barátaival.<sup>1</sup> E legkorábbi zenei impulzusok, a polgári kamarazenélés hagyománya egész életére kihatottak.<sup>2</sup> Első nyilvános szereplése is kamaramű előadásához kötődik: nyolcéves korában iskolai hangversenyen Mozart *g-moll zongoranégyesének* (K. 478) zongoraszólamát játszotta, s nem véletlen, hogy gyermekkori darabjainak jelentős részét kamarazenei kompozícióik teszik ki. Zeneakadémiai tanulmányai során szorgalmasan látogatta Hubay tanár úr kamaraóráit, melyekről többször is megemlékezett családtagjainak küldött leveleiben.<sup>3</sup> (Ezekből az órákból a zeneszerző-jelölt is sokat profitált, első érett opusza is ezeken az órákon nyerte el végső formáját.)<sup>4</sup> Az előzmények ismeretében nem meglepő, hogy a kamarazene a zongoraművész- és a zeneszerző-Dohnányi pályájának szerves része lett, s Dohnányinak nem kis szerepe volt abban, hogy a kamarazene-hangversenyek a 20. század előadóművészetében egyenlő rangra emelkedtek a szóló- és zenekari hangversenyekkel.<sup>5</sup> A zeneszerző oeuvre-jében fontos

---

1. A meghatározó gyermekkori kamarazene élményeiről Dohnányi többek között 81. születésnapját ünneplő interjújában is megemlékezett. „81st Birthday Interview” 1958. július 24. Tallahassee. FSU, Dohnányi Collection: DAT 41.

2. Nemcsak az életműben, hanem a magyar zenetörténetben is kivételes jelentőségűek Dohnányi kamaraművei: „Dohnányi Ernő művészete mutatja legjobban, hogy a bécsi romantika Magyarországra származott s immár fāradttā finomult hagyománya épp a kamarazene meghitt kereteiben tudott leginkább új színekkel gazdagodni, már-már megújhódni.” Szabolcsi Bence, *A magyar zenetörténet kézikönyve*. In Bónis Ferenc (szerk.) Szabolcsi Bence művei 2. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 88.

3. Ezek egyikének részletét lásd a III. fejezetben, az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) keletkezéstörténeténél. Dohnányi családi levelek (18.) OSZK, Dohnányi hagyaték. Hubayval nemcsak tanár-diák kapcsolatban volt, hanem már zeneakadémiai tanulmányai alatt kamarapartnerre lett, de nemcsak vele, hanem — ahogy egyik édesapjához írott leveléből értesülünk — más zeneakadémiai professzorokkal is rendszeresen játszott együtt: *Sok érdekes dolgot közölhetek. A mi leginkább érdeklő, talán az, hogy e hó 26.-án quinttettem Hubayék által előadásra kerül. Ez újdonságot Poppertől hallottam, a kit e napokban a lipótvárosi kaszinóban 14 frt. 99 kr. honorárium mellett kísértem. Popper tanácsolta, hogy csak jó sok próbát sūrgessek, mert Hubay a próbáláshoz nagyon lusta (különben Popper sem szeret nagyon próbálni)*. Részlet Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyeshez írott leveléből, Budapest, 1896. február 5. BL, Add. MS. 50,807A. Dohnányi még kéziratban lévő *c-moll kvintettjét* 1896. március 13-án adta elő a szerzővel a Hubay-Popper Vonósnégyes Budapesten, a Vigadóban.

4. A *c-moll zongoraötös* (op. 1) először a „zeneszerzési tanszak vizsgálati hangversenyén” hangzott el 1895. június 16-án, Berkovits Lajos, Pécskai Alajos, Holstein Károly, Löbel Lajos és a szerző közreműködésével.

5. Nemcsak a kamarahangversenyek nagy száma figyelemreméltó, hanem elsősorban az, amit és ahogyan játszott. Manapság magától értődő, hogy a művet teljes egészében, minden tételével megszólaltassa a művész. A 19. század végén és a 20. század első évtizedében azonban általános gyakorlat volt, hogy a hangverseny egy-egy mű népszerűbb tételeiből álljon, lásd Szigeti József, *A hegedűről*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 21-26. Dohnányi pályája kezdetétől teljes műveket játszott; kamarazenei tevékenységéről lásd Kovács Ilona, „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő”, in Papp Márta (szerk.) *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 198-204., Kovács Ilona, „Dohnányi zongoraművészi pályája. I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63-150, valamint „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921-1944”, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 306-360. „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9*, (előkészületben)

szerepet töltött be a különböző együttesekre írott kamaraművek sora: 1926-ig (mely a 3. vonósnégyes befejezésének éve) meglehetősen rendszerességgel kerültek ki keze alól kamaraművek. Ez után időben egyre távolabb kerülnek egymástól az újabb kamarazene-szerzemények dátumai. Majd egy évtized telik el a *C-dúr szextett* (op. 37) befejezéséig (1935), a *Suite en valse* kétzongorás átirata (op. 39a) pedig pontosan tíz év múlva követi a *C-dúr szextettet*. A kamarazenei darabok sorát az 1958-59-ben komponált fuvoladarabok kerekítik le (op. 48. no. 1 és no. 2, valamint egy befejezetlenül maradt, feltehetően fuvolákat is foglalkoztató kamaramű), melyek egyben az életművet is lezárják.

A többé-kevésbé folyamatos komponálás sorában — tehát nemcsak a kamaraműveknél — egyfajta lelassulás érzékelhető az 1930-as évek fordulóján.<sup>6</sup> Ennek okát nagyrészt az egyre sokasodó társadalmi kötelezettségeknek tudhatjuk be. 1927-ben Beethoven halálának centenáriuma emlékezett a zenei világ, melynek magyarországi megemlékezései ismét Dohnányi nevéhez kötődtek, csakúgy, mint 1920-ban, amikor a bonni mester születésének 150. évfordulóját ünnepelték. Akkor pályájának kiemelkedő állomásaként a zongoraművész-Dohnányi szinte a teljes zongorás repertoárt eljátszotta Beethoven életművéből, ez alkalommal a szólószongorista és kamarazeneész megemlékezése kiegészült a Filharmóniai Társaság vezetőjeként a karmester-Dohnányiéval.<sup>7</sup>

1928-ban Dohnányi visszatért a Zeneakadémiára, ahol a zongora- és a zeneszerzés-művészképző vezetőjeként nevelte művésznemzedékek egész sorát,<sup>8</sup> ezért az addigi rendszeres, hosszabb egyesült államokbeli turnékról is le kellett

6. Az említett időszakban komponált művek mennyiségben nem mutatnak megtorpanást, hiszen a Podhradzky-jegyzék szerint (Podhradzky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia musicologica*, VI (1964), 357-373, ide 367-369) a 3. vonósnégyes, op. 33 (Podhradzky száma 126.) és a *C-dúr szextett*, op. 37 (145.) között nem kevesebb, mint tizenhét kompozíció szerepel. Az opuszszámot kapott szerzemények között található opera (*A tenor*, op. 34), mise (*Missa in dedicatione Ecclesiae*, op. 35), zenekari mű (*Szimfonikus percek*, op. 36). Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy ebben az időszakban feltűnően megnövekedett az átiratok száma (a Podhradzky-jegyzék szerinti 130., 131., 132., 133. mű, a 138. – részben), illetve Galafrés Elsa számára Dohnányi saját műveiből összeállított kísérőzene (P. 144), melyek leírása kétségkívül kevesebb időt igényelt a zeneszerző számára. Megjelent a Dohnányira addig nem jellemző „elkezdett, de be nem fejezett” mű fogalma is (P. 142), mely egyaránt lehetett időhiány és/vagy a téma iránti érdeklődés hiányának a jele. A teljességhez hozzátartozik, hogy a vokális kompozíciók (zenekarral vagy zongorával) térnyerése is szembevetendő a vizsgált időszakban (a már említetteken kívül P. 127, 134, 136, 140, 141), melyek egy része alkalomra írott szerzemény, csakúgy, mint a *Változatok Bókay bácsinak egy témájára* komponált zongoradarab is.

7. A Filharmóniai Társaság élén Dohnányi 1927. március 26-tól (Beethoven halálának napjától) kezdődően Országos Zeneünnepélyt szervezett, melyen 11 hangversenyt vezényelt Beethoven emlékének adózva. Elhangzott az *I.*, az *V.*, a *IX. szimfónia*, a *Coriolan-* és a *3. Leonóra-nyitány*, a *Missa Solemnis*, a *Hegedűverseny* Telmányi Emillel, a *c-moll* és *Esz-dúr zongoraverseny* Dohnányi szólójával. E mellett Beethoven műveiből összeállított kamaraesteken működött közre és szólóhangversenyeket adott a bonni mester műveiből nemcsak Budapesten, hanem Magyarország több városában is. (Lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921-1944, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 306-360, ide: 313-316. Dohnányi karmesteri munkásságáról lásd még Csuka Béla, *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában*. (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943); Németh Amadé, „A budapesti Filharmóniai Társaság története az alapítástól a felszabadulásig, (1853-1945)” in *A budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 125 esztendeje (1853-1978)*, szerk. Breuer János. (Budapest: Zeeműkiadó, 1978), 15-30.; Breuer János, „Az elnökkarnagy”, *Zenekar*, 8/3-4. szám; 2001; Bónis Ferenc, *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*. Budapesti Filharmóniai Társaság. (Balassi Kiadó: Budapest, [2005]), valamint Weiner László kéziratban lévő hangversenykritikáit. Az 1934-ben Dohnányi-vezényelte koncertekről készült Weiner-beszámoló teljes szövegét lásd Kovács Ilona (közr.) „Vissza a múltba. Részletek Weiner László zenei jegyzeteiből.” *Parlando*, 48/6 (2006): 40-44.

8. Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára”, *Dohnányi Évkönyv 2002*, 55-66.

mondania. 1931-ben elvállalta a Magyar Rádió zenei osztályának igazgatói posztját, majd 1934 júliusában Hubaytól átvette a Zenekadémia vezetését. Emellett arra is futotta energiájából, hogy továbbvigye az első zeneakadémiai tanársága idején elkezdett reformokat, most már nemcsak a zongora tanszakon, hanem az egész intézményben, valamint, hogy 1933-ban megszervezze az I. Nemzetközi Liszt-versenyt, melyet tanítványa, Fischer Annie nyert meg. Nem csoda, ha komponálásra csak nagyon kevés idő maradt ebben az időkből. Ahogy akkori társa, Galafrés Elsa írta memoárjában:

Ebben az időben nem volt vakációja Ernőnek. A hangversenyévad nyárig kitolódott, zeneakadémiai tanítványait otthon tanította, és minden szabad percét a komponálásnak szentelte. Második szimfóniája körvonalazódott fejében, de időhiányában nem írta meg.<sup>9</sup>

Felesége szerint Dohnányi összes elfoglaltsága közül a rádióbeli tevékenység volt az, mely a legtöbb időt rabolta el férje karrierjéből.<sup>10</sup> Pozíciójából adódóan azokon az értekezleteken is kötelező volt részt vennie, amelyeken nemcsak zenei kérdéseket vitattak meg. Műsorpolitikáját illetően Dohnányit számos kritikai érte, s irigyei számát tovább növelte, hogy az Operaház kivételével a magyar zenei élet minden pontján ő állt az élen. A többség előtt nem volt ismert, amire Galafrés rámutatott:

Csak kevesen tudtak arról az áldozatról, amivel kötelezettségének teljesítése együtt járt. Ez időt vett el a komponálástól, korlátozta a hangversenykörutakat, amelyek sokkal jövedelmezőbbek lettek volna, mint próbái, zenekari és szólókoncertjei a rádióban.<sup>11</sup>

A túlfeszített munka következménye volt az 1934-ben bekövetkezett (első) tromبózis. Betegsége hónapokra ágyhoz kötötte a zeneszerzőt, s voltaképpen e szomorú eseménynek köszönhető, hogy Dohnányi végre időt talált arra, hogy a vázlatokban, illetve a fejében már régóta körvonalazódott új művét papírra vesse.<sup>12</sup>

A *C-dúr szextett* esetében különlegesen szerencsés helyzetben van a kéziratkutató, hiszen az összes Dohnányi-mű közül — ha csak fragmentálisan is, hiszen csupán az első tételről vannak vázlatok — ennek maradt fenn a legteljesebb forráslánca. Hogy az első vázlatokat mikor írta le, arról teljes bizonyossággal nem nyilatkozhatunk. Annyi azonban bizonyos, hogy nem 1910-ben (OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 344) és 1916-ban (OSZK, Ms. Mus. 3.267/b), ahogy azt James A. Grymes

---

9. [Vacations by this time had ceased to exist for Ernő. The concert season extended into summer; he taught his Academy pupils at home, and every free moment was devoted to composition. His second symphony had taken shape in his mind, but for lack of time had not been written.] Galafrés, 348.

10. Dohnányi rádiós tevékenységéről lásd Sávoly Tamás dolgozatait, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban. I. rész: 1925-1931, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, 251-326, II. rész: 1932, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 347-388, III. rész: 1933, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 339-388, valamint Sz. Farkas Márta, „Ki játszott Dohnányit a budapesti Rádió I-en 1932-ben?”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 69-98.

11. [They seldom knew of his sacrifice in fulfilling the duties it entailed — time taken from composition, limitation of concert tours which would have been more lucrative than his rehearsals, orchestra concerts and solo appearances on radio.] Galafrés, 347.

12. Zachár, 98., Vázsonyi, 241.

állítja.<sup>13</sup> A datálás már csak azért is tarthatatlan, mert az Ms. Mus. 3.275, fol. 344 recto és verso oldala befejezése az Ms. Mus. 3.267/b-nek. Mivel Dohnányi — szokása szerint — ceruzával vázolta fel a vázlatokat, a lap szélén álló dátum évszáma eléggé elmosódott. Véleményem szerint a 27. IX. [1926] a legvalószínűbb olvasat, mely a komponálás kezdetének dátuma. Ez azt feltételezi, hogy röviddel a 3. *vonósnégyes* után kezdte el a mű felvázolását. Az Ms. Mus. 3.275, fol. 344 verso oldalán, a mű I. tételének végén a komponálás befejezésének dátumát olvashatnánk, ha a ceruzás írás nem vált volna az idők folyamán szinte teljesen olvashatatlanná. Ami biztos, 19. *October* és talán ismét [1926].<sup>14</sup>

Galafrés Elsa egy második szimfónia tervét említi visszaemlékezésében. Ez azonban ne tévesszen meg bennünket, ekkor még semmiképp nem a későbbi *E-dúr szimfóniáról* (op. 40) van szó (melynek vázlatait ugyanabban a vázlatfüzetben kezdte el 1944-ben, ahol a *Suite en valse* vázlatait is találjuk),<sup>15</sup> hanem arról a műről, amelyet eredetileg, *Kam[er] Symph[onie]*-ként aposztrofált a vázlatok mind az öt bifólióján. Dohnányi beszámolta a bifóliók első recto oldalát, valamint a mostanra különállóvá vált Ms. Mus. 3.275, fol. 344 recto fél bifóliónyi oldalát is, ami Dohnányi számozása szerint a 6. bifólió volt. E fúvósokra, vonósokra és zongorára tervezett kamaraszimfóniából kristályosodott ki az idők folyamán a fúvóskvintett és zongoraváltozatot követően a klarinétra, kürtre, hegedűre, brácsára, gordonkára és zongorára komponált, 1935-ben befejezett *C-dúr sextett*.

Arra a kérdésre, hogy az eredetileg kamarazenekarra tervezett műből hogyan lett a végső változatban sextett, Galafrés szolgál némileg közvetett támponttal. Dohnányi magyarországi kiadója, Bárczy Gusztáv (a Rózsavölgyi munkatársa), mikor meghallotta Dohnányi készülő új szimfóniájának tervét, e szavakkal fordult Dohnányihoz [Galafrés interpretálásában]:

Ki nyomtat szimfóniákat manapság? Írj pedagógiai műveket! Ez az, amire igény van és pénz is hoz.<sup>16</sup>

Dohnányi megfogadta az üzleti életben járatos Bárczy tanácsát. A Rózsavölgyi és Társa 1929-ben adta ki a szerző *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos technika elsajátítására zongorán* című kötét,<sup>17</sup> 1931-ben pedig a Dohnányi által átdolgozott és részben átírt J. B. Cramer *Válogatott tanulmányok*-at.<sup>18</sup>

Feltételezésem szerint Dohnányi már elkezdte a vázlatok tisztázatának leírását (ez a Ms. Mus. 3.267/b második fele), mikor Bárczy tudomást szerzett a készülő kamaraszimfóniáról. Ha e hipotézist elfogadjuk, akkor megtaláltuk a magyarázatot arra, hogy vázlatoknak miért csak egy kis hányadát tisztázta le ebben a formában. (A tisztázat a vázlatok teljes első bifóliója, valamint a második bifólió első oldala második szisztémájának közepéig megy el.) A zeneszerző tehát egyetértett a gyakorlati tanáccsal, de az említett társadalmi elfoglaltságok miatt időhiányában nem

---

13. Grymes, James A., *Bio-Bibliography*, 36., valamint uő. *A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Cantata Cantus Vitae, op. 38*. PhD disszertáció. (Tallahassee: Florida State University School of Music, 2002), 21.

14. Grymes 19 *December 1910*-nek olvasta a dátumot.

15. BL, Add. MS. 50,798A

16. [Who prints Symphonies these days? Write pedagogic works! That's what's in demand, and bring money too.] Galafrés, 348.

17. Dohnányi az ujjgyakorlatokat Podhradszky szerint 1929 júniusában komponálta. Podhradszky, 368. Listaszám: 135.

18. A komponálás és a kotta kiadásának évszáma megegyezik. Lásd Podhradszky, 368. A mű listaszám: 138.

jutott hozzá a mű átkomponálásához-átrendezéséhez. Ha volt is némi ideje zenét szerezni, aktuális feladatoknak kell eleget tennie. 1930-ban a szegedi Fogadalmi templom felszentelésére kiírt pályázaton vett rész, melyre a nagyszabású *Missa in Dedicatione Ecclesiae* (op. 35) művét komponálta. 1933. október 23-ára, a Filharmóniai Társaság nyolcvan éves jubileumára emlékezve pedig az együttesnek ajánlott *Szimfonikus percek* (op. 36) munkálatai foglalták le.

Az első híradások a készülő (régi-)új kamaraműről 1932-ből ismeretesek. Dohnányi két — a *Rádióélet*nek adott — interjújában is megemlíti, hogy kamaraművön dolgozik, ill, hogy „*a nyáron kamarazeneekari művön dolgoztam, egy szeksztetten, amelyet a közeljövőben fejezek be. Valószínűleg tavasszal előadásra kerül.*”<sup>19</sup> 1932-ben tehát már hat hangszerre zsugorodott a korábbi elképzelés, de még mindig nem a végleges „szereposztásban”. A fenti interjú idején Dohnányi a szextett fúvós változatán (fuvolára, oboára, klarinétra, kürtre, fagottra és zongorára) dolgozhatott, ami minden kétséget kizáróan közvetlen előzménye volt az op. 37 definitív változatának. Ez a verzió több ponton is különbözik az Ms. Mus. 3.267/b vázlatoktól, illetve annak megkezdett tisztázatótól, viszont a végső verzióval kisebb eltérésektől eltekintve megegyezik. A mű forráslánca tehát a következőképpen rekonstruálható (24. táblázat):

|   |  |                                 |                               |   |  |
|---|--|---------------------------------|-------------------------------|---|--|
| Ms. Mus. 3.267/b + Ms. Mus. 3.275, fol. 344 –vázlatok | Ms. Mus. 3.267/b Az I. tétel egy részének tisztáza | Ms.Mus.3.267/a fúvóskvintett+zg | 2.986, a definitív tisztázata | M622.D6.S49 hivatásos másoló tisztázata | Add MS 50,799A korrektura megjegyzések |
|   | Bárczy javaslata                                   |                                 |                               |   |  |
| OSZK, Budapest  | OSZK   | OSZK                            | OSZK                          | Allen Warren Music Library, Tallahassee | British Library, London                |

24. táblázat, A *C-dúr szextett* (op. 37) forráslánca

Az Ms. Mus. 3.267/a kéziratának tanúsága szerint a fúvóskvintett-változat csak egy tételével, az I. tétellel készült el a zeneszerző 1935. ápr. 3-án. A végleges hangszerelés és az ebből készített hivatásos kopista által készített másolat pedig kész kellett, hogy legyen az 1935. június 17-i bemutató előtt,<sup>20</sup> amiből a művészek — Zathureczky Ede hegedűn,<sup>21</sup> Temesváry János brácsán, Kerpely Jenő gordonkán, Váczi Károly klarinéton, Romagnoli Ferenc kürtön és a szerző zongorán — a nagy sikert hozó hangversenyen játszottak. A kottába Dohnányi ujjrendet írt be saját maga számára, valamint javította a hivatásos kottamásoló hibáit.

A hangverseny utáni kritikák egyöntetűen dicsérték a művet,<sup>22</sup> melyek között akadnak olyanok is, melyeket olvasva bizonyára maga Dohnányi is hasonlóképpen vélekedett, mint Arany János a neki tulajdonított, vélhetően apokrif anekdotában:

19. Gyarmathy Sándor, „Próbálnak Dohnányiék”, 1932. július 8. in *Rádióélet*, 1932. 1098-1099, közli Sávoly Tamás, *Dohnányi Évkönyv* 2004, 377-379, ide 379, illetve nn., A Filharmóniai Társaság hangversenyei, 1932. október 21. in *Rádióélet*, 1932. 1791, közli Sávoly, i. m. 384-385, ide 385. 1933 tavaszán nem került sor új Dohnányi-kamaramű bemutatójára.

20. A későbbi Dohnányi-tanítvány, Váczi Károly zongoraművész tizennégy évesen részt vett a mű bemutatóján (édesapja játszott a klarinét-szólamot), Dohnányinak ő lapozott az előadáson. (Váczi szíves közlése.) A hangverseny első felében Schubert *Pisztráng-ötöse* hangzott el, Schwalm Ferenc (nagybőgő) közreműködésével. A kopista az az Otto Chamouk volt, aki a *Cantus vitae* szólamait is másolta. Chamouk Bartóknak is dolgozott, a *Csodálatos mandarinból* készített másolatot. Lásd Somfai/2000, 313.

21. A Waldbauer-Kerpely Vonósnégyes tagjai játszották a vonósszólamokat, Zathureczky a megbetegedett Waldbauer Imrét helyettesítette.

22. „A Júniusi Hetek egyik legszebb és lehangulatosabb estje volt a hétfői kamarazene hangverseny a belügyminisztérium dísztermében. Ez volt az első eset, hogy nyilvános zeneest céljára



A nagy magyar muzsikus lábadozása idején, az elmúlt tél végén és a tavasz kezdetén komponálta ezt a vallomásos lírától zengő opuszát. A tél komorsága — a természet és a szenvedő ember telének —, a halál ül meg lelkünket. Hogy egy daltéma szárnyán kibontakozzunk a nyomasztó hangulatból és a tavasz első lehelletét megérezve, föltámadjon bennünk az életvágy és az életöröm. A kiváló mester műve tele van előkelő artisztikummal és a szerkesztő művészet teljességét mutatja meg. De mindezekon túl őszinte líra zeng belőle, az átélt szenvedések megkapó visszhangja...<sup>23</sup>

Súlyos testi szenvedések megható lelki visszhangját éreztük ebben a szekstettben. A zongora és a három vonós hangszer mellett a kürt és a klarinét csatlakozik a tökéletes szerkesztő-művészet eszményi összhangjában. Az első szonáta-tétel fájdalmas dűrmoll hangulata, a széles adagio halálsejtelemmel terhes gyászinduló csapongása után egy borongós dal-téma változatai vezetnek át a finale új életkedvet hirdető lendületébe. A nagy lírai vallomás teljes megértésre talált. A közönség lelkesen ünnepelte a zeneköltőt, aki ezzel a szép és értékes alkotással pecsételte meg új frigyét a munkás, teremtő étellel.<sup>24</sup>

---

átengedték a néhány évvel ezelőtt restaurált, történelmi hangulatú dísztermét. Különös érdekessége volt a koncertnek, hogy azon mutatták be Dohnányi új zongorasextettjét. Ez az opus az idén készült el és azt a mai esti premieren igen nagy tetszéssel és meleg ünneplések között fogadta a közönség. A mű négy tételből áll (Allegro appassionato, Adagio, Allegro con sentimento és Allegro vivace). Stílusában inkább Dohnányi korábbi opusaival tart rokonságot. A nagy bravúrral készült pompás mű a kiváló előadásban, amelyben az illusztris komponista személyesen is részt vett, tökéletes közvetítést kapott.” — *Magyar Hírlap*, 1935. június 18. OSZK, DH; „A szünet után következett az est szenzációja, *Dohnányi* kézíratos zongorahatosának bemutatója. A mester eddig is a kamarazenét művelte a legodaadóbb szeretettel, mint szerző és előadóművész egyaránt. Ez az ő legsajátosabb területe. A c-moll és esz-moll zongoraötösök nagyszerű folytatása a tegnap hallott újdonság. Markáns ritmusú, szenvedélyes Allegróval indul a kompozíció, amelybe különös élnkséget visz be a klarinét és a kürtszólam. A zene folyama ellenállhatatlanul magával ragad abba a férfias lírájú, kamarazenei világba, amely *Dohnányi* zeneköltői énjét alkotja. A színek egészen zenekarszerű pompája jellemzi az Adagio-t, amelynek első felében a vonósok, triójában viszont a fűvők viszik a nemes témákat. Magyaros téma következik, amelyet a klarinét intonál s erre épülnek fel nagyszerű fokozással a szellemes variációk. A tétel beletorkollik a pikáns ritmusú s némiképp az első kvintett Fináléjára emlékeztető zárórészbe, amely grandiózus betetőzése a kompozíciónak. A remek előadás után percekig ünnepelték az illusztris szerzőt szereplőtársaival együtt. Külön kiemeljük a sextettből Váczi Károlyt és Romagnoli Ferencet, akik a kényes szövegeiket tüneményes virtuozitással interpretálták.” — Szatmári-Sauerwald Géza kritikája, *Budapesti Hírlap*, 1935. június 18., OSZK, DH; „Az előkelő hallgatóság szünni nem akaró tapssal ünnepelte az illusztris zeneköltőt, dr. *Dohnányi* Ernőt, aki hosszas betegségéből szerencsésen felépülve, most lépett másodszer [1935. június 14-én régi kedves kamarapartnerével, Telmányi Emillel adott közös szonátaestet betegségéből felépülve első alkalommal. *Dohnányi* kamarapartneréről lásd Kovács I., 1996.] a közönség elé és viharos lelkesedéssel fogadták a szinte kifogyhatatlan szerzői invencióról tanuskodó, mindvégig *magyar dallamvezetésű* bravuros szerzeményt is, amellyel *Dohnányi* Ernő a magyar kamarazeneirodalom egy legújabb remekét teremtette meg.” — *Nemzeti Újság*, 1935. június 18., OSZK, DH; „A műsor premierje, *Dohnányi* új zongorasextettje, nemes zenei kulturájával, költői artisztikumával, bravúrjaiban is előkelően sima technikai megoldásaival kitűnően illett az est ünnepi keretébe. Ez a szextett *Dohnányi*nak alkotása. Reméljük, hamarosan újra hallhatjuk rendes kamarazenei koncertjeink során és akkor majd részletesebben foglalkozhatunk vele.” — (T-th) [Tóth Aladár] kritikája, *Pesti Napló*, 1935. június 18. OSZK, DH; „*Dohnányi*nak ez az új alkotása lényegében a brahmi romantika formanyelvén szólal meg, hasonlóan *Dohnányi* többi kamarazenei munkájához. Érintetlenül átveszi azt a hatalmas örökséget, amit a romantikus kamaramuzsika bensőséges hangulatvilága, mélységesen emberi lírája jelent, de ezt a modern ember ideges nyugtalanságának, önkínzó tépelődésének hangjával gazdagítja.” — *Függetlenség*, 1935. június 18., OSZK, DH;

23. *Új nemzedék*, 1935. június 19., OSZK, DH

24. *Pesti Hírlap*, 1935. június 18., OSZK, DH

E két túlságosan is szubjektív kritika értelmezését tette magáévá Vázsonyi is, aki szintén a hosszú betegség alatti szenvedés panaszát vélte kihallani a műből, melyen végül felülkerekedik a költő optimizmusa.<sup>25</sup> A forráslánc ismeretében ezeknek az interpretációknak nincsen létjogosultságuk. A nyitótételnek — amiből többen a szenvedés hangjait hallották ki — nincs köze az 1934-es trombózis során elszenvedett testi kínoknak, mivel Dohnányi a tétel skicceit már évekkel a betegség előtt felvázolta. Galafrés Elsa közléséből értesülünk arról is, hogy férje a művet benevezte egy egyesült államokbeli zeneszerzőversenyre. Mivel eredményről nem számolt be, a kompozíció nagy valószínűséggel nem nyert díjat.<sup>26</sup>

A darabot — tudomásom szerint — a bemutatón kívül még egyszer játszotta Magyarországon Dohnányi.<sup>27</sup> Műsoráról azonban nem került le, s mihelyst alkalom adódott a nem minden napi együttes összeállítására (legközelebb Tallahassee-ben), több kamaraestjén is műsorára tűzte.<sup>28</sup> A mű hazai népszerűsítésében Weiner Leó szerzett érdemeket. 1942-ben az ő betanításában adták elő a Zeneakadémia hallgatói a kompozíciót a zeneszerző jelenlétében.<sup>29</sup>

A szextettet az a londoni Lengnick kiadó adta ki, amely a 2. világháborút követően Dohnányi több szerzeményét is gondozta. (A *Suite en valse* (op. 39a) kézzongorás változatát, az *E-dúr szimfóniát* (op. 40), a *Hat zongoradarabot* (op. 41) és az op. 42-es *h-moll zongoraversenyt*.) A kiadó metszőpéldánya Otto Chamouk hivatásos kottamásoló által készített példány volt. A zeneszerzőnek 1947 novemberében, a háború utáni második angliai turnéja alatt volt alkalma a korrektúrákat átnézni.<sup>30</sup> A kotta 1948-ban, Londonban jelent meg nyomtatásban.

## Papírvizsgálat

---

25. Vázsonyi, 241.

26. Galafrés, 339.

27. 1937. október 28-án, Budapesten a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes I. bérleti hangversenyén, melyet Dohnányi 60. születésnapjának tiszteletére az ünnepelt műveiből állított össze az együttes. Az *esz-moll zongoráskvintett* és a 3. *vonósnégyes* mellett a Váczi Károllyal és Romagnoli Ferencsel kiegészített vonósnégyes zárószáma volt a *C-dúr szextett*. Dohnányi Archívum, Vázsonyi hagyaték, F 11-043.

28. 1950. május 2-án Robert Sedore, Eugene Crabb, Owen Sellers, Harry Schmidt, James Parnell, 1951. március 29-én és 1958. február 20-án pedig R. Sedore, E. Crabb, O. Sellers, H. Schmidt Joseph White közreműködésével. Lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9* (előkészületben). Utóbbi hangverseny fél-amatőr felvétele FSU Warren D. Allen Music Library, Ernst von Dohnányi DAT Collection, DAT 32.

29. Váczi Károly – zongora, a szextett premierjén közreműködő Váczi Károly klarinétművész fia (az 1941/42-es és az 1942/43-as tanévben volt Dohnányi tanítványa a zongoraművész-képzőben, lásd Kovács/2003, 59.), Guttmann Artur – hegedű, Balogh Ferenc – mélyhegedű, Békefi László – gordonka, Arató Géza – klarinét, Decleva László – kürt közreműködésével, Weiner Leó betanításában 1942. április 21-én adták elő a művet a Zeneakadémián. Isoz Kálmán (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1941/42-iki tanévről*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1942), 62. Váczi Károly közlése szerint (jelen sorok írójához írt 2006. január 4-én kelt levelében) később Dohnányi húga, Kovács Ferencé Dohnányi Mária szavát adta Szegedi Ernőnek, hogy 1945 után csak Szegedi játszhatja a művet nyilvánosan, ami jelentősen hátráltatta a kompozíció széles körben való elterjedését.

30. Dohnányi hűgának írja 1947. november 6-án, London és Sheffield között a vonaton: *A neukircheni darabok [Hat zongoradarab, op. 41] papírhány miatt csak nemrég jelentek meg. A Sextett ki van szedve, de ugyancsak várni kell a megjelenéssel*, Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/9, (2002. szeptember): 24. Zachár Ilona 1947. november 28-án Dohnányi Máriának írott leveléből további információkat kapunk: *Ernő különben hála Istennek, mint írtam is, jól van. Sok a dolga. Most a sextettjét javította, mert a korrekturák hibásak voltak*. MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára, Dohnányi-gyűjtemény, Fond 4/277. A londoni Lengnick kiadó korrektúrájához a Dohnányi által listázott hibajegyzéket lásd BL, Add. MS. 50,799A

A komponálás során felhasznált kottapapírok részletes méreteinek megadása — a III. fejezetben tárgyalt többi művel ellentétben — nem szignifikánsak, mivel már az első vázlatokhoz is cégjelzéses papírt használt a zeneszerző. Ezek mindegyike az adott márkának megfelelően szabványméretű. Az alábbi táblázatban éppen ezért csak a kottapapír fajtáját, hosszúságát és szélességét adom meg (25. táblázat).

|   |  |  |   |
|---|--|--|---|
| Ms. Mus. 3.267/b +<br>Ms. Mus. 3.275, fo<br>vázlatok                  | Ms. Mus. 3.267/b<br>Az I. tétel<br>egy részének tisztázata             | Ms. Mus. 3.267/a fűvóskvintett<br>+zg              | 2.986, a definitív<br>tisztázata                                      |
| <i>J. E. &amp; Co.</i><br>Protokoll Schutzmarke<br>No. 5<br>18 linig. | <i>J. E. &amp; Co.</i><br>Protokoll Schutzmarke<br>No. 31<br>30 linig. | <i>Breitkopf &amp; Härtel</i><br>Nr. 16 E<br>5. 10 | <i>J. E. &amp; Co.</i><br>Protokoll Schutzmarke<br>No. 5<br>18 linig. |
| 34, 5 x 26, 5 cm  | 34, 5 x 26, 5 cm   | 27 x 35, 5   | 34, 5 x 26, 5 cm  |
| Ceruzairásos  | töltőtollal írt  | töltőtollal írt                                    | töltőtollal írt   |

25. táblázat, A *C-dúr szextett*hez (op. 37) használt kottapapírok márkája és mérete

A papírvizsgálat, a kéziratok eredeti jeinek helyszíni vizsgálata, kézbevétele két nagyon fontos tényre világít rá. Az egyik, hogy az Ms. Mus. 3.275 344. fóliójának segítségével sikerült a korábbi, téves datálási bizonytalanságokat megnyugtatóan tisztázni (részletesen lásd fentebb, a Keletkezéstörténetben). Az autográfok vizsgálatának másik fontos tanulsága pedig a zeneszerzői műhelymunkába enged betekintést.

A végső változat lejegyzéséhez az utolsó előtti, a fűvóskvintetre és zongorára írott változatot tette ki az íróasztalára Dohnányi. Kétségkívül ez a verzió áll a legközelebb a definitívhez, mégsem csupán átírásról van szó. Bizonyíték erre a két változat közötti számos kisebb változtatás, javítás, melyekkel a szerző tökéletesebbnek érezhette a legutolsó megfogalmazást. Az aprólékos összevetés megmutatja, hogyan csiszolódott tovább a melléktema (amit ebben a formában először a fűvós változathoz ismerünk): a lezúduló tizenhatodos menet egy teljes ütemmel (négy negyeddal) kibővült a fűvós változathoz képest.<sup>31</sup> Ennek mintegy fordítottjaként a fűvósverzió kéziratában még létező ütem már nem jelenik meg a véglegesben.<sup>32</sup> A lapok szerző általi beszámozása, a bifóliók elhelyezése és a különböző tinták használatának együttes vizsgálata pedig a komponista egy, az utolsó utáni pillanatban végrehajtott korrekciójára világít rá.

A zeneszerzői hezitálásról, és a már elkészített tisztázatot revideálásáról tanúskodnak a *C-dúr szextett* lapjai. Mint említettem, a definitív változat leírásakor a fűvósváltozathoz dolgozott Dohnányi. A kisebb változtatások tudomásul vételével kijelenthető, hogy a fűvós letét első nyolc oldala megegyezik a végleges első tíz oldalával. Ettől a ponttól kezdődően azonban több „furcsaságot” szemrevételezhetünk. A szerző — mint mindig — akkurátusan beszámozta az oldalakat. Az első szembetűnő, javításra utaló jel, hogy a 9-10. oldalhoz tartozó félbifólió számozása javított, az eredeti 11-es számot 19-re (és innét kezdve így tovább) írta át Dohnányi, ugyanakkor létezik javítás nélküli 11. oldalszámozás, mely a 18. oldalig megy el. Az utólagos bekötés ellenére is világos és szemmel látható (valamint a javított oldalszámok logikája is ezt mutatja), hogy két bifóliót utólagosan

31. A fűvósváltozat kéziratában: 5. oldal, a végleges kéziratában: 6. oldal;

32. A fűvósváltozat kéziratában: 6. oldal 1. szisztéma utolsó ütem, a végleges kéziratában: 8. oldal, 1. szisztéma;

helyezett be a kéziratba a zeneszerző (a *C-dúr sextett* bifólióinak (újra)számozását lásd a Függelék (1)-ben).

A miertre a zenei anyag vizsgálata adja meg a választ: a zeneszerző a végleges leírásának már egy előrehaladott stádiumában döntött úgy, hogy az expozíció kétszer hangozzon el. A 10. oldal utolsó három ütemét ekkor húzta ki, majd tiszta lappal indítva változatlanul leírta a törölt ütemeket és visszakanyarodott az expozíció elejéhez.<sup>33</sup> A zene folyamatában itt azon a helyen vagyunk, ahol — válaszút elé érkezve — először a kidolgozás vette kezdetét, majd a munka egy későbbi szakaszában az expozíció megisméltése következett (99. kotta). A fűvósletétől eltérően megisméltődik az expozíció, s mivel ez az ismétlés ez első elhangzáshoz képest nem teljesen azonos módon megy végbe, ezért mindenképpen le kellett azt írnia a szerzőnek. A jelek arra mutatnak, hogy mindez Dohnányi egy későbbi döntése volt. A kérdés az, hogy hozzávetőleges biztonsággal megállapítható-e, mely szakaszban született ez a döntése. Szerencsére igen, annak köszönhetően, hogy a kéziratban többféle írásréteg és tintaszín található. Teljesen bizonyos, hogy a 111-es próbaszámtól (a mű végéig) használta a zeneszerző azt a fekete tintát, melyet a beszűrt expozíció lejegyzésekor is, tehát az „új” 11-18. oldalon. Tekintve, hogy a kompozíció egészében összesen 121 próbaszámot írt be a zeneszerző (szokásával ellentétben ezúttal nem kék, hanem piros postairónnal), a komponálás meglehetősen késői fázisában döntött az expozíció megisméltéséről. Az első (11-ről 19-re) javított oldalszámot is ezzel a fekete tintával írta át, majd a további javított oldalaktól a fekete tintát a kék postairón váltotta fel, egészen a 46. oldalig.<sup>34</sup> A beillesztett két bifólió nem kevesebbet példáz, mint azt, hogy a zeneszerző a tétel arányain, koncepcióján a kompozíciós munka igen előrehaladott stádiumában (több vázlat, változat után) is hajlandó volt változtatni, s a befejezéshez közeledve újra kézbe vette, kritikus szemmel nézte át a már elkészült tételeket,<sup>35</sup> hogy saját értékrendje szerint a lehető legközelebb jusson a soha el nem érhető tökéleteshez. E konkrét döntésében szerepet játszhatott Dohnányi előadóművészi tapasztalata, kifinomult esztétikai érzéke és érzékenysége. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a közel félórás mű befejezéséhez és az I. tétel kezdetének felidézéséhez — azaz a 117-es próbaszámtól kezdődően a Dohnányi-névjeggyhez — közeledve a zeneszerző azzal a ténnyel szembesült, hogy nem elég a hallgatónak az I. tételbeli expozíció egyszeri elhangzása. Az ismétléssel nemcsak a nyitótétel IV. tételbeli újraidézése lett könnyebben beazonosítható, hanem a kompozíció belső arányait tekintve az ily módon hangsúlyozottabb I. tétel a nagyszabású IV. tétellel együtt egyenrangúan öleli körül a két közbülső tételt.

---

33. A végleges 11. oldalán is javított: kék tintával írott öt ütemes ragasztást találunk ezen a helyen.

34. Dohnányi a próbaszámok beírásához már fiatal korától kék postairónt használt: Ettől itt csak azért térhetett el, mivel először az oldalszámokat korrigálta a kék színnel, ezért később pirossal írta be a próbaszámokat.

35. Szintén a papírvizsgálat mutatta meg, hogy a II. tételbe is beszűrt a szerző egy félbifóliót, amit eredetileg 48-49-nek számított oldalak közé helyezett. A „rég” 48. oldalt 48a-ra javította, az új bifólió egyik oldala 48b, a másik 49a lett, míg a „rég” 49. oldalt 49b-re írta át.



99. kotta, A *C-dúr szextett* (op. 37) végleges változatának ragasztásos 11. oldala, a megismételt expozíció kezdete, OSZK, Ms. Mus. 2.986

## AZ ÉRLELŐDÉS FOLYAMATA

Első ránézésre két olyan szembetűnő, szignifikáns eltérés van az egyes változatok között — a metrumot és a főtéma tagolását illetően —, melyek nem strukturálisan, hanem a zenei folyamat értelmezésében mutatnak különbséget. A kamarazenekari letét (Ms. Mus. 3.267/b<sup>36</sup> és a 3.275, fol. 344) és ennek tisztázata (Ms. Mus. 3.267/b – tisztázat) *alla breve* van lejegyezve, míg a fúvósötös+zongora (3.267/a) változattól kezdődően *C* (4/4) lesz az ütemmutató. (Az előadási utasítás a kezdetektől *Allegro appassionato* volt és az maradt a definitív változatig.) A másik feltűnő különbség a legato-ívek elhelyezése, mely négy különböző tagolási lehetőséget vázol fel (3.267/b vázlat, 3. 267/b tisztázat, 3.267/a és 2.986 kezdetét lásd a 61., 62., 63., 64. és 65. faksimilét). Habár ezek korántsem olyan súlyú változtatások, amiket a későbbiekben vizsgálni fogunk, mégis szemléletesen megvilágítják azt az attitűdöt, miként formálta a zeneszerző-Dohnányi az előadóművész-Dohnányi kezével-fülével a megmunkálendő zenei anyagot.

A *C-dúr szextett* definitív formájában az I. tétel szonátaformája a versenyművek kettős-témabemutatásával mutat szoros rokonságot. Az expozíció kiírt ismétlőjel nélkül megismétlődik, ahol a témabemutatás szereposztása némileg felcserélődik. Az

36. Az OSZK, Ms. Mus. 3.267/b vázlat bifólióinak oldalszámainál hivatkozásunkban a könyvtár beszámozását követjük.

|            |                                 |
|------------|---------------------------------|
| 1. bifólió | 1. recto/verso, 2. recto/verso  |
| 2. bifólió | 3. recto/verso, 4. recto/verso  |
| 3. bifólió | 5. recto/verso, 6. recto/verso  |
| 4. bifólió | 7. recto/verso, 8. recto/verso  |
| 5. bifólió | 9. recto/verso, 10. recto/verso |

+

6. bifólió: OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 334 recto/verso

eredetileg kürt által exponált témát az expozíció ismétlésekor a hegedű veszi át, s a kezdésnél oly jellegzetes tritónuszos témaindítás (*desz'-g-g'*) is „megszelídül” az ismétlésnél (*h-g-g'*). Ennek nyomát a kamaraszimfónia-vázlatban még nem leljük (ott csak egyszer hangzik el az expozíció), tehát ahhoz képest későbbi zeneszerzői invenció eredménye e formai és harmóniai újítás. A definitív változat autográf partitúrájában (Ms. Mus. 2.986) időt (és munkát) spórolandó, a zeneszerző az expozíció<sup>1</sup>-ben az expozíció<sup>2</sup>-vel azonos részeket számozással és betűzéssel jelölte, így másodsorra a megegyező részeket már nem kellett újra leírnia (26. táblázat).<sup>37</sup>

*Expozíció (1. elhangzás)*

(ft terület      átv. mt    átv. zt)  
2    4<sup>+1</sup>    6<sup>-2</sup>    6<sup>+3</sup>

*Expozíció (2. elhangzás)*

(ft terület átv. mt<sup>var</sup>    átv. zt)  
8<sup>-3</sup>            9<sup>+5</sup> 12<sup>-3</sup>    13<sup>+4</sup> 14<sup>-1</sup>

*Kidolgozás*

concertáló zg., mt feldolg., visszavezetés  
15<sup>+3</sup>            19<sup>+1</sup>            20<sup>+4</sup>

*Rekapituláció*

átv. mt.    átv. zt    ft terület CODA  
22<sup>-3</sup> 24<sup>-1</sup> 25<sup>+6</sup> 26<sup>+1</sup> 27<sup>+8</sup>    31<sup>-2</sup>

26. táblázat, A *C-dúr szextett* (op. 37) I. tételének szerkezete (A formarészek kezdetét a próbaszámok jelölik.)

Az expozícióban Dohnányi maximálisan kiaknázza a hangszerek idiomatikus megszólalási módjait.<sup>38</sup> A cselló arpeggiói fölött, a kürt által megszólaltatott főtéma után minden hangszer bemutatkozik a téma utolsó motívumának megismétlésével, ami az átvezető rész kezdete előtt legutoljára zongorán is elhangzik. A zongorista-Dohnányi az expozícióban előzékenyen átadta a szólókat a többi hangszernek, hogy aztán a zárótémától kezdődően a kidolgozási rész quasi zongoraversennyé alakuljon át.

A folyamatfogalmazványban már megtaláljuk a fenti koncepciót, azt, hogy a zeneszerző virtuóz módon élt a hangszerek eltérő hangszínéből adódó lehetőségekkel. A rendkívül részletes hangszerelési tervet tartalmazó vázlatokból kiviláglik, hogy már a kezdetektől kürt-klarinet indítást tervezett. A kamaraszimfónia folytatásában a fuvola és az oboa viszi tovább a téma utolsó motívumát, amit a definitív változatban a hegedű szólaltat meg. (Általában is elmondható, hogy az eredetileg tervezett kamaraszimfónia szextettben nem szereplő hangszereit a végleges megformálásban a zongora vagy a hegedű veszi át.) A harmóniai alapot adó arpeggiókat Dohnányi

37. Dohnányi az 1<sup>+1</sup> próbajeltől a 3<sup>+2</sup>-ig 1-től 21-ig számozta be az ütemeket (kis zászlóval jelölve a szakasz végét), mely megegyezik a 8<sup>+7</sup>-től 10<sup>+7</sup> terjedő szakasszal. Valójában már a mű 3. ütemétől kezdődhetett volna a számozás a 3<sup>+3</sup>-ig (ez a 8. próbaszámtól a 11<sup>-1</sup>-ig azonos), ahol csak az utolsó negyed ütésen vannak hangeltérések. (Elképzelhető, hogy a 8. próbaszámtól kezdődő terület még nem egyezett meg az expozíció első elhangzásával, csak onnét, ahol Dohnányi számozása elkezdődött, mivel a definitív tisztázatában a 8-tól a 8<sup>+4</sup>-ig ragasztott javítás van.)

A melléktéma-területet a német abc betűit használva a-tól dd-ig betűzte, 4<sup>+6</sup>-tól 7<sup>+4</sup>-ig = 12<sup>+2</sup>-től 15-ig. A másodsori elhangzás voltaképpen csak a 13<sup>+1</sup>-től egyezik meg szó szerint minden szólamban, a zongora (a harmóniai bázis) azonban valóban ugyanaz.

38. A hangszerapparátus használatának kifinomult arányai a további három tételben is nyomon követhetők. A variációs III. tétel témabemutatásainak hangszerek közötti megoszlásáról lásd Kusz Veronika, *Dohnányi Ernő variációs művei*. Szakdolgozat. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003), 101.

eredeti szándéka szerint a zongora exponálta volna, ezt a szerepet a véglegesben a csellónak osztja a zeneszerző.

## AZ ÚJ MELLÉKTÉMA

Az alábbi táblázat a kamaraszimfónia folyamatfoglalmozványának és a *C-dúr szextett* (op. 37) definitív formájának összevetése, másképp fogalmazva, a táblázat arra mutat rá, hogy a szextett mely területeit fedik le az eredetileg tervezett szimfónia vázlatai (27. táblázat).

| Kamaraszimfónia-folyamatfoglalmozvány (Ms. Mus 3.267/b), I. tétel   | <i>C-dúr szextett</i> (op. 37), I. tétel                              | melyik formarésze ez az I. tételnek                                 |
|---|---|---|
| 1 <sup>r</sup> -től (+ a teljes 1 <sup>v</sup> , 2 <sup>r</sup> ), 2 <sup>v</sup> :<br>2. szisztéma 6. ütemig                                   | Az 1. ütemtől a 3 <sup>+8</sup> -ig (a lezúduló zongoraszólam nélkül) | főtéma-terület + átvezetés  |
| 4 <sup>r</sup> :1. szisztéma 5. ütemtől a 4 <sup>v</sup> : 3. szisztéma 1. ütemig   | 6 <sup>-2</sup> -től 7 <sup>+6</sup> -ig                              | a mt és a zt közötti átvezető résztől az exp. végéig                |
| 4 <sup>v</sup> : 3. szisztéma 2. ütemtől (+ a teljes 5 <sup>r</sup> , 5 <sup>v</sup> , 6 <sup>r</sup> ) 6 <sup>v</sup> : 1. szisztéma 1. ütemig | 15 <sup>+3</sup> -től 19-ig   | a kidolgozás kezdetétől a melléktéma feldolgozásáig a kidolgozásban |
| 7 <sup>r</sup> : 2. szisztéma 6. ütemtől (+ teljes 7 <sup>v</sup> ) 8 <sup>v</sup> : 1. szisztéma 2. ütem (vége kissé más)                      | 21 <sup>-1</sup> -től 24 <sup>-1</sup> -ig                            | A kidolgozás végétől a melléktéma kezdetéig                         |
| 9 <sup>r</sup> : 2. szisztéma 8. ütemtől (+ 9 <sup>v</sup> , 10 <sup>r</sup> ) 10 <sup>v</sup> lap aljáig                                       | 25 <sup>+6</sup> -től 29 <sup>+6</sup> -ig                            | A mt és a zt közötti átvezető résztől a főtéma-területig            |
| Ms. Mus. 3.275, fol. 344  | 29 <sup>+7</sup> -től végig   | főtématerület + Coda  |

27. táblázat, A folyamatfoglalmozvány és a definitív összevetése

A *B-dúr szextett* I. tétele, az *I. vonósnégyes* (op. 7) I. tétele, (és a következő alfejezetben tárgyalt) *Suite en valse* (op. 39) I. tétele vázlatainak ismeretében talán már nem is meglepő, hogy a melléktémát a hosszú érlelődési folyamat során a *C-dúr szextett* I. tételében sem hagyta érintetlenül a zeneszerző. Míg az op. 7-ben és op. 39-ben egy már meglévő ötletet csiszol, s azon dolgozik kitartóan, míg tökéletesnek nem érzi az eredményt, addig a *B-dúr szextett* I. tételéhez hasonlóan a *C-dúr szextett* I. tétele is teljes egészében új melléktémát kapott. A kamaraszimfónia vázlataihoz képest a legfőbb változás tehát a melléktémában történt.

A kamaraszimfónia folyamatfoglalmozványának melléktémájá követi annak megkezdett tisztázata is (Ms. Mus. 3.267/b). Dohnányi a melléktéma-terület mintegy feléig jutott el a tisztázata lejegyzésében, amit a keletkezéstörténetben vázolt okok miatt végül is soha nem fejezett be (100. kotta).

A komponálás korai stádiumában már sok minden kész volt a részletesen kidolgozott folyamatfoglalmozványban. Eldöntött tény volt, hogy a klarinét fogja bemutatni a hét és fél ütemes, pontozott ritmusokkal teli *espressivo* előadásmódú melléktémát, némileg lassabban (*Poco piu tranquillo*), mint a főtémát. A közepétől enyhe *crescendo-decrescendo* dinamika emeli a dallamvonal hullámzását, amely végül az utolsó hangon enharmónikus modulációval zárul (66. fakszimile).

Láthatóan már a folyamatfoglalmozvány írása idején hiányolt valamit Dohnányi a melléktémából. A téma 2-3. hangját (*fisz'-e'*) törölte, és pontozott félértékű *disz'-re*

javította. A tisztáztnál mégis megtartotta első gondolatát, mindössze a dinamikai lejegyzésen finomított (a téma kezdetét *mp*-val egészítette ki, és a dinamikai emelkedés csúcspontjához *poco f*-t írt), a tempójelzést pedig *Poco meno mosso*-ra változtatta.

The image shows a page of handwritten musical notation for chamber orchestra. It features multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking *Poco meno mosso* is visible at the top and bottom of the page. The notation includes various musical symbols such as clefs, accidentals, and slurs. In the bottom left corner, there is a small stamp that reads "Nº 31. 30 linig."

100. kotta, A kamaraszimfónia I. tétel tisztázatában a melléktéma, OSZK, Ms. Mus. 3.267/b, D. 7. oldal, 3. szisztéma 4. ütemétől

A melléktéma drámai változását a fúvós-zongorás szextettben találjuk először. Az oboa-klarinét párbeszéde mutatja be a teljesen új témát, *mf* indítással, ugyancsak *espressivo*, de tempóváltozás nélkül, továbbra is tartva a kezdeti *Allegro appassionato* iramot. Az új témán kívül a leglátványosabb elem a témát bevezető zongora tizenhatodainak *ff* lezúdulása, melynél könnyen asszociálhatunk a zeneszerző szextettet megelőző munkáira, az ujjgyakorlatok komponálásának és a Cramer-etűdök átdolgozásának hatására (67. faksimile).<sup>39</sup> Ez fontos adalék és egyben közvetett bizonyíték a mű keletkezési dátumának pontosításához (részletesen lásd a keletkezéstörténetben).

A szextett definitív változatában a zongora tizenhatod-zuhataga után a melléktéma a végleges hangszerelésben az exp<sup>1</sup>-ben brácsa-klarinét, az exp<sup>2</sup>-ben (kissé változtatva) kürt-brácsa-klarinét dialógussá érlelődött, s a régi kamaraszimfónia-beli folyamatfogalmazványból mindössze az *espressivo* előadásmód és a téma dinamikai emelkedése maradt meg.

A melléktéma újrakomponálása miatt a folyamatfogalmazvány (Ms. Mus. 3.267/b) alábbi oldalai nem egyeznek a későbbi definitív változattal (28. táblázat):

39. Dohnányi Ernő, *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására a zongorán*, Rózsavölgyi, 1929. Lemezszám: Z. 2652., J. B. Cramer, *Válogatott tanulmányok*. Átdolgozta és részben átírta Dohnányi Ernő. Rózsavölgyi, 1931. Lemezszám: Z. 3015.



|  |   |
|--|---|
| <i>Az expozícióban</i>                     |   |
| 2 <sup>verso</sup> 2. szisztéma 7. ütemtől | 4 <sup>recto</sup> 1. szisztéma 4. ütemig |
| <i>A kidolgozásban</i>                     |   |
| 6 <sup>verso</sup> 1. szisztéma 2. ütemtől | 7 <sup>recto</sup> 2. szisztéma 5. ütemig |
| <i>A visszatérésben</i>                    |   |
| 8 <sup>verso</sup> 1. szisztéma 3. ütemtől | 9 <sup>recto</sup> 2. szisztéma 7. ütemig |

28. táblázat, Eltérések a folyamatfoglalmazvány (Ms. Mus. 3.267/b) és a későbbi definitív változat között

A dokumentumok tanúsága szerint a folyamatfoglalmazvány kidolgozásában még nincs benne a melléktéma feldolgozása, tehát ez is későbbi ötlet volt. A definitív változatban a klarinét és a kürt szólaltatja-szólaltatná meg a melléktémát, ha „megzavart szerenád” módjára a vonósok és a zongora szét nem forgácsolná a melódiát.

A vázlatok és a definitív találkozását (a 7<sup>r</sup> 2. szisztéma 6. ütemétől ill. a 21<sup>-1</sup>-től) megelőző ütemek — bár különböznek egymástól, mégis — hasonlóak, és felismerhető a folyamatfoglalmazványban leírt elképzelés a végleges zenei anyagában. A definitívben, a visszavezetéstől kezdődően (20<sup>+4</sup>, *a tempo, poco a poco accel.*) a kromatikus aprómozgás a zenei anyag legfőbb jellemzője, amit más módon ugyan, de már a folyamatfoglalmazványban is megtalálunk a tétel ugyanazon formai részén. A folyamatfoglalmazvány és a definitív a visszatérést megelőző ütemekben találkozik ismét a 21<sup>-1</sup>-től. Ettől az ütemtől kezdődik a kürt szólamában a témafej tritonuszának (*desz'-g*) újbóli megjelenése, s a harmadik, fanfárszerű elhangzást követően — melyet az összes hangszer megszólaltat — a rekapitulációhoz érkezik a zene (68. faksimile).

A visszatérésben a melléktéma-területen értelemszerűen megint eltér egymástól az első megfogalmazás és a definitív, majd a melléktémát és csak a zárótémát összekötő szakaszról találkoznak újra.<sup>40</sup>

A két melléktéma leírása között eltelt időben hosszú utat tett meg a zeneszerző, és vitathatatlan, hogy művészi szempontból jót tett a darabnak a többéves érlelődés. A definitív melléktémájának változatos bemutatása az exp<sup>1</sup>-ben és az exp<sup>2</sup>-ben, a téma meg-megszakításának ötlete a kidolgozásban, és a visszatérésben a hangszerek új szereposztása (a hegedűvel unisonóban először a kürt, majd a klarinét szólama mutatja be a melléktémát; elmarad a zongora expozícióbeli „lezúdulása”, viszont az előbb említett hangszerek szólóihoz virtuóz harmóniai megtámasztást ad, valamint — az expozícióhoz képest újdonságként — egyedül mutatja be a melléktéma egy részét) mind-mind érdekesebbé, izgalmasabbá tették a művet.

## KORREKCIÓK AZ UTOLSÓ PILLANATBAN

Érdeemes figyelmet szentelni az egyes formarészek elvarrásának technikájára. Mivel a kétszeres expozíció gondolatát még nem találjuk a kamaraszimfóniához írott vázlatokban, így az átmenetek problematikája sem merült fel olyan súllyal (az exp<sup>1</sup>-exp<sup>2</sup> és exp<sup>2</sup>-kidolgozás között), mint a szextett definitív változatában. A kulcsszereplő ezúttal is a kürt. Bár már a vázlatokban (OSZK, Ms. Mus. 3.267/b 4<sup>v</sup>

40. A 9<sup>r</sup> oldal 2. szisztémájának utolsó ütemétől találkozik a két lejegyzés zenei anyagának íve (def.: 26<sup>-4</sup>) némileg más hangokkal. A teljesen pontos, szó szerinti egyezés a 26<sup>-1</sup>-től követhető nyomon.

oldalon) látható az expozíció végén a kürt  $b'-h'$  váltása váltása (101. kotta), ez még korántsem az a fajta hangsúlyos megnyilatkozása a hangszernek, mint a definitívben, ahol az egyes formarészek közti összekötő kapocs kiemelt szerepét kapja. A végső verzióban a kürt hosszan kitartott  $h'$  hangja alatt úszik be a cselló arpeggiója és a zongora akkordja az expozíció-kidolgozás összekapcsolásaképpen. A tisztázatban mindkét helyen javítás (exp<sup>1</sup>: 7<sup>+5</sup>-től áthúzás ill. exp<sup>2</sup>: 15<sup>+2</sup>-től ragasztás) található. Ez azt feltételezi, hogy „kapocs” végső formája csak az utolsó pillanatban, a tisztázat írásakor kristályosodhatott ki (69. faksimile, 101. és 102. kotta).



101. kotta, A C-dúr szextett (op. 37) Ms. Mus. 3.267/b 4<sup>v</sup>, 2. szisztéma 2-8. üteme

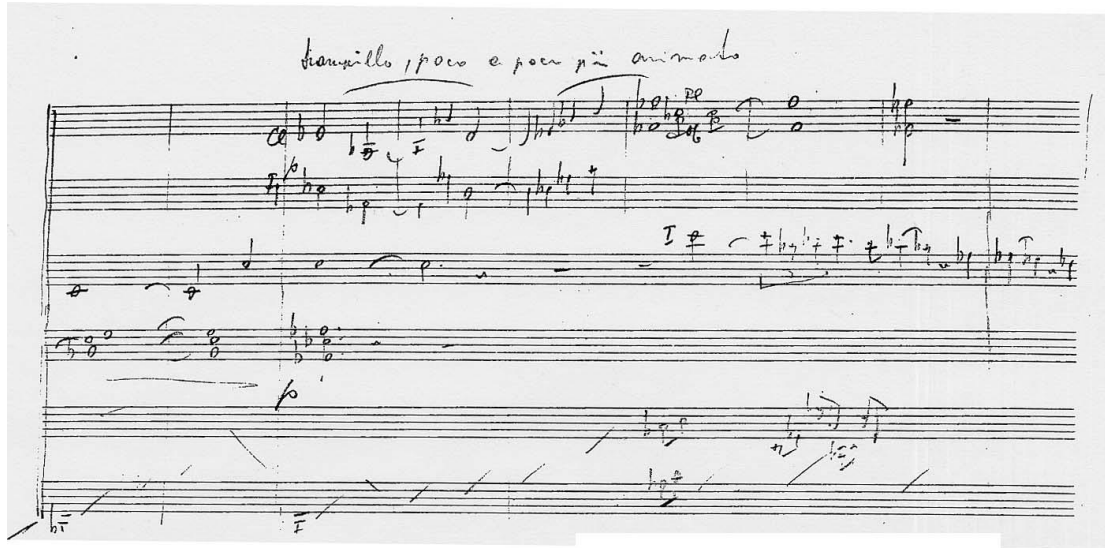


102. kotta, A C-dúr szextett (op. 37) tisztázata, (Ms. Mus. 2.986) 18. oldal, 2. szisztéma 15<sup>+2</sup>-től ragasztás

Hasonló helyre bukkanunk közvetlenül a kidolgozás kezdetén is. Miután a fentebb tárgyalt szakasz után elhangzott a főtéma reminiscenciája, Dohnányi a vázlatokban tíz ütemes átvezető szakaszt tervezett az I. hegedű által exponált új motívum elé (103. és 104. kotta).<sup>41</sup> (A véglegesben ez a 4/4 miatt a felére, azaz öt ütemre redukálódik, az I. hegedű szólamát pedig a zongora exponálja.)

103. kotta, OSZK, Ms. Mus 3.267/b vázlat 5<sup>r</sup> 2-3. szisztémája

41. Ez a szakasz a definitív 16<sup>+3</sup> és 16<sup>+4</sup> ütemei közé ékelődött volna be. A hegedű témáját lásd a vázlatok 5<sup>v</sup> oldalán, az 1. szisztéma 6. ütemétől



104. kotta, OSZK, Ms. Mus 3.267/b vázlat 5<sup>v</sup> 1. szisztémája

Dohnányi már leírta a tisztázatot, mikor mégis úgy döntött, hogy áthúzza a főtéma lehajló motívumának ismételtetéséből álló ütemeket. Ebben a szakaszban — az expozícióhoz hasonlóan — a zongora kivételével a szextett többi hangszere beszélget egymással. Dramaturgiai okokból minden bizonnyal szerencsésebb választás volt, hogy Dohnányi ezt a részt elhagyta, és nem a már jól ismert motívumot bontotta ki még egyszer, hanem a főtéma rövid felidézése után közvetlenül a *tranquillo, poco a poco più animato* szakasszal folytatta, olyan zenei anyaggal, mely eddig még nem szerepelt a témabemutatók során. Ezzel részben tömörített, részben felgyorsította, s ez által változatosabbá tette a zenei eseményeket. Innét a 19. próbaszámig, azaz a melléktéma feldolgozásának kezdetéig hálás szólószerepet kapott az addig viszonylag kevés szólisztikus feladattal bíró zongoraszólam. A zongora vette át a már említett kamaraszimfóniabeli I. hegedű szólóján kívül (definitív 16<sup>+6</sup>-tól) a hegedű-cselló mutatós oktávmenetét (definitív 18<sup>-1</sup>), a fuvolák-oboák csillogó tercmenetét (definitív 18<sup>+1</sup>-től), és megtartotta a zongora fortissimóba torkolló, dübörgő staccato oktávmenetét. Nem tagadta meg magát a zongoraművész-Dohnányi: ha végül is nem kamaraszimfóniát írt, ahogy eredetileg tervezte, akkor a kidolgozási részt quasi zongoraversennyé alakította át. A *C-dúr szextett* kidolgozási része nem más, mint „kamarazenemű zongoraszólóval” (70. faksimile), hasonlóan a *Gyermekdalvariációkhoz*, (op. 25), amit zongoraszólóval bővített zenekari műként aposztrofált.<sup>42</sup>

## KISEBB, DE LÉNYEGES VÁLTOZÁSOK

Az egyes formarészek közti kapcsolatok különbségének kategóriájába sorolandó a 8<sup>r</sup> oldal utolsó szisztémájának 3. ütemétől és a definitív 24<sup>-4</sup>-től<sup>-1</sup>-ig ütemeinek eltérő volta is. Feltehető, hogy azért változott a főtéma és a melléktéma összekapcsolása a visszatérésben, mert az új melléktéma beiktatásakor Dohnányi az egész művet felülvizsgálta. Már a folyamatfoglalmazványban is elhatározott volt, hogy a visszatérés melléktémáját nem előzi meg az expozícióbeli „rakéta-motívum”, hanem egy szerényebb, hármastagolású *e'-d'-c'* nyolcadmozgással vezeti be azt. A „rakéta-

42. Smith, Catherine A., „Dohnányi as a Teacher”, *Clavier*, XVI/2 (Febr. 1977), 16-18. Magyarul: *Parlando* 47/1(2005): 14-18. (ford. Kovács Ilona), ide: 15.

motívum” a Codába, közvetlenül a zárás elé került. A folyamatfogalmazvány szerint az e'-d'-c' hatszor hangzott volna el, a két utolsó a megkomponált lassításnak megfelelően dupla értékben. Ezt a két utolsó elhangzást Dohnányi feleslegesnek ítélte a szextett újraírásánál, s a definitívben a *rit. molto* előadói utasítással érte el ugyanazt a hatást, anélkül, hogy a sok ismétlés által monotonná vált volna a zene (105. kotta).<sup>43</sup>

105. kotta, C-dúr szextett (op. 37) — folyamatfogalmazvány: a 8<sup>r</sup> oldal 3. szisztéma 3. ütemétől – a 8<sup>v</sup> oldal 1. szisztéma 2. üteméig

A folyamatfogalmazványban a „rakéta-motívum” után (mely az egész művet átszövő *desz'-g* tritonuszt idézi fel immár negyedszerre)<sup>44</sup> már csak a záró tonikai akkordot tervezte a zeneszerző, melyet a véglegesben négy ütemen emelkedő C-dúr hármashangzat-felbontásra cserélt.

A tömörítés szándéka vezette Dohnányit a 10<sup>v</sup> oldal utolsó két ütemének átkomponálásában is, melyeket a zene folyamában a definitív 29<sup>+6</sup> üteme váltott fel. A folyamatfogalmazványban ez az ütem az előzetes terv szerint diminuálva még kétszer

43. A folyamatfogalmazványban leírt kiírt lassítás ismerete támpontot adhat az előadónak a lassítás mértékére.

44. A motívum a Codán kívül az expozíciókban a melléktémák előtt, és a visszatérést megelőzően is elhangzik. Az első g-re fut fel, a többi *desz'-re*.

elismételte volna a  $29^{+4}$  ütem motívumát.<sup>45</sup> Mivel a  $29^{+5}$  ütem megismétli a  $29^{+4}$  ütemet, így az eredeti elgondolást megtartva összesen négyszer hallanánk ezt a motívumot. Ez a megvalósítás — a diminúció által felgyorsított zenei események ellenére is — unalmassá válhatott volna, s csak helyeselni lehet Dohnányi azon döntését, hogy a  $29^{+6}$  ütemet egy felfutó cisz-mixolid skálával helyettesítette. A felesleges ismétléseket elhagyva ily módon vezette be a  $29^{+7}$  ütem szintén *cisz*-alapú szext-akkordját, mely *cisz* orgonapontként szerepel az elkövetkező négy ütemben, majd a továbbiakban kromatikusan lefelé haladva (a harmadik *ff*-t elérve) beletorkollik az alaphangnem dominánsába, G-be. Az idevezető hat (a folyamatfogalmazványban az *alla breve* miatt tizenkettő) ütem kromatikája fellelhető a vázlatban, de nem fedi a véglegest. A dominánst elérve, a definitív  $30^{+3}$  ütemében található össze újra a folyamatfogalmazvány (a fol. 344, recto oldal, 2. szisztéma 4. ütemétől) és a végső elgondolás. A folyamatfogalmazványban — egyelőre még — akkordokban lejegyezve találjuk a Codát megelőző ütemeket (71. faksimile).

A Codában nem történt számottevő változás a folyamatfogalmazvány és a definitív között. A formarész a szerteágazó modulációk és a tonikai akkord megszólalását késleltető álzárlatok után a C-dúr tonalitás megerősítésével tölti be szerepét. E funkciót erősíti a definitív utolsó, a vázlatához képest hozzáadott két üteme is. Mint ahogy arra fentebb már utaltunk, a folyamatfogalmazványban a „rakéta-motívum” után még egyszer megszólal a tétel jellegzetes hangköze, a *desz-g* tritónusz, négyütemnyi (2/4 értékű) C-dúr akkorddal lekerekítve. A véglegesben négy 4/4-es (C-dúr hármashangzatokkal + *C* pizzicatóval/staccatóval) felfelé futó ütem zárja a tételt (72. faksimile).

---

45. A  $29^{+4}$  ütem a Codát megelőző modulációk során egy kvartszext-akkord basszusaként *ff* dinamikával kiemelt *cisz*-re érkezik.

#### 4. Motivikus aprómunka — Suite en valse (op. 39)

##### DOHNÁNYI ÉS A KERINGŐ

Dohnányi Ernőt gyermekkorától végigkísérte a keringő. Első fennmaradt zongorára komponált (cisz-moll) *Walzerét* 1888-ból ismerjük (106. kotta).<sup>1</sup> Ifjúkori műveiben ezenkívül a *Hedwigiana* részeként a No. 3 változatot illetve *Valse* címmel, melyet hamarosan követtek az érett művek keringői.



106. kotta, A cisz-moll keringő kezdete

1897-ben született a Gruber Emmának ajánlott op. 3-as *Valzer zongorára, négy kézre*, mely nyitánya Dohnányi két (esetleg három) zongorára vagy négy kézre írott keringőinek.<sup>2</sup> Ez a mű Dohnányi első opusz számmal ellátott keringője. Ugyancsak 1897-ben indul szólószongorára szánt átíratának sora is, melynek többsége valcer. Elsőként *Delibes Naila* című balettzenéjének keringőjéből készített átíratot, hogy aztán az évek során a zongoraművész-Dohnányi műsora tovább gazdagodjon egy-egy népszerű *Schubert*, egy további *Delibes*, *Brahms* és *J. Strauss* átíratával.<sup>3</sup> Kivétel nélkül valamennyi csillogó, virtuóz, technikailag nagyon nehéz mű, melyeket Dohnányi saját magának komponált: gyakran zárta koncertjeit hatásos befejezésként e darabok valamelyikével. Az eredetileg valóban táncolásra szánt darabok (a Brahms-keringőt kivéve, ami inkább stilizált) Dohnányi olvasatában keringőruhába öltöztetett fantáziákká váltak s évtizedeken át hálás repertoárdarabjai voltak.

Saját kompozíciói mellett más zeneszerzők keringői is gyakran szerepeltek zongoraművészi repertoárjában. Az általa egyik leggyakrabban játszott Liszt-mű, a *Valse Impromptu* — mellyel majd az op. 23-as *Drei Stücke* ugyanilyen című második darabja mutat címválasztásában rokonságot — már tizenöt éves korától datálható

1. BL, Add. MS. 50,790, fol. 9.

2. *Walzer Pierrette*, 1909 – három zongorára; *Der Schleier der Pierrette Hochzeit-Walzer*, op. 18, no. 4 – négy kézre; *Suite en Valse*, op. 39/a, 1945 – két zongorára; Schubert: *Valses nobles*, 1954 – két zongorára.

3. L. Delibes: *Walzer aus dem Ballett „Naila”*, 1897; F. Schubert: *Valses Nobles*, 1920; L. Delibes *Valse „Coppélia”*, 1925; J. Brahms: *Walzer für Pianoforte*, 1928; J. Strauss: *Zwei Walzer*, „*Schatz-Walzer*” (Zigeunerbaron) und „*Du und Du*” (Fledermaus)

koncertműsorain.<sup>4</sup> Ez a darab zongoraművészi karrierjét indító 1897-es berlini bemutatkozó koncertjének műsorában is helyet kapott és végigívelt a pályán egészen az amerikai évekig.<sup>5</sup> Egyáltalán, saját keringő-kompozíciói mellett pályája kezdetétől rendszeresen játszotta más szerzők, így Chopin és Brahms keringőit is.

Az oeuvre-ben nemcsak *keringő* címet viselő művekben írt keringőt (vagy éppen pszeudo-keringőt) Dohnányi. Zeneszerzői palettáján kifinomult eszközzé vált e tánc — a legkülönbözőbb hangszer-összeállításokban. Van, mikor egész tételekben dominál a keringőlüktetés és előfordul, hogy csak a tétel egy bizonyos részében jelenik meg. Az alábbiakban a legjellemzőbb típusokból adunk válogatást.

Az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) utolsó, III. tételének fő témája (ami az I. tétel *Adagio* kezdésének dallamanyagát idézi) hamisítatlan keringődallam (107. kotta).<sup>6</sup> E téma a versenyművet lezáró nagyszabású strettáig vonul végig és meghatározó építőeleme a tételnek.

A *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) című művében — mely Vázsonyi Bálint találó elnevezése szerint egyfajta „zenei *Így írtok ti*” — a variáció témájával szolgáló közismert kis gyermekdal változik át keringővé a 7. variációban (108. kotta).<sup>7</sup>

A *C-dúr szextett* (op. 37), nemcsak azért különleges az életműben, mert ez a zeneszerző egyetlen olyan műve, mely fúvósokon, vonósokon és zongorán szólal meg, hanem mert a 2/4-ben írott IV. tételben mesteri módon kerüli meg a metrum kötöttségeit, legalább is a keringő szempontjából azt a legkevésbé sem elhanyagolható tény, hogy az hagyományosan 3/4-es tánc (109. kotta).

A Galafrés Elzának ajánlott 3., *a-moll vonósnégyesben* (op. 33) a 2/4-ben lejegyzett harmadik tétel kétségkívül ugyanabban a szellemben fogant, mint a fentebb idézett példa. Galafrés szerint a tétel alig észrevehetően összefonódik a keringőritmussal, helyenként jazz-elemekkel színezve, ismét egy más arculatát felvillantva e táncnak.<sup>8</sup> Ennek fordítottjára is találunk példát az op. 3-as *Valcerben*. Itt a 3/4-es lüktetés törik meg a hemiolákkal a *Meno allegro* részben: 3/4-ből vált 2/4-re a nyolcütemes periódus utolsó két ütemében (110. kotta).

---

4. Az 1892. április 1-én, a Haditudományi és Kaszinó Egyesület Pozsonyban megrendezett hangversenyén több kisebb karakterdarab mellett hangzott el az ifjú Dohnányi előadásában Liszt *Valse Impromptu*-je. A koncert kritikáját és műsorfüzetét lásd Gombos László et alia, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója I. rész: A pályakezdő évek, 1887. január — 1898. április”, *Dohnányi Évkönyv 2003*, 161-163.

5. Kovács Ilona, Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, 83. és 129. Liszt *Valse Impromptu*-jét utoljára 1954. január 25-én játszotta Palm Beachben (Florida). A Dohnányi zongoraművészi pályájának utolsó korszakáról (1944-1960) készült elemzésre (benne az amerikai évek hangversenyeinek listájával) az előkészületben lévő *Dohnányi Évkönyv 2008/9*-ben kerül sor.

6. A majd' félévszázaddal későbbi *h-moll zongoraverseny* (op. 42) is a nyitótételből veszi majd dallamanyagát, ami szintén táncos lüktetésű, de nem keringő.

7. Dohnányi Budapesten és Tallahasseeben többször is tanította e művét. A mű előadói értelmezéséről értékes adalékokat ad Dohnányi egyik amerikai tanítványa. Lásd Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher.” *Clavier, XVI/2* (Febr. 1977), 16-18, magyarul „Dohnányi, a tanár”, *Parlando 47/1* (2005): 14-18. (ford. Kovács Ilona).

8. Galafrés, 335.



III.

*Vivace.* *G.P.* *G.P.*

Flauto piccolo.

Flauti 1. 2.

Oboi 1. 2.

Clarineti 1. 2.  
in A.

Fagotti 1. 2.

Contrafagotto.

*Vivace.* *G.P.* *G.P.*

1. 2.  
Corni in F.

3. 4.

Trombe 1. 2.  
in F.

1. 2.  
Tromboni.

3.

Timpani.  
G. H. E. (hoch)

Triangolo.

Piatti.

*Vivace.* *G.P.* *G.P.*

Pianoforte.

*Vivace.* *G.P.* *G.P.*

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

*pizz.*

D. 5102.

107. kotta, Az e-moll zongoraverseny (op. 5) III. tételének kezdete

VII  
Var. II. Walzer  
Tempo giusto

1. Pk.  
*f* *dim* *p*  
26

Pfte  
*mf* *arco.*

1. Viol.  
*arco* *ff* *arco* *dim.* *p*

2. Viol.  
*ff* *arco* *dim.* *p*

Br.  
*ff* *pizz.* *dim.* *p*

Vc.  
*ff* *pizz.* *dim.* *p*

Kb.  
*ff* *dim.* *p*

108. kotta, A Variációk egy gyermekdalra (op. 25) 7. variációjának kezdete

115

[Walzer]  
*p dolce*

*pizz.* *p dolce* *p*

115

*f* *f* *p* *f* *f*

109. kotta, A C-dúr szextett (op. 37) IV. tételének keringő-részlete

Meno allegro.  
p lusingando  
(sopra)

## 110. kotta, Valcer, op. 3, Meno allegro

E korai opusz már ott hordozza a *Suite en valse* (op. 39) sziporkázó témagazdagságát, rejtett metrumváltása pedig egyrészt a sántító *Valse boiteuse*-t előlegzi. A *C-dúr szextett* és az *a-moll vonósnégyes* pedig rávilágít arra a zeneszerzői attitűdre, ami a *Suite en valse* utolsó tételének kezdetét is jellemzi. A *Valse de Fête* 4/4-es lassú, méltóságteljes bevezetője felülemelkedik a hagyományon, a 3/4-es keringőn. Az első harmincegy ütemben nyilvánvalóan nem valcerről van szó, hanem egy nagyszabású sorozat utolsó tételének kezdetéről, mely méltóságteljes bevezetése a keringő ünnepének: annak a színpompás, soktémás zenei kavalkádnak, mely a zeneszerző műveinek sorában egyedülálló összefoglalása a keringőnek.

Az oeuvre legmegrendítőbb valcere Dohnányi *magnum opus*ában, a *Cantus vitae*-ben (op. 38) hallható. Nem a szokásos báli zenét, nem is a szalonok kedvelt muzsikáját komponálta meg a zeneszerző a *Bacchanália* (no. 9) tételben. Fontos dramaturgiai szerepe van itt a keringőnek: az ember belső vívódását, harcát próbálja elfedni a tánczene már-már triviálisan megfogalmazott harmónia- és ritmusvilágával. A halál és a tánc egyidejű megjelenítését már ismerjük a *Pierrette fátyola* (op. 18) című pantomim keringőzenéjéből is, ahol a két világot, a tragikus és a mámorosan mulatozót köti össze a szándékosan (s ezáltal annál megdöbbentőbb hatású) közönségesre komponált keringővel. Dohnányi zenéje több síkon használta a librettó drámai ellentéteit: a tragikust ütközteti a komikussal, a halál találkozik a tánccal, a programzene pedig az abszolút zenével. A némajáték leghátborzongatóbb jelenetében *Pierrette* személyes tragédiája torkollik bele a történeletről mit sem sejtő násznépet megszemélyesítő valcer szándékosan triviális folyamába. (Az operairodalomból is jól ismert ez a dramaturgiai eszköz. Az egyik, a *Pierrette*-hez időben legközelebb párhuzamot Alban Berg *Wozzeck* című operája 3. felvonásának 3. képében találjuk. *Wozzeck* Marie megölése után feldúlt lelkiállapotban tér be a város kocsmájába, ahol az emberek önfeledten — igaz, nem keringőt, hanem — polkát táncolnak.)<sup>9</sup> Dohnányi a

9. Ugyanezt a dramaturgiát használja Benjamin Britten is a későbbiekben *Peter Grimes* című operájában. A III. felvonás 1. jelenetében, a Moot Hallban először 12/8-os clog dance, majd egy 4/4-es, végül 2/4-es tánc (Alla Galop) kontrasztál a még csak sejtetően bekövetkezett tragédiával.

*Cantus vitae*-ben saját korának ellentéteit, a kizsákmányolt munkások lélekölő robotját állította szembe a keringő szimbolizálta talmi csillogással.<sup>10</sup>

\* \* \*

Dohnányi életművének minden bizonnyal nemcsak legkiemelkedőbb és legsokrétűbb keringő-alkotása a *Suite en valse* (op. 39), hanem a 20. századi szvit műfaját is sok újszerű vonással gazdagította ez a kompozíció.

Tagadhatatlan Dohnányi vonzódása a szvit iránt, akár annak archaikus formájára gondolunk, mely elsősorban zongoraszvitjeire volt jellemző (*Humoresken in Form einer Suite*, op. 17, *Suite nach altem Stil*, op. 24), akár a romantikus mintát követő zenekari szvitjeire (*Suite für Orchester in vier Sätze*, op. 19, *Suite en valse*, op. 39). Az op. 24 kivételével (ami inkább à l'antique) az elnevezés már nem a szigorúan vett tánckarakterre vagy a teljes mű tonális egységére, hanem a könnyedebb hangulatú tételek lazább sorozatára utal. A 20. század stilizált szvitjeinek másik pólusaként megjelenik a *suite caractéristique*, mely a késői 19. századi hagyományokból nőtt ki.<sup>11</sup> Ebben az értelemben a *Szerenád* (op. 10), a *Winterreigen* (op. 13), a *Pierrette* zenéjéből összeállított *Stücke und Tänze* (op. 18. no. 1), a *Szimfónikus percek* (op. 36) és a *Cloches* kivételével a *Six Piano Pieces* (op. 41) is a romantikus típusú szvit-kategóriába sorolható és szoros egységet alkot a két *Suite*-nek nevezett zenekari művel.

## KELETKEZÉSTÖRTÉNET

Danuser a biográfiaírást és a zenei hermeneutikát, a zenetudománynak e két, egymással összefonódó tudományágát taglaló tanulmányában kifejti, hogy a zene megértéséhez hozzátartozik azoknak a gondolatoknak a megértése is, amelyek alapján megszületett a kompozíció. Nem lehet eltekinteni attól a 19. és a 20. század elején széles körben elfogadott nézettől, hogy a zeneszerző saját magát komponálja bele műveibe, életének nevezetes eseményeit örökíti meg, érzelmeit-gondolatait mondja el zenéje által.<sup>12</sup> Nem tagadható, hogy vannak olyan alkotások, melyeknél az életrajzi tények ismerete elengedhetetlen a mű teljes befogadásához. „Nemcsak hogy kívánatos, de a mű csorbítatlan megértéséhez éppenséggel elkerülhetetlen, mégpedig mindannyiszor, valahányszor csak — az autonóm zene területén — az életrajzi elemet mint szüzsét vagy alapanyagot oly módon vonják be az életrajzírásba, hogy az esztétika (és nem csak a genezis!) a szerző által is tanúsított részének számít.”<sup>13</sup>

Dohnányi gyermekkorától rendkívül fegyelmezett, s egyben szemérmes ember volt, aki belső, személyes érzelmeit soha nem tárta nyilvánosság elé — még

---

10. Frigyesi Judit megállapítja, hogy a Nietzsche-t követő magyar modernisták szerint a művészet legfontosabb feladata a valóságos élet teljes bemutatása, akár ellenmondásos elemek egyidejű alkalmazásával is. Így a valóság kontrasztáló elemei egyszerre, egymást kiegészítve jelenhetnek meg a műalkotásban. Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. (Berkeley: University of California Press, 1998), 157. és 163. Anélkül, hogy Dohnányit a modernistákhoz sorolnánk, kétségtelen, hogy ez a fajta ábrázolásmód mind a *Pierrette*-ben, mind a *Cantus vitae*-ben jelen van.

11. David Fuller, „Suite” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publisher Limited, 2001), Vol. 24., 682.

12. Hermann Danuser, „Biographie und Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft”, in: Joseph Kuckertz-Helga de la Motte-Christian Martin Schmidt-Wilhelm Seidel (hrsg.): *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*. Laaber: Laaber, 1990, 571-601. Magyarul „Biográfiaírás és zenei hermeneutika”, in *Magyar Zene*, 11/1, (2002. február): 81-106. Fordította Dalos Anna. Ide: 92-93, ill. 104.

13. Danuser, i. m. 104.

műveiben is csak ritkán. Kevés azoknak a műveknek a sora, melyben kimutatható a párhuzam élete egy adott eseménye és valamely kompozíciója között. Minden bizonnyal e darabok közé sorolható a csellóra írt *Konzertstück* (op. 12), melyben beteg édesapjától búcsúzik, a Galafrés Elzával kezdődő kapcsolatának elején komponált *Drei Orchesterlieder auf die Gedichte von W. C. Gomoll* (op. 22) és a *Drei Stücke* (op. 23), mely utóbbiban a személyes hangot a mind három darabot megnyitó *E-G E-D* mottóval is kiemeli. Ugyancsak ide sorolható a *Suite en valse* (op. 39), mely a Zachár Ilonával való egymásra találásnak állít emléket és a *Six Piano Pieces* (op. 41) utolsó darabja, a *Cloches* is, mely Mátyás fia halálhírekor fogant meg benne. Két monumentális alkotásában, a *Cantus vitae*-ben és a szülei emlékére írott 2. *szimfóniában* pedig ars poeticáját fogalmazta meg, élet és halál kérdését tárgyalja — hangsúlyozottan és szigorúan *nem programzeneként*.<sup>14</sup>

Dohnányi 1937 telén találkozott először Zachár Ilonával, későbbi harmadik feleségével egy családi összejövetelen. Akkoriban mindketten boldogtalan házasságban éltek, és nem kellett sok idő hozzá, hogy a két hasonló gondolkodású ember egymásra találjon. A Zachár Ilonának ajánlott *Suite en valse* (op. 39) az új szerelem krónikája lett. Ismeretes, hogy a megírás ötletét „az ajánlás tárgya” maga vetette fel.<sup>15</sup> Dohnányi a mű vázlatait egy Zachár Ilonától 1942 karácsonyára kapott vázlatkönyvbe kezdte felvázolni. Az ajándékozó feltehetően ily módon is ösztökelte a zeneszerzőt egy új zenemű komponálására. (Dohnányi gondolatait 1942 végén még a Mozart-cadenzák foglalták le.<sup>16</sup> Ezek ismeretében semmiképp sem tartható Vázsonyi állítása, aki 1941-re teszi a komponálás kezdetét,<sup>17</sup> és Podhradszky Imre — valamint az ő adatait átvevők —

14. Erről bővebben lásd az I. fejezet *Dohnányi a komponálásról, módszeréről, műveiről* Műveiről című alfejezetét, valamint a II. fejezet *Dohnányi-névjegy a szimfóniákban* című alfejezet *E-dúr szimfóniára* vonatkozó szakaszát

15. Esther Shane és Barbara Jefferson, „Mrs. Dohnanyi Urged Writing of Waltz”, *Tallahassee Democrat*, 1954. január 6. A cikk az 1954. január 8-i hangverseny előtt jelent, melyen Dohnányi és Kilényi Edével közös hangversenyük utolsó számaként szólaltatták meg az op. 39/a-t. Podhradszky és az ő adatait átvevők tévesen jelölik ezt a koncertet a mű ősbemutatójaként (vö. a *Suite en valse* keletkezéstörténetével, és a Függelék (1)/ *Bemutatók, A komponálás kezdete, A komponálás befejezése dátumainak korrekciója* adataival. Az ajánlásról lásd még Vázsonyi, 259. Ellentétben Vázsonyi állításával, nem ez volt az első mű, melyet Dohnányi Zachár Ilonának ajánlott. Dohnányi korában egyedülálló művészi számító vállalkozása volt, hogy 1941. november 27. és 1942. június 30. között a Magyar Rádióban eljátszotta Mozart összes zongoraversenyét (lásd Kovács, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 304, 310 és 336.) A versenyművekhez készített saját cadenzák ceruzás vázlateinak első fölióján olvasható: „Kadenzák Mozart zongoraversenyeihez 1941/42. Az én drága egyetlen *Icukámnak* emlékül a *Wesselényi utcában* készült kadenzák szerzőjétől Bp. 1942. szept. 24.” (A zeneszerző Galafrés Elzától való elszakadása után egy ideig a Gellért szállóban, majd a Wesselényi utcában és Gödöllőn lakott.) Az új cadenzák írásának munkálatairól lásd Szánthó Dénes, „Beszélgetés Dohnányi Ernővel” *Magyar Nemzet*, 1942. március 8. Angolul: in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005), 185-189. Az eredeti vázlatokat lásd: Warren D. Allen Zenei Könyvtár, FSU, Tallahassee, Dohnányi Collection, MS 150. Fénymásolata DA 1. 005. További esetleges ajánlás tervét sejteti a *Cantus vitae* egyik vázlatkötegének első lapján olvasható szöveg: „*Icuka részére apr. 8-9*”, lásd OSZK, Ms. Mus. 3.209. A *Cantus vitae* fogalmazványának elején (BL. Add. MS. 50,797, fol. 1<sup>o</sup>) kék postairónnal írt mondat — *Az én drága Icukámnak Ernője* — szintén megerősíti a feltételezést, miszerint Dohnányi leendő harmadik feleségének szánta élete főművét. Lásd még az I. fejezet *Vázlatok, fogalmazványok* alfejezetének 6. lábjegyzetét.

16. A vázlatkönyv első lapján Zachár Ilona ceruzás bejegyzését olvashatjuk: „*Cucikámnak emlékül 1942 karácsonyán az ő Enyémkéje*”. BL., Add. MS. 50,798A. Az előző lábjegyzetben említett Mozart-versenyművek ceruzás vázlaiban a *B-dúr zongoraverseny* (KV. 595) cadenzájának első lapján (f. 123) álló dátum — 1942. november 25. — pedig arra enged következtetni, hogy a rádiósorozat végeztével Dohnányit még továbbra is foglalkoztatták a Mozart-cadenzák, talán egy későbbi kiadás reményében.

17. Vázsonyi, 363.

1942-es datálása is csak abban az esetben fogadható el, ha feltételezzük, hogy az 1942 karácsonyától fennmaradó egy hétben Dohnányi azon nyomban hozzáfogott a munkához.)

A komponálás körülményeiről szintén Zachár Ilonától értesülünk: Dohnányi 1943 nyarán ismét trombórist kapott, ezúttal a lábába.<sup>18</sup> Zachár találékonyságának köszönhetően azonban a betegség sem a tervezett balatoni nyaralást, sem a komponálást nem zavarta.<sup>19</sup> A földvári nyaraló kertjében, egy nagy tölgyfa alá kitett nyugágyon Dohnányi zavartalanul dolgozhatott készülő kompozícióján. Ez alatt az időszak alatt már talán a partitúrán (is) kellett, hogy dolgozzon, mivel ősztől kezdődött az új hangversenyévad és a zeneakadémiai tanév, ami ismét sok elfoglaltságot jelentett. A szeptembert a Filharmóniai Társaság kizárólag Zachár Ilona beszámolójából és Dohnányi 1943-as noteszéből ismert erdélyi hangversenyturnéja töltötte ki.<sup>20</sup> A Filharmóniai Társaság előadásában, a szerző vezényletével a bemutatót az eddigi — téves — adatok 1943. november 10-ére datálták. Ennek logikailag ellentmond, hogy a partitúra végén *1943. december 4.* szerepel befejezési dátumként. A műsor ismerete, Dohnányi notesze<sup>21</sup> és — mindenek előtt — a hangverseny szemtanúja, annak egyik főszereplője, Váczi Károly segített a mindezidáig feloldatlan rejtély megoldásában.<sup>22</sup> A Filharmóniai Társaság 3. bérleti estjén Brahms *I. szimfóniája* és a *Suite en valse* ősbemutatója között Csízik Béla *Zongoraversenye* hangzott fel, Váczi Károly szólójával (1. illusztráció).

E tények arra utalnak, hogy a bemutató előtt hat nappal fejezte be a komponista a teljes keringő-szvitet, s együttesének ennyi ideje maradt, hogy megtanulja az új művet. Ekkor még senki sem gondolta, hogy ez a hangverseny lesz Dohnányi Ernő utolsó hangversenye a Filharmóniai Társaság élén, huszonöt együtt töltött év, 337 közös hangverseny után.<sup>23</sup>

Az I. fejezet [Dohnányi] — *Műveiről* című alfejezetében már utaltam a III. tétel névadásának pseudo-problémájára, melynek címe *mindig* is *Valse boiteuse* volt és

---

18. Dohnányi többször szenvedett ebben a betegségben élete során: 1934-ben kapta első trombózisát (lásd a *C-dúr szextett* keletkezéstörténeténél), 1940-ben, a *Cantus vitae* autogramjának írása idején pedig jobb karja volt e betegség miatt egy időre használhatatlan, Zachár, 199.

19. Dohnányi 1943-as, jelenleg a budapesti Dohnányi Archívumban található noteszében az alábbi bejegyzések olvashatók: júl. 15.: *Földv.* [kihúzza]; júl. 20.: „*Icy Földvár*”; júl. 23. *Ut. auto Földvár*; aug. 23.: *Föld — Gödöllő (Auto?)*, melyből rekonstruálható a történet. A július 15-re tervezett balatonföldvári utazás a betegség miatt elmaradt. Zachár Ilona előre ment július 20-án, hogy mindent előkészítsen Dohnányi számára, aki július 23-án utazott le autóval, s egy hónapot töltött a Balatonnál. Ez alatt az időszak alatt készültek a *Suite en valse* vázlatai.

20. A Filharmóniai Társaság történetét feldolgozó munkák nem említik ezt a turnét. Zachár beszámolója szerint Kolozsváron, Marosvásárhelyen és Nagyváradon adott hangversenyt Dohnányi vezényletével a Filharmóniai Társaság, melyre Zachár Ilona leányával együtt kísérte el a karmestert. Zachár, 208. Ezt Dohnányi 1943-as noteszének bejegyzése is megerősíti. A turné állomásai: 1943. szeptember 14. – Kolozsvár, szeptember 16. – Marosvásárhely, szeptember 17. Nagyvárad, szeptember 18. – Debrecen. Zachár, 207.

21. Dohnányi noteszében november 9-én *Zath[ureczky]*, november 10-én *Liszt H[-]m[oll] Szon[áta]* bejegyzés olvasható, nyoma sincs zenekari hangversenynek. Egy hónappal később, december kilencedikétől viszont beírta a Filharmóniai Társaság Zeneakadémián tartott próbáját és hangversenyét, továbbá a *Suite en valse* bemutatóját követő másnapi matinét: december 9.: *filh pr 10 ZA*; december 10.: *filh*; december 11.: *filh R.. 12*;

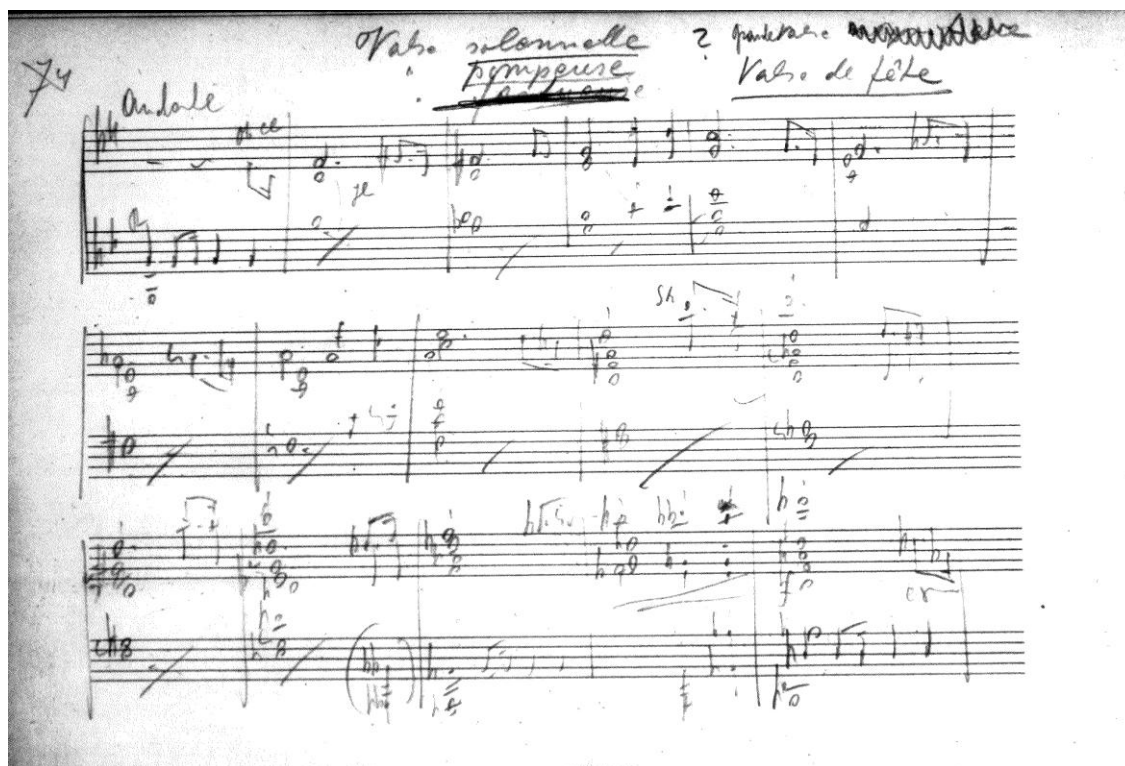
22. Köszönet illeti Váczi Károlyt, aki kérésre 2006. június 20-án kelt levelében értékes információkat közölt a hangversenyéről.

23. Bónis Ferenc adatai. Uő, *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*. Budapesti Filharmóniai Társaság (Budapest: Balassi Kiadó, [2005]), 121. A zenekar másnap még ifjúsági koncertet adott Dohnányi vezényletével, tehát ez a valóban utolsónak tekinthető közös hangverseny.

nem *Valse boitense* vagy *boitante*. A IV. tétel címadása azonban valóban fejtörést okozott a zeneszerzőnek, és időbe telt, míg rátalált a végső megoldásra. A vázlatkönyv 74. oldalán Dohnányi rendbe szedte gondolatait a IV. tétellel kapcsolatban, és hozzákezdett egy összeszedett folyamatfogalmazvány leírásához, ami az utolsó stáció volt az előzetes vázlatok és a tisztázat között. Dohnányi címterveket is leírt a tétel elé, összesen hatot:

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| <u><i>Valse solemnette,</i></u> | ? <i>Grande valse</i> [egy olvashatatlant] |
| „ <u><i>pompeuse,</i></u>       |  |
| „ <u><i>fantueuse</i></u>       | <u><i>Valse de fête</i></u>                |

A kéziratot vizsgálva az a benyomásunk támadhat, hogy hamar kiesett a [Valse] *fantueuse*, kérdőjelet kapott a *Grande valse*, a mellette lévő pedig olvashatatlaná tette az áthúzás (111. kotta). Aláhúzással megerősítést kapott viszont a maradék három, ami a tisztázat elkészítésének idejére kettőre redukálódott. Az autográf tisztázat elkészítésének idején még mindig versenyben volt a *Valse pompeuse* és alatta a *Valse de fête*. Végül ez utóbbi „nyert” és a jelenleg a Magyar Rádió kottatárában található, kottamásoló által készített példányban már egyedül a *Valse de fête* cím szerepel.<sup>24</sup>



111. kotta, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 74. oldala

24. Magyar Rádió kottatára, leltári szám 364732-239, 304 oldal. A másoló neve nem ismeretes. Az autográf és a partitúra másolata között számos kisebb pontatlanság található: a kopista által készített példányban több helyen hiányoznak *dinamikai jelek* (pl. az 1. oldal 2. ütemében a *crescendo* csak az 1. fuvolához és az 1. és 2. kúrthöz van beírva, holott az autográfban minden szólamban ott van; hiányzik a *piano* a 93. oldalon a cselló és nagybőgő szólamban), *legato ívek* (pl. az 1. oldal 2. ütemében a trombita szólamban). Ezek értelmezése és számbavétele a jövőbeni kritikai kiadás feladata lesz.

A MAGY. KIR. OPERAHÁZ



ZENEKARÁBÓL ALAKULT

# FILHARMÓNIAI TÁRSASÁG

## III. BÉRLETI HANGVERSENYE

Pénteken, 1943. december 10-én este 7 órakor  
a Magyar Királyi Operaházban

Vezényel:

# DOHNÁNYI ERNŐ dr.

Közreműködik:

*ifj. VÁCZI KÁROLY (zongora)*

MŰSOR:

1. BRAHMS: I. Szimfónia (c-moll, Op. 68.)

Un poco sostenuto. Allegro.

Andante sostenuto.

Un poco allegretto e grazioso.

Adagio. Piu Andante. Allegro non troppo, ma con brio.

SZÜNET

2. CSIZIK BÉLA: Zongoraverseny (*Bemutató előadás*)

Allegro molto moderato.

Andante.

Allegro moderato.

előadja: *ifj. Váczi Károly*

3. DOHNÁNYI ERNŐ: Suite en Valse (Keringő szvit)

I. Valse symphonique.

II. Valse sentimentale.

III. Valse boitense.

IV. Valse de fete.

*Bemutató előadás*

Előzetes jelentés: IV. Filharmóniai hangverseny 1944. január 7-én, a Magyar Kir. Operaházban. Vezényel: dr. BÖHM KARL (Bécs).

1. illusztráció, Az 1944. december 10-én rendezett hangverseny műsorfüzetének címlapja<sup>25</sup>

25. A műsorfüzet eredetijéért Váczi Károlyné Löbl Lilinek tartozom köszönettel.



## RECEPCIÓ

Nem voltak ideálisnak mondhatók a külső körülmények a Filharmóniai Társaság III. bérleti estjén, 1943. december 10-én a Magyar Királyi Operaházban. A közönség nem tudta feledni a háborút, az ingatag politikai helyzetet, az egyre inkább levegőben lógó bombázások és a katonai invázió lehetőségét. A baljós eseményeket egy ideig elfeledve mégis mélyen megérintette a közönséget Dohnányi legújabb műve, az utolsó, aminek még Magyarországon volt a bemutatója.<sup>26</sup> A hangversenyt követően a mű többször is hallható volt a rádióban,<sup>27</sup> de élő előadásban Magyarországon többször nem adták elő.

A keringő-szvit eredeti, zenekari változatát Amerikában 1949. november 12-én Indianapolisban mutatták be. Az *Indianapolis Symphony* élén Fabien Sevitzy vezényelt. E hangverseny teljes programját november 13-án megismételték. A közönség lelkesen fogadta Dohnányi darabját, a kritikusokat viszont megosztotta a mű. Volt, aki a szimfonikusok által valaha is játszott egyik legsikeresebb újdonságaként értékelte a művet,<sup>28</sup> és volt, akinek nem nyerte el a tetszését.<sup>29</sup>

---

26. „Although the audience was obviously aware of the approaching war, their faces lit up when the first bars of the »Valse Symphonique« resounded. The »Valse sentimentale« followed with music that was soft and heart-gripping. The audience, with heavy tension in their hearts, broke into tears. »This is a most unusual waltz,« someone murmured. »First it cheered us up, and then it made us cry.« [Habár a közönség nyilvánvalóan tudatában volt a közelgő háborúnak, arcuk mégis felderült, mikor a „Valse symphonique” első ütemei felhangoztak. Az ezt követő „Valse sentimentale” zenéje lágy és szívbemarkoló volt. A hallgatóság, szívükben nehéz feszültséggel, könnyekben tört ki. ‘Ez a legszokatlanabb keringő’ suttogta valaki. ‘Először felvidít, aztán megríkat.’] Zachár, 123.; „We were all afraid. All talk was of shootings. Bombs were falling. Invasion was near. Everyone was tense. My husband was conducting his orchestra that night, and I attended with some non-musical friends. The people in the audience looked gloomy and the tenseness showed in their faces. Then the orchestra started playing the gay, lilting melody of the first movement. Everyone started smiling and swaying with the music. The second movement was sentimental. It brought to mind happy times of childhood or, perhaps, a first love. I noticed everywhere people were sniffing and wiping away tears.” [Mindannyian féltünk. Mindenki a lövöldözésekről beszélt. Bombáztak. A megszállás a levegőben lógott. Mindenki feszült volt. Ezen az estén a férjem vezényelte a zenekart, én néhány nem-zenész barátommal jelentem meg. A közönség komor hangulatban volt és feszültség tükröződött az arcukon. Aztán a zenekar elkezdte játszani az 1. tétel vidám, lendületes dallamát. Mindenki mosolyogni kezdett és átvette a zene lüktetését. A 2. tétel érzelmes volt. Visszaidézte a gyermekkor boldog időszakát, és talán az első szerelmet. Észrevettem, hogy az emberek szíjognak és a szemüket törlik.] Esther Shane és Barbara Jefferson, „Mrs. Dohnanyi Urged Writing of Waltz”, *Tallahassee Democrat*, 1954. január 6.

27. „Following the first performance, the waltz was played daily on the radio by request.” [Az első előadást követően — közkívánatra — a keringőt naponta játszották a rádióban.] Lásd Esther Shane és Barbara Jefferson cikkében.

28. „Fabien Sevitzy last night introduced one of the most successful novelties the Symphony has played. In a season-opening program, to be repeated this afternoon in the Murat, Dr. Sevitzy and the orchestra drew big applause with Ernest von Dohnanyi’s Waltz Suite. Programmed as a world premier, this extended essay in three-four time is guaranteed to banish arthritis and make listeners imagine themselves waltz-contest winners. Besides the immediate popular appeal, the suite has a plenty of good writing. Its fluency and harmonic adroitness both recall Dohnanyi’s well-known Suite, Op. 19 for orchestra.” [Fabien Sevitzy tegnap este az egyik legsikeresebb újdonságot mutatta be, amit a szimfonikusok játszottak. Az évadnyitó programban (amit a Muratban ma délután megismételnek) Dr. Sevitzy és a zenekar nagy sikert ért el Dohnányi Keringő-szvitjével. Világpremierként hirdetve a 3/4 eme kiszélesített esszéje garantáltan számúzi az artritiszt, és azt a képzetet kelti a hallgató számára, mintha megnyerné a keringőversenyt. A közvetlen népszerű varázs mellett a szvitben számtalan jó ötlet van. Gördülékenysége és harmóniai találékonysága Dohnányi jól ismert op. 19-es Szvitjére emlékeztet.] Henry Butler, „Symphony Presents Successful Premier of »Waltz Suite«” *The Indianapolis Times*, 1949. november 13.; „It contains the kind of waltzes Johann Strauss might have written in collaboration with Richard Strauss — essentially old-fashioned, but with a pleasant touch of the modern.” [Olyan keringőket tartalmaz, melyeket Johann Strauss Richard Straussal közösen írhatott volna — alapján

Dohnányi 1947-ben, a 2. világháború utáni számkivettségének idején kézzongorás átíratot (op. 39a) illetve a *Valse boiteuse* című III. tételből szóló zongorás átíratot készített (op. 39b). Előbbi bemutatója tévesen szerepel a műjegyzékekben (1954. január 8., Tallehassee, Kilényi Edével), ugyanis már hét évvel korábban, 1947. szeptember 26-án előadta a szerző Kitzbühelben, majd október 9-én Innsbruckban is *Wilhelm Werth* német zongoristával.<sup>30</sup> A kézzongorás változat Dohnányi amerikai éveiben a zongoraművész-Dohnányi repertoárjának egyik leggyakrabban előadott kamaradarabja lett az egykori tanítvánnyal, a Kilényi Edével közösen adott hangversenyeken.

## FORRÁSHELYZET

Dohnányi Ernő összes műve közül a *Suite en valse* primer forrásai maradtak fenn a legteljesebben. Ha valami csoda folytán a kézzongorás változat kézírata (netán még a javított korrektúralevonat) is előkerülne, akkor — a Dohnányi-művek esetében egyedülálló módon — hiánytalanul rendelkezésünkre állna a mű teljes alkotói folyamatának dokumentációja. Ne legyünk azonban telhetetlenek, mert a kompozíció forrásanyaga a gazdag vázlatanyagnak köszönhetően teljes képet ad a *Keringő-szvit* létrejöttéről. Miből áll a fennmaradt forrásanyag?

1. A teljes mű (azaz mind a négy tétel) vázlatanyaga (témafeljegyzések, folyamatfoglalmozványok, stb.) — BL, Add. MS. 50,798A. A komponálás orozslánrésze 1943 nyarán zajlott.
2. A zenekari változat ebből készült autográf tisztázata, melyet az utolsó oldal bejegyzése szerint 1943. december 3-án fejezett be a zeneszerző — BL, Add. MS. 50,798C.
3. Autorizált zenekari partitúra hivatásos másoló írásával. Az autográf tisztázata javításainak bevezetésével, hanghosszúságok, kötőívek korrigálásával. Feltehetően az 1943. december 10-i bemutatóra már elkészült, talán ebből dirigálta a művet a zeneszerző. — Magyar Rádió kottatára, leltári szám 364732-239, 304 oldal, álló A3-as méret.

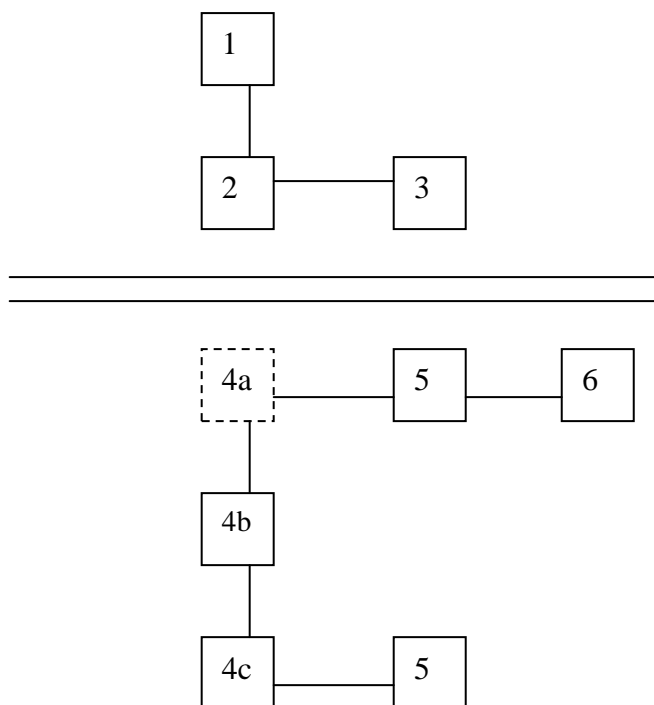
---

véve régimódi, de a modern kellemes érintésével.] Patrick Corbin, „Sprightly Waltzes” *The Indianapolis Seal*, 1949. november 13.

29. „The Dohnányi waltzes—there are four of them—are encore pieces, written in the manner of the traditional Viennese waltz, pleasant and lilting and vacuous.” [A Dohnányi-keringők — négy van belőlük — ráadás darabok, a bécsi keringők hagyományos modorában. Kellemesek, lendületesek és léhák.] Walter Withworth, „Sevitzky and the Symphony Introduce Two Works” *Indianapolis News*, 1949. november 14.

30. „September came and Dohnányi frequently visited the home of a German pianist Wilhelm Werth (in a nearby St. Johann in Tyrol) with whom he gave a concert of music for two pianos on the 26th September in Kitzbühel, and on the 9th October in Innsbruck. On both occasions they had performed Dohnány’s *Suite en valse*, recently arranged for two pianos by the maestro from the original orchestra composition.” [Elérkezett a szeptember és Dohnányi rendszeresen látogatta a német zongoraművész, Wilhelm Werth otthonát (a közeli St. Johannban, Tirolban), akivel szeptember 26-án Kitzbühelben, és október 9-én Innsbruckban Dohnányi eredetileg zenekarra írott *Suite en valse*-át adták elő, melyet a mester nemrégiben dolgozott át két zongorára.] Zachár, 280.

4. Dohnányi a 2. világháború után az osztrák Neukirchen am Walde-ben, 1947. januárjában kezdett hozzá a *Suite* kézzongorás- (op. 39/a) ill. az I. és a III. tétel szólószongorás átíratának elkészítéséhez.<sup>31</sup>
  - 4.a A kézzongorás átírat kézírata elveszett, vagy lappang.
  - 4.b Az I. tétel szólószongorás átírata töredékben maradt fenn (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 1-2).
  - 4.c A szólószongorás változatból csak a III. tétel készült el (op. 39/b), 1947. február 15-én. A III. tételhez is ismeretes egy töredékes szólószongorás lejegyzés BL, Add. MS. 50,798B, fols. 3-4), valamint a III. tétel teljesen elkészített átírata (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 5-12).<sup>32</sup>
5. Az op. 39/a és az op. 39/b autorizált első kiadása 1948-ban jelent meg nyomtatásban a londoni Lengnick kiadónál.
6. Dohnányi és egykori tanítványa, Kilényi Ede az amerikai Columbia cégnél 1949-ben játszották hanglemezre az op. 39/a-t (Col. ML 4256).



11. ábra, A *Suite en valse* (op. 39) forráslánca

31. Lásd az I. fejezet *Dohnányi a komponálásról, műveiről, munkamódszeréről* című alfejezet 15. és 16. lábjegyzetét.

32. Lásd az I. fejezet *Töredékek, tervek* alfejezetét is.

## PAPÍRVIZSGÁLAT

A *Suite* vázlatkönyvét BL, Add. MS. 50,798A Dohnányi saját kezűleg számozta 1-től 200-ig, a recto és a verso oldalon is. A British Library könyvtárosa ezeket áthúzta, és a könyvtár gyakorlatának megfelelően minden recto oldal kapott új számot, így az utolsó oldalszám a 100. Az első oldalon Zachár Ilona karácsonyi bejegyzése,<sup>33</sup> valamint tintás tollpróbálgatások (négy negyed: *c''-a'-a'-a'*) olvashatók, melyek feltehetően a tisztázat elkészítésekor kerültek oda. A vázlatkönyv gyárilag ötívenként van egybekötve, melyek mindegyike hiánytalan, Dohnányi nem tépett ki lapokat. (Az ívek Dohnányi számozása szerint az 1-20., 21-40., 41-60., 61-80., 81-100., 101-120., 121-140., 141-160., 161-180., 181-200. oldalak. A továbbiakban Dohnányi számozására hivatkozunk.) A 200. oldal üres. Dohnányi vázlatíráshoz széles rasztrálású papírt szeretett használni. A vázlatkönyv ennek az igényének a legnagyobb mértékben megfelelt (29. táblázat). Betegsége miatti helyhez kötöttsége mellett ez is oka lehetett, hogy a mű egész vázlatanyagát egy helyre írta le. A későbbiekben a vázlatkönyv üresen maradt másik felébe az *E-dúr szimfónia* (op. 40) nagy részét is felvázolta.

| Lapméret     | felső margó | alsó margó | rasztrál | sorköz | sorhossz | GS      |
|--------------|-------------|------------|----------|--------|----------|---------|
| 24,5x 17,5cm | 23 mm       | 32 mm      | 10 mm    | 18 mm  | 20 cm    | 11,9 cm |

29. táblázat, A *Suite en valse* vázlatkönyv papírméreteinek leírása (BL, Add. MS. 50,798A)

A *Suite en valse* autográf tisztázatát Dohnányi voltaképpen végig ugyanarra az cégjelzéses kottapapírra írta le (Breitkopf & Härtel, Nr. 16. C), csupán a különálló, félbifóliónyi címlaphoz használta ugyanannak a cégjelzéses papírnak egy másik változatát (Breitkopf & Härtel, Nr. 16 E. 5, 10 — 30. és 31. táblázat). A címlapra fekete tintával rótt fel a címet: *Suite en valse (Keringő szvit)*, a partitúrát többféle, kék színű tintával írta. A bifóliókat 4-5 ívenként tette egymásba, mindössze egy oldal, a Dohnányi számozása szerinti 17-18. oldal különálló, azaz félbifólió (32. táblázat). Az utolsó félbifólió (két oldal) üresen maradt. Az I. tétel a 1-37. oldalon, a II. tétel a 38-56. oldalon, a III. tétel az 57-78. oldalon, a IV. tétel pedig a 79-124. oldalon található.

| Lapméret       | Felső margó | alsó margó | rasztrál | Sorköz | sorhossz | GS       |
|----------------|-------------|------------|----------|--------|----------|----------|
| 35, 4x 26,9 cm | 23 mm       | 30 mm      | 5 mm     | 6 mm   | 29, 9 cm | 21, 7 cm |

30. táblázat, A *Suite en valse* autográf tisztázatának címlapja (BL, Add. MS. 50,798C)

| Lapméret       | felső margó | alsó margó | rasztrál | Sorköz | sorhossz | GS       |
|----------------|-------------|------------|----------|--------|----------|----------|
| 35, 6x 26,9 cm | 20 mm       | 32 mm      | 5 mm     | 6 mm   | 29, 9 cm | 21, 7 cm |

31. táblázat, A *Suite en valse* autográf tisztázatának méretei (BL, Add. MS. 50,798C)

---

33. Lásd a *Suite en valse* keletkezéstörténeténél.

|                |                 |
|----------------|-----------------|
| 1-16. oldal    | 4 ívnyi bifólió |
| 17-18. oldal   | Félbifólió      |
| 19-34. oldal   | 4 ívnyi bifólió |
| 35-54. oldal   | 5 ívnyi bifólió |
| 55-74. oldal   | 5 ívnyi bifólió |
| 75-94. oldal   | 5 ívnyi bifólió |
| 95-114. oldal  | 5 ívnyi bifólió |
| 115-124. oldal | 3 ívnyi bifólió |

32. táblázat, A *Suite en valse* autográf tisztázatának (BL, Add. MS. 50,798C) bifólió-megoszlása

A *Suite* szólószingorára átírt és töredékesen maradt I. (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 1-2) és III. tételét (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 3-4) ugyanarra a cégjelzéses papírra (logója két befelé forduló violinkulcs fog között nyolcad *f'-a'*, No. 32 20L) írta Dohnányi, mint a közel egy időben készülő *h-moll zongoraverseny* (op. 42) kétszongorás letétjét (BL, Add. MS. 50,799A). A húsz soros, valamikor feltehetően összetartozó, mára különálló lapokból álló kotta minőségi kottapapírja megőrizte fehér színét, ellentétben a III. tétel teljes szólószingorás leírását tartalmazó kottával (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 5-12), mely egy erősen megsárgult, cégjelzés nélküli papíron maradt fenn. Utóbbi négyívnyi bifólióját — melynek utolsó oldala üres — egymásba tette a zeneszerző (33. és 34. táblázat).

| Lapméret    | felső margó | alsó margó | rasztrál | sorköz | sorhossz | GS      |
|-------------|-------------|------------|----------|--------|----------|---------|
| 27 x 33,3cm | 29 mm       | 24 mm      | 7 mm     | 7 mm   | 22,6 cm  | 28,2 cm |

33. táblázat, A *Suite en valse* szólószingorára átírt és töredékesen maradt I. és III. tételének kottapapírméretei (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 1-4)

| Lapméret    | felső margó | alsó margó | rasztrál | sorköz | sorhossz | GS     |
|-------------|-------------|------------|----------|--------|----------|--------|
| 21 x 29,7cm | 25 mm       | 19 mm      | 9 mm     | 14 mm  | 17 mm    | 25,3cm |

34. táblázat, A *Suite en valse* szólószingorára átírt III. tétel (op. 39/b) papírjának méretei (BL, Add. MS. 50,798B, fols. 5-12)

## FORMA

A *Suite en valse* négy tétele négy monumentális keringőtétel, mely mindegyike önálló arculattal bír, ugyanakkor szerves egésznek alkot. Ez mind a tételek tonalitására, mind formájára érvényes, melyek egymással szorosan összefüggnek. Az I. tétel *D-dúr* hangneme a II. tétel *h-moll*jával mintegy leszálló dúrháromhangzat részeként éri el a III. tétel *G-dúr*ját, s a IV. tétel változó tonalitásával — *B-dúr/D-dúr* — tér vissza a kiinduló hangnemhez. A tételek összetartozását a közös keringő-toposzon túl tovább erősíti az I. tétel főtemájának visszatérése a IV. tételben (már rögtön a IV. tétel első keringőjének elején, valamint a kódában, Dohnányi-névjegyként), egymásba hajló tematikus kapcsot alkotva (35. táblázat).

A bemutató műsorfüzetében Dohnányi — szokásától eltérően — rövid elemzést adott új művéről:

*A négytételű szvit csupa keringőből áll és nem akar mást, mint szórakoztatni, felvidítani. Sok magyarázatra nincs szükség. Az első keringő — Valse symphonique —, mint a címe is jelzi, a szimfóniák első tételének szokásos formájában, tehát szonátaformában készült. Teljesen szabályos: főtéma, melléktéma, zárótéma, kidolgozás, visszatérés, kóda. A második keringő lassú, formája dalforma. A harmadik a scherzo helyét tölti be és »sántít«, mert a 3/4-es ütem 2/4-es ütemmel váltakozik benne. Az utolsó tétel pedig a bécsi keringők (Lanner, Strauss) formáját tükrözi vissza: több kisebb és lezárt keringőből áll, hosszabb bevezetéssel és kódával.*

| <i>A tétel címe</i>           | <i>Alaphangnem</i> | <i>Forma</i>                               | <i>Ütemszám</i> |
|-------------------------------|--------------------|--|-----------------|
| <i>I. Valse Symphonique</i>   | <i>D-dúr</i>       | <i>szonátaforma</i>                        | <i>522</i>      |
| <i>II. Valse Sentimentale</i> | <i>h-moll</i>      | <i>dalforma/szonátaforma</i> <sup>34</sup> | <i>232</i>      |
| <i>III. Valse Boiteuse</i>    | <i>G-dúr</i>       | <i>szonátarondó</i>                        | <i>278</i>      |
| <i>IV. Valse de Fête</i>      | <i>B-dúr/D-dúr</i> | <i>szonátaforma</i>                        | <i>627</i>      |

35. táblázat A Suite en valse (op. 39) hangnemi, formai, terjedelmi koordinátái

A zenéhez kapcsolódó hermeneutika előszeretettel idézi Arnold Schoenberg azon kijelentését, miszerint a zeneszerző komponálás közben nemcsak a témát találja ki, hanem azzal együtt az egész darabot is. Az almafa virágjában, de már a rügyében is benne van a jövőbeli alma valamennyi tulajdonsága. Az almafához hasonlóan, az igazi zeneszerző koncepciója is a mű teljességét tartalmazza.<sup>35</sup>

Voltaképpen ezt az elméletet finomítja tovább a Beethoven-kutató Lewis Lockwood,<sup>36</sup> mikor megkérdőjelezi Gustav Nottebohmnak a tekintélyelv alapján megdönthetetlennek látszó azon kijelentését, miszerint Beethoven vázlatok nem a pillanat ihlette eredményt tükrözik, hanem a kitartó, folyamatos munkát.<sup>37</sup> Ez egyben elutasítja azt a 19. században széles körben elfogadott tényt, hogy a komponálás egy

34. Bár a zeneszerző a mű bemutatójára írott ismertetőjében dalformát említ, a tétel összetett formája a szonátaforma kritériumainak is megfelel.

35. „A real composer does not compose merely one or more themes, but a whole piece. In an apple tree's blossoms, even in the bud, the whole future apple is present in all its details — they have only to mature, to grow, to become the apple, the apple tree, and its power of reproduction. Similarly, a real composer's musical conception, like the physical, is one single act, comprising the totality of the product. The form in its outline, characteristics of tempo, dynamics, moods of the main and subordinate ideas, their relation, derivation, their contrasts and deviations — all these are there at once, though in embryonic state. The ultimate formulation of the melodies, themes, rhythms and many details will subsequently develop through the generating power of the germs.” Arnold Schoenberg, „Folkloristic Symphonies” (1947) in Leonard Stein (ed.) *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. (London: Faber and Faber, 1975), 161-166, ide: 165. Magyarul: uő., „Szimfóniák népdalból” [Fordító megnevezése nélkül] in *Magyar Zene* 15/3 (1974. szeptember): 232-237.

36. Lewis Lockwood, „Beethoven's Sketches for *Sehnsucht* (WoO 146), in *Beethoven: Studies in the Creative Process*. (Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1992), 95-111, ide: 110-111.

37. Das Lied »Sehnsucht« ist keineswegs ein Product des ersten Augenblicks, sondern das Ergebnis anhaltender, fortgesetzter Arbeit. Die Melodie wird stückweise zusammengesucht und ist in einer beständigen Metamorphose begriffen. Erst bei fortgesetzter Arbeit und allmählich fügen sich die gefundenen Theile an einander und gruppieren sich erst zu einem kleineren, dann zu einem grösseren Bilde. [A „Sehnsucht“ című dal semmi esetre sem az első szempillantás terméke, hanem a kitartó, folyamatos munkáé. A dallam darabonként van összekeverve és állandó átalakulásban van. Csak folyamatos munkánál és fokozatosan csatlakoznak egymáshoz a megtalált részek, amik először csak egy kisebb, majd egy nagyobb képbe csoportosulnak.] Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana: nachgelassene Aufsätze*. (Leipzig und Winterthur: Verlag von J. Rieter-Biedermann, 1887), 332.

előzetesen meg nem tervezett művészeti produktum.<sup>38</sup> Lockwood rámutat arra — a voltaképpen minden korszerű vázlatkutatás megkerülhetetlen alapigazságára —, hogy a vázlatok értelmezésekor gondosan különbséget kell tenni azon elemek között, amelyek többé-kevésbé állandóak maradnak, azoktól, melyek határozottan átalakulnak. E vázlatok céljukat csak fejlődésük közben [en route] fedik fel. Lockwood feltételezése szerint Beethoven a *Sehnsucht* (WoO 146) vázlatának vizsgálata alapján már a kezdetektől előre elhatározott fix pontokkal a fejében kezdett a komponáláshoz és ezekhez a fix pontokhoz képest haladva fejtette ki a variációkat a végső séma különböző dimenzióit hangsúlyozva. Ezeket a dimenziókat nem egymással párhuzamosan, hanem egymás utáni fázisokban, a vázlatokban meghatározott sorrendben fejtette ki.

E tézis az op 39-re is igaz és a vázlatok vizsgálata egyértelműen igazolni tudja Lockwood elméletét. A „fix pont” a *Suite en valse* minden tételében a *forma* volt, a III. tétel esetében pedig ehhez még a következőket végigvitt metrum-séma is csatlakozott. A vázlatanyag ismeretében biztosan kijelenthető, hogy Dohnányi kész szerkezeti tervvel kezdte felvázolni a „*Keringő-szvitet*”.

## A KOMPONÁLÁS REKONSTRUKCIÓJA

Az op. 39 *teljes* vázlatanyaga megtalálható a Zachár Ilona által ajándékozott vázlatkönyvben.<sup>39</sup> Nem kérdéses, ez annak köszönhető, hogy Dohnányi nem különálló lapokat használt a vázlatokhoz, hanem egybekötött kottásfüzetet<sup>40</sup> — s így teljes biztonsággal rekonstruálni lehet a komponálás fázisait. Mivel e vázlatokat mindezülig senki nem vizsgálta, nem volt köztudott, hogy nemcsak az op. 39, hanem a 110. oldaltól kezdődően a vázlatkönyv végéig a *E-dúr szimfónia* (op. 40) első két tételének teljes, III. tételének részleges vázlatanyaga is e vázlatkönyvben található.

Mielőtt rátérnék egy-egy sajátos zeneszerzői probléma bemutatására, a vázlatkönyv 2-109. oldalainak közös jellemzőit foglalom össze.<sup>41</sup>

### AZ OP. 39 VÁZLATAINAK ÁLTALÁNOS JELLEMZŐI

- a) Az op. 39 vázlatanyaga vegyes karakterű, megtalálható benne a memo-vázlat, a margóvázlat, a részvázlat és az egy- vagy kétsoros folyamatfogalmazvány. Ennek megfelelően léteznek olyan szakaszok, melyek csak elnagyoltan, mintegy gyorsírásszerűen lejegyzettek, de jelen lehet (számos esetben jelen van) ugyanennek a szakasznak a részletező (kontrapunktikus, harmóniai vagy texturális) kidolgozása is — akár ugyanazon az oldalon.

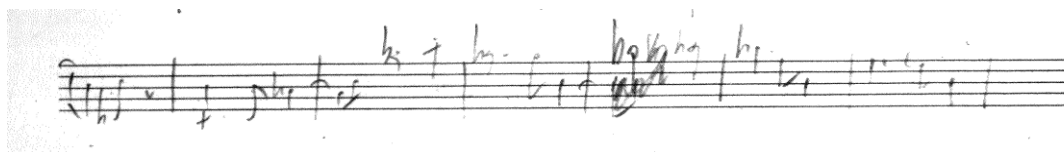
38. Carl Nielsen dán zeneszerző állítólagos kijelentése szerint az alkotói folyamat korai szakaszában 'we never know where we will end up' [soha nem tudjuk, hol fogjuk befejezni], Daniel Grimley, „Organicism, Form and Structural Decay: Nielsen's Second Violin Sonata”, in *Music Analysis*, 21/2 (Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2002), 179.

39. BL, Add. MS. 50,798A

40. Az egybekötött füzetnek köszönhette fennmaradását az 1896-ban elkezdett, az OSZK-ban az Ms. Mus. 3.210-es jelzet alatt található vázlatkönyv is, mely többek között a *B-dúr szextett*, a *Zrínyi nyitány* és a *d-moll szimfónia* vázlatait tartalmazza.

41. A vázlatok lapszám-hivatkozásánál Dohnányi sajátkezű számozására, a definitív meghatározásában az op. 39/a nyomtatott kottájára hivatkozom (Alfred Lengnick & Co., Ltd. kiadása (1948). Lemezszám: 3601abcd), melyet előzőleg összevettem a zenekari változat tisztázatával. A két letét zenei anyaga között nincs eltérés.

- b) Dohnányi a komponálás kezdetétől négyteteles kompozíciót vázolt fel. A többtetelességet már a vázlatírás kezdetén eldöntött ténynek tekinthetjük, mivel a legelső ceruzavonással jelölt cím — *Suite en valse* (75. faksimile) — a szvit természetéből adódóan többtetelességet feltételez. Ezt erősíti a vázlatkönyv 4. oldalának 3. szisztémájában a római IV is (86. faksimile), mely azt sugallja, hogy a zeneszerző már a komponálás kezdetén IV. tételt is tervezett. Az egyes tételeket vázlatbeli első megjelenésükkor római számokkal vagy tempójelzéssel jelölte. Már az első vázlatokban meglehetősen sok előadási jel (például *volgare*: 76. faksimile, *poco rit.*: 42. old.), dinamika (például *cres.*: 24. old./3. szisztéma/6. ütem) egy-egy motívum hangszerelési utalása (például a II. tétel folyamatfogalmazványának tisztázatánál, 99. faksimile), hangszerelési terv (például a 88. faksimilén) látható, melyek a vázlat kidolgozottságát mutatják. Ugyanakkor számos, a zeneszerző saját magának írt bejegyzése — például *marad* (a vázlatkönyv 34. old./ 1. szisztéma: 116. kotta); *ismétlés egy oktávval feljebb* (45. oldal); hangnemtervre utalás: például *g-moll, vagy etc egy 1/2 hanggal magasabban, mint 43. oldalon* (mindkettő a 46. oldalon), illetve *+ 4 taktusos domináns* (47. oldal) — a kézirat vázlatjellegét mutatják, egy olyan kéziratét, mely megelőzi és előkészíti a tisztázatot. Ide sorolandók a gyorsírásszerű rövidítések (például a ferde vonalak, melyek a skálászerűen egymás után következő hangokat jelölik; a 8-as — egy oktávval feljebb; vagy a hang-, motívum- vagy ritmusismétlésre utaló ·/· jel), amiket a tisztázatlanban már kottával kiírva látunk.
- c) A Dohnányi munkamódszerét nem ismerők számára félrevezetőek lehetnek az egész oldalas áthúzások. Ezek nem a leírt ötlet elvetését jelentik, hanem — mivel bizonyíthatóan a vázlatból hangszerelt —, a partitúra írásakor egy-egy meghangszerelt vázlatrész elkészültével áthúzással jelölte saját magának a már elkészített szakaszt. (Hasonló célt szolgáltak a ferde vonalkák, pl. az *I. vonósnégyes* IV. tételében.) A kisáthúzások (egysoros: először a 3. oldal utolsó két ütemében, kétsoros: 2. oldal 5-6. sorában, keresztirányú (75. faksimile), többszörös áthúzás: 15. oldal 6. ütemében) valóban az adott ütemek törlését jelentik.
- d) Annak, hogy a vázlatkönyv anyaga volt az alapja a partitúra megírásának, arra egyfelől a partitúra másoló-duktusa szolgáltat bizonyítékot, másfelől azok a konkrét javítások, amik eltéveszthetetlenül rámutatnak arra, hogy a vázlatkönyv volt a partitúra közvetlen előzménye. Igen szemléltető példa a vázlat 70. old./2. szisztéma/ utolsó ütemének és a zenekari partitúra azonos helyének összevetése (D. 95/BL. 52), ahol világos, hogy a definitív 242. ütemében a fuvola szólamot, illetve két ütemmel előbb az I. hegedű szólamot Dohnányi először a vázlat szerint jegyezte le, majd mindkét helyen utólagosan javította az eredetit (112.a és 112.b kotta).



112.a kotta, A IV. tétel 242. üteme a *Suite en valse* vázlatkönyvében (70. old./2. szisztéma/utolsó ütem)



The image shows a handwritten musical score for Suite en valse (op. 39). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves also have bass clefs and a key signature of one flat. The music is written in a sketchy, handwritten style with various notes, rests, and clefs. There are some markings like 'p' and 'f' indicating dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines.

112.b kotta, A IV. tétel definitív 242. üteme (itt az első ütem) az autográf partitúrában, (D. 95/BL. 52)

- e) Dohnányi valamennyi zenei gondolata abban a hangmagaságban és hangnemben van lejegyezve, ahogy azt a definitív formából ismerjük. Ez a tipikus. A teljes vázlatanyagban ettől mindössze két eltérést találtam: az I. tételben, a 43. oldalon az első szisztémában, a 278. ütemektől induló visszavezetés első megfogalmazása még nem a végső hangnemben van lejegyezve. A másik, még sajátosabb eset a soktémás IV. tételben az általam G-téma névvel illetett dallam első megjelenése. Az 50. oldalon (majd még a 70. oldalon is) először D-dúrban van leírva, nem pedig C-dúrban, ahogy az a definitívben hangzik. Ez esetben nem utólagos transzponálásról van szó, Dohnányi fejében C-ben volt meg a G-téma, ő azonban már tovább ment egy lépéssel. A magyarázatot a 72. oldal első szisztémájának vázlatanyaga adja.<sup>42</sup> Itt ugyanis az I. tétel (*Valse Symphonique*) D-dúr témája szól szimultán a IV. tétel G-témájával (az 540-549. ütemek vázlata), ezért van az önállóan először C-dúrban felhangzó G-téma D-ben lejegyezve (73. és 74. faksimile). (A kérdést bővebben kifejtve lásd IV. tétel tárgyalásánál. A kottapéldákat vö. a IV. tétel témaindexével.)
- f) Az op. 39 vázlatanyaga a nem íróasztalnál (s feltételezhetően zongora nélküli) komponálás eredményeként az eddig ismert Dohnányi-vázlatok közül a legkuszább, a legnehezebben olvasható írásképet mutatja.<sup>43</sup> Nagyon sok benne az ide-oda utalás (pl. *pag 6, NB.*, számozás, különböző, egyes szakaszokat összekötő jelek használata). Mivel a vázlatok papírra vetése idején mozgásában korlátozott volt, valószínűleg félig fekvő írást írt és ebben a helyzetben nem lett volna ésszerű kottalapokra írni, mint azt addig számtalan esetben tette. Az egybekötésnek köszönhetően valamennyi elvetett ötletét nyomon tudjuk

42. A 73. oldalon Dohnányi tovább dolgozik a két téma összecsiszolásán, melynek végső tisztázata a vázlatkönyv 102. oldalán olvasható.

43. Dohnányinak nem jelentett problémát, ha nem volt közelében zongora a komponálásakor. Zachár beszámolója szerint gyakorlatilag zongora nélkül komponálta a teljes *E-dúr szimfóniát* (op. 40). A *2. hegedűverseny* (op. 43) és a *Concertino hárfára* (op. 45) *composing score*-ja szintén erre a tényre enged következtetni.

követni, mivel Dohnányi nem szakított ki lapot a vázlatkönyvből.<sup>44</sup> Mindezek ismeretében elmondható, hogy a Dohnányi-oeuvre egyik legizgalmasabb, legtartalmasabb vázlatanyagát van módunkban vizsgálni, mely a kompozíciós metódus számos új aspektusát mutatja meg.

Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy rámutassunk azokra a szakaszokra, melyek még nem kiforrott egészként éltek a zeneszerző képzetében, hanem a komponálás során, a fix pontokhoz igazodva nyerték el a zeneszerző által legjobbnak vélt végső formájukat.

## I. VALSE SYMPHONIQUE

| Expozíció |          |           |            |             | Kidolgoz.               |                       |             |           | Rekapituláció |     |    | Coda     |
|-----------|----------|-----------|------------|-------------|-------------------------|-----------------------|-------------|-----------|---------------|-----|----|----------|
| Intr.     | Ft(A)    | átv       | Mt<br>(B)  | Zt          | A                       | a<br>átv <sup>l</sup> | b           | visszavez | Av            | B   | Zt | a át v a |
| D/Esz/D   |          | A         |            |             | D/Esz H xxxxxxxxxxxxxxx |                       |             |           | D/Esz         | xxx | D  | G D      |
| 1—<br>4   | 5-<br>36 | 37-<br>90 | 91-<br>137 | 138-<br>177 | 178-<br>207             | 208-<br>260           | 261-<br>289 | 290-309   | 310—          | 443 |    | 444—522  |

35. táblázat, A Valse Symphonique szerkezeti felépítése<sup>45</sup>

A skiccek zöme az első tételhez kapcsolódik. A tételek megoszlásának vizsgálatakor szembejövő, hogy a III. tételt gyakorlatilag már befejezte,<sup>46</sup> a II. tétel pedig közel állt a befejezéshez, mi több, a 4. és 20. oldal első tétova utalásai után már a IV. tétel egyik témájához is hozzákezdett, mikor az első tételből még mindig csak valamivel több, mint a felének vázlataival készült el.

A következőkben először néhány olyan kisebb, tipikus javítást szeretnék bemutatni, amik meglehetősen rendszerességgel fordulnak elő a fogalmazványokban, de láthatóan nem okoztak megakadást a komponálás egészének folyamatában. Jóllehet, még ha a zeneszerző érzése szerint nem is sikerült valamit elsőre tökéletesen megvalósítani, ezekhez ismét — ha kellett, többször is — visszatért, azonban e kisebb változtatások nem hátráltatták a komponálás egészének folyamatát.

44. A füzet tíz ötvés kötegenek megoszlását lásd a *Papírvizsgálatnál*.

45. A melléktéma B téma elnevezése azért látszik célszerűnek, mert a kidolgozás leírásában így egyértelmű a kis b betűvel jelzett terület tematikus gyökere. Ugyanezen okból nevezem a főtémát egyúttal A témának is, ami a kidolgozásban és a Codában megjelenő anyag tematikus hovatartozását pontosítja.

46. Ehhez utólag majd éppen az I. tételt befejező 58. lapon szúr még be kilenc ütemet (235-243).

## Rutinváltoztatások

- *A főtéma kibontása*

A vázlatok szerint nem jelentett problémát a főtéma (75. faksimile),<sup>47</sup> és a két ütem bevezető után a 140. ütemtől induló zárótéma (76. faksimile) papírra vetése. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ne csiszolgatta volna ezeket a részeket is. A vázlatkönyv első lapján, a Dohnányi által számozott 2. oldalon első nekifutásra a definitív 34. üteméig jutott el (két ütem híján ez a teljes főtéma-terület)<sup>48</sup> — legalább is önmaga számára csak ezeket az — 1-4. sort elfoglaló — ütemeket tartotta meg az oldalból, mivel a komponálás egy későbbi szakaszában, a darab mozaikjainak összerakása során innét jelölte meg folytatásként a 6. oldalt. Előre elhatározott volt tehát a főtéma D-dúr/Esz-dúr váltása. A definitív forma ismeretében mindazonáltal a 47. ütemig visszagombolyítható a zenei anyag (a 6. sor 5. üteméig, ahol megérkezik a g<sup>2</sup>-ig), itt azonban a zeneszerző az utolsó két sort a már említett kis áthúzásokkal törölte.

Érdeemes e „kis áthúzásoknak” egy percet szentelni. Ugyanis ha közelebbről megvizsgáljuk a 2. oldal 5-6. sorát (75. faksimile), világossá válik, hogy először csak a 6. sort törölte egysoros áthúzással. Ezt a feltételezést támasztja alá, hogy a 2. oldal 5. sorának folytatása a 3. oldal 1. sorában található, és az a 43-47. ütemeknek egy újabb változatát írja le. Ismét közelebb jutott három ütemmel a definitív formához, sőt, a folytatásban a 48. ütem is megtalálja helyét. (Ennek külön érdekessége, hogy Dohnányi az első ötletét elvetette, egy sorral lejjebb javította, a definitív formába azonban mégis az előbbi változat került.) A fő kerékkötőnek itt a 46. ütem látszik. A 2. oldalon még háromnegyed hangot írt és előkével próbálkozott a második negyedben (2. old./6. sor/4. ütem). A 3. oldalon, ugyanennek az anyagnak a második leírásakor már nyolcadokra oldja a statikusnak tetsző negyedeket (3. old./1. sor/4. ütem), s végül a 6. oldalon találja meg a számára elfogadható megoldást. Mindazonáltal, a főtéma további témaelőzményében a 3. oldalon már világosan megvan a kromatikus felfelé menetelés ideája és témaelőzményként a definitív 2. próbajeléig (75. ütem) jut el a lejegyzésben.

- *A zárótéma megfogalmazása*

A zárótémát hasonló könnyedséggel vette papírra a zeneszerző, mint a főtémát. A Függelék (1)/Írásrétegek a *Suite en valse* I. tételében című táblázatából kiviláglik, hogy a 140. ütemtől kezdődő szakasz már első lejegyzésre megtalálta végleges formáját, igaz, egyelőre még akkordikus formában.

Mi több, a vázlat 9. old./2. sor/1. üteménél azzal szembesülhetünk, hogy a zeneszerző arra is tudott időt szánni, hogy dinamikát (*p*), előadási utasítást (*dolce*) és hangszerelést (*Hf* [hárfa]) is bejegyezzen a vázlatba s az egész szakaszt (volgare) utasítással indítsa, bár ez utóbbi a későbbiekben eltűnik (76. faksimile). Ugyanitt, az első két és fél sorban a 140-155. ütemet vázolta fel, a folytatást (156-167. ütemek) a 11.

---

47. A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének oldalaira a Dohnányi-számozás szerint hivatkozom.

48. Ebben a szakaszban az egyetlen szignifikáns eltérés a 8. ütemben van, ahol Dohnányi jól láthatóan feloldójelét írt a második negyed elé (f<sup>2</sup>). A 29. ütemtől kezdődő tisztázatlanban már nincs feloldójel ezen a helyen (fisz<sup>2</sup>).

oldal első két sorában (77. faksimile), ill. a 14. oldalon (164-203. ütemek) találjuk (78. faksimile), amivel a zeneszerző már megkezdte a kidolgozási rész felvázolását.<sup>49</sup>

- *Ütemszám-változások*

Rögtön az első vázlatlapon, a 2. oldalon, két olyan helyre is felfigyelhetünk, melyek a definitívhez képest az ütemszámok tekintetében változnak a későbbiekben. Az egyik tipikus eset a 35. ütemben látható (2. old./5. sor/1-2. üteme, 75. faksimile). Ami itt, a vázlatban még „szétszedve”, azaz két ütemben van lejegyezve, egy ütem lesz majd a végső változatban. Ennek megváltoztatására Dohnányi viszonylag hamar, a vázlatkönyv 6. oldalának első két ütemében kísérletet tett (79. faksimile), s a saját maga által vonalazott, első sor feletti két ütemben rá is talált a véglegesnek szánt megoldásra (ez a két ütem egyenlő a definitív 35-36. ütemével).

A másik eset szintén ütemszám-redukálás. A vázlat 2. old./5. sor/4. ütemét (ami a definitív 37. ütemével egyenlő) két ütemnyi  $\cdot/\cdot$  jel követi, ez Dohnányi egyik leggyakrabban használt jelölése ugyanazon zenei anyag ismétlésére. (A 6. old./6. sorában szintén erre a jelölésre látunk példát.) A végső formában ebből csak egy ütem lesz, ahogy már a 6. oldal első sorában látható. Ez a változat azért is érdekes, mert a kérdéses ütemek után idejön a 2. oldal két utolsó üteme. Később ez zárójelbe kerül, s a 29. oldaltól kezdődő tisztázatban — ahol Dohnányi elkezdte még egyszer leírni (a maga számára letisztázni) az addig írottakat — már a definitív változat olvasható (80. faksimile). Hasonló esetet találunk a 11. oldalon is (77. faksimile), az 1-2. összehúzott sorban, ahol a  $\cdot/\cdot$  jelű 9-10. ütem redukálódik egy ütemre.

- *Enharmónikus írásmód*

Bár a végső szöveg kialakulásában nem tűnik nagy horderejűnek az enharmónikus írásmód kérdése, mégis elgondolkodtató, miért érzi Dohnányi helyénvalóbbnak például a definitív 44. ütemében a második negyeden a  $b''$ -t, mint az  $aisz''$ -t (vázlat: 2. old./6. sor/2. ütem, amit már a 3. old./1. sor/2. ütemben korrigál, 75. faksimile). A sok hasonló eset közül érdemes megemlíteni a zárótema első (itt egyelőre még akkordikus) lejegyzésénél a 152. ütemet (9. old./2. sor/5. ütem, 76. faksimile), ahol a pontozott félértékű akkord legfelső hangja  $cisz''$ . A tisztázatban ez  $desz''$ -lesz (31. old./5. sor/9. ütem, 91. faksimile), majd a definitívben ismét az eredeti gondolathoz tér vissza. Az iménti enharmónikus változtatások minden tételben előfordulnak, pl. a III. tételben először a 13. old./3. szisztéma/4. ütemének utolsó nyolcadán a vázlat szerinti  $asz''$  változik  $gisz''$ -re (ez a definitív 14. üteme).

A mű egész vázlatanyagát tekintve több száz hasonló példát citálhatnánk, ezek azonban csak apróbb változtatások, melyekről egy vagy két újraolvasással, még egyszeri leírással könnyen döntött a komponista. A továbbiakban azokra a pontokra összpontosítunk részletesen az I. tételben, amelyek a komponálás folyamatát megakasztották, amikhez Dohnányi újra és újra visszatért, s javítások hosszú láncolata után sikerült csak megtalálnia a számára legjobbnak tűnő megoldást.

---

49. A 14. oldalon tipikus Dohnányi bejegyzés mutat rá a 179-195. ütemekre. Mivel ezek az ütemek szó szerint megegyeznek a tétel elejével, erre egyszerűen csak „*etc.*”-val utal a vázlatban.

### Alapvető korrekciók

Dohnányi munkamódszerének tanulmányozása szempontjából rendkívül tanulságos, a kompozíciós folyamatra vonatkozó értékes információk forrásai az op. 39-hez írt vázlatok. A mű bizonyos szakaszainak aprólékos, olykor küzdelmes kidolgozása meglehetősen kontrasztot alkot a könnyen komponáló Dohnányi image-ával. E szakaszok vizsgálatakor mélyen átérezzük az alábbi mondatot: „Sokszor egy hang, egy megoldás megakaszt, és órákig ülök íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam.”<sup>50</sup>

A zeneszerző fontos, szoros kölcsönhatásban álló javítást tett az I. tétel három egymást követő szakaszában: az átvezető részben, a melléktémában (B téma) és a melléktémát lezáró lefutásban (36., 37. és 38. táblázat).

- Az átvezető rész második fele (definitív 53-75. ütem)



113. kotta, A definitív 53-75. üteme (az átvezető rész második fele)

|           |                      |
|-----------|----------------------|
| 3. oldal  | 3-6. sor             |
| 6. oldal  | 3. sor 3. ütemtől    |
| 8. oldal  | 4. sor               |
| 9. oldal  | 4-6. sor             |
| 23. oldal | 1-3. sor (definitív) |
| 26. oldal | teljes oldal         |
| 29. oldal | 6. sor               |
| 30. oldal | 1-3. sor             |

\*(A sor meghatározáson ez esetben nem szisztéma, hanem a gyárilag bevonalazott sor értendő.)

36. táblázat, Az átvezető rész korrekciói a vázlatkönyvben

Voltaképpen már az átvezetés (a 37-90. ütemig tartó szakasz) elejével is voltak kisebb problémák (lásd fentebb, az *Ütemszám-változásoknál*), azonban az átvezetés második része (53-75. ütem) akasztotta meg először folyamatos komponálást. Habár az első lejegyzése ennek a szakasznak (3. old./3-6. sor, 75. faksimile) nagyjából megegyezik és nyomon követhető a definitív 2. próbajelégig tartó zenei anyaggal, mégis helyénvalóbb ezt a szakaszt — a végleges formától még jelentősen eltérő volta miatt —

50. Dohnányi, *Búcsú és üzenet*. (München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962), 27.

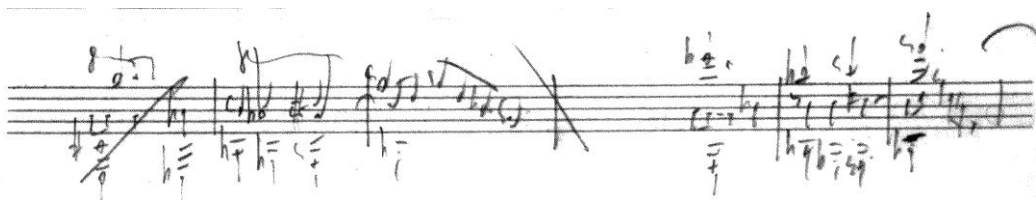
témaelőzménynek tekinteni. Ugyanakkor már jól kivehető a kromatikus felfelé menetelés csírája, még ha a vázlat általában egy terccel lejjebb is van a végső változathoz képest.<sup>51</sup>

Legközelebb a 6. old./3. sor/3. ütemétől (79. faksimile, definitív: 53. ütem) találkozunk ugyanezzel a területtel. A vázlat 53. (+1) üteme (3. sor/4. ütem) kimarad a definitívból, ez a kivágot majd a 8. old./4. sor/1-2. ütemének összevonásával válik végérvényessé (81. faksimile). A 6. old./3. sor/6. üteme a definitív 55. ütemével azonosítható, de míg a vázlatban a félértékű *c*'' a *desz*''-re lép az utolsó negyeden, és *a*''-val folytatja, addig a véglegesben más utakra megy: *cisz*''-*d*''-*b*'' lesz belőle.

A vázlat és a definitív közötti legnagyobb eltérés a melléktémához való kanyarodás módjában van. Hasonlóan a vázlatok 3-4. oldalának fordulójához, itt is a melléktéma torkollik ez a rész, de jelentősen rövidebben, mint majd a végleges változatban.

Az 53. ütem kapcsán már említett 8., majd a 9. oldal tesz kísérletet az átvezető rész második szakaszának egy újabb változatára (81. és 76. faksimile). A 8. oldal legfontosabb eredménye — a végleges ismeretében —, hogy immár megvan az 55-56. ütem felugrása a *b*''-re, utána azonban teljesen más irányt vesz a végső változathoz képest. A 9. oldalon ugyanakkor nyomokban felismerhető a vizsgált szakasz és a definitívvel összehasonlítva számos ütem már beazonosítható állapotban van.<sup>52</sup>

A legérdekesebb mind közül talán a 9. oldal 6. sorának története: az első három ütem a 73-75. ütemek első megfogalmazása, majd ugyanabban a sorban rögtön javított a zeneszerző és leírta egy másik változatát is ennek a három ütemnek. Végül mégis az először leírtak mellett döntött, ez került a végső változatba (114. kotta).



114. kotta, A Suite en valse (op. 39) vázlatkönyvének 9. oldala, 6. sor

Viszonylag későn, csak a 23. oldalon tér vissza Dohnányi az 53-72. ütemekhez (közben mind a négy tétellel foglalkozott), viszont ekkor már sikerül az oldal első három sorában megfogalmazni a számára megnyugtató megoldást (82. faksimile). A 23. old./3. sor/ 5. ütem (def. 73. ütem) *g*''-je folytatná az átvezetést, de a szerző először törli a felső szólam hangjait, majd „kisáthúzással” is áthúzza, s a 26. oldalon folytatódik az átvezetés papírra vetése. A 26. old./1. sor/2. ütemében a komponista a saját maga számára, betűvel is kiírja a félértékű *gisz*'' *asz*''-ra változtatását,<sup>53</sup> s a 2. sor/4. ütemében már a definitív 82. üteméig jut el (83. faksimile).

51. Vázlat: 3. old./ 2-3.sor/utolsó-első üteme *h*''-*h*' = def: 49-50. ütem *gisz*''-*gisz*; vázlat: 3. old./4. sor/utolsó ütem *cisz*'' = def: 69. ütem *esz*''; vázlat: 3. old./5. sor/2. ütem *h*'' = def: 71. ütem *d*'' — 75. faksimile;

52. Vázlat: 9. old./4. sor/3-4-5. ütem = def: 59-60-61. ütem; 9. old./5. sor/1-2-3. ütem = def: 70-71-72. ütem; 9. old./6. sor/1-2-3. ütem, valamint 5-6-7. ütem = def: 73-74-75. ütem — 76. faksimile;

53. Minden bizonnyal a hangszereléskor kerülhetett ide a betűvel kiírt „*as*”, mivel a folyamatfoglalmazvány tisztázataiban a kérdéses ütemben — 30. old./3. sor/6. ütem (84. faksimile) — még *gisz*'' van. Ez arra enged következtetni, hogy a partitúra írásakor nemcsak a tisztázatot, hanem bizonyos korábbi vázlatokat, a tisztázathoz vezető utat is átnézte. A vázlatok újbóli átnézésének tényét a

Mivel azonban a 26. old./2. sor/3-4. ütemében még nem teszi ki a szükséges feloldójeleket, így szükségképpen a zene folyama is más irányt vesz. Ezt a (még a melléktémaig „hiányzó”) tíz ütemet a 29. oldaltól kezdődő tisztázatlan látjuk viszont — a 29. oldal utolsó sorában és a 30. oldal első három sorában (80. és 84. faksimile).

A 30. old./ 4. sor/4-5. ütemében Dohnányi végérvényesen rátalált a definitív 81-82. ütemének feloldójeleire, és arra a két ütemre, melyek mindeztidáig még hiányoztak a trillázó mozgás kezdetéig (84. faksimile). Az átvezető szakasz hiányzó ütemeit, a trillázás két ütemmel való redukálásával végül a 33. oldal utolsó szisztémájában találjuk (85. faksimile).

- *A melléktéma (B téma) kialakulása (definitív 91-137. ütem)*



115. kotta, Az I. tétel (*Valse Symphonique*) melléktémája

|           |   |
|-----------|---|
| 4. oldal  | A 2. sortól* a téma első, kezdetleges megjelenése |
| 6. oldal  | 5-6. sor  |
| 7. oldal  | Folytatás a 6. oldalról                           |
| 22. oldal | 1. sor: témaelőzmény                              |
| 24. oldal | Teljes oldal: témaelőzmény                        |
| 25. oldal | Témaelőzmények                                    |
| 26. oldal | 4-5. sor: témaelőzmény                            |
| 28. oldal | 1. és 2. sor: témaelőzmény                        |
| 30. oldal | 6. sor  |
| 31. oldal | 1-4. sor: másféle témaelőzmény                    |
| 33. oldal | A 31. oldal javítása                              |
| 34. oldal | Más B téma terület                                |
| 35. oldal | A 34. 1-2. sorának egy másik változata            |
| 36. oldal | Teljes oldal: a 95-112. ütemek definitívje        |

37. táblázat, A melléktéma (B téma) kialakulása a vázlatfüzetben

Úgy tűnik, Dohnányi formatervezésének Achilles-pontja — ahogy azt már az 1. vonósnyegyes I. tételében is láthattuk — a melléktéma megtervezése volt. A terjedelmet, a ritmust, a hangkészletet, a melléktéma-szakasz narratívját meghatározó tervek sokaságát vázolta fel a kortársak szerint „könnyedén komponáló” Dohnányi.

---

27-30. oldal egyéb bejegyzései is megerősítik. A 27. oldal lapalji vázlata (8. kotta) a 14. old./1-2. szisztémájának (78. faksimile, def. 172-178. ütem) egy részletesebb, redukált, akkordikus kidolgozását adja, hangszerelési utalással. A 28. oldal baloldali margóján pedig hangszerelési terv látható (88. faksimile). Lásd még ehhez a *Suite en valse, Általános jellemzők d)* pontját.

Ezeket a szakaszokat vizsgálva e jelzőt az „igényesen komponáló”-ra cserélhetjük, hiszen a melléktéma végső változata többszöri kísérlet, rendkívül kemény szellemi munka után kristályosodott ki. A melléktéma (B téma) első papírra vetésétől az ősforna jelentékeny változtatásokon ment keresztül: az I. tétel részletesen tárgyalt három szakasza közül a legradikálisabbakon.

A trillázó mozgással bevezetett melléktéma-terület a 4. old./2-3. sorában jelent meg először (86. faksimile).<sup>54</sup> Kezdetlegesen már megvannak a későbbi dallamvonal jellegzetességei, de feltűnőek az eltérések is: a trillázásból kiinduló dallam kvartot lép fel a későbbi szekund helyett, a lépcsőzetesen emelkedő melódia pillérhangjai pedig egyelőre az *a'-cisz''-gisz''* hangok. A csiszolásra nem kell sokat várni: Dohnányi már az első lejegyzésnél korrigálja a pillérhangok utáni teljes ütemet betöltő (hat nyolcados) trillázást negyed szünet + négy nyolcadra (4. old./2. sor/6. és 8. ütem).

A 6., 7., 22., 24., 25. oldalak nem hoztak jelentős változást. A 22. oldalon jut a legtovább a melléktéma-terület kidolgozása, itt már a téma megismételt lejegyzése is rögzítve van. Eddigi munkája során maga Dohnányi is ezt az oldalt tartotta a legkidolgozottabbnak, mivel mind a 24. oldalon, mind a 26. oldalon (83. faksimile) ugyanezen terület elvetélt lejegyzéseinél a 22. oldalra utalt vissza (87. faksimile).

Voltaképpen két fő problémára koncentrált Dohnányi e téma kidolgozásánál: nem volt elégedett a) a melléktémát bevezető trillázó hangokkal,

b) mivel a melléktéma első karakterisztikus hangköze az eddigi vázlatokig még mindig a kvartugrás (*e'-a'*) — a pillérhangokkal sem.

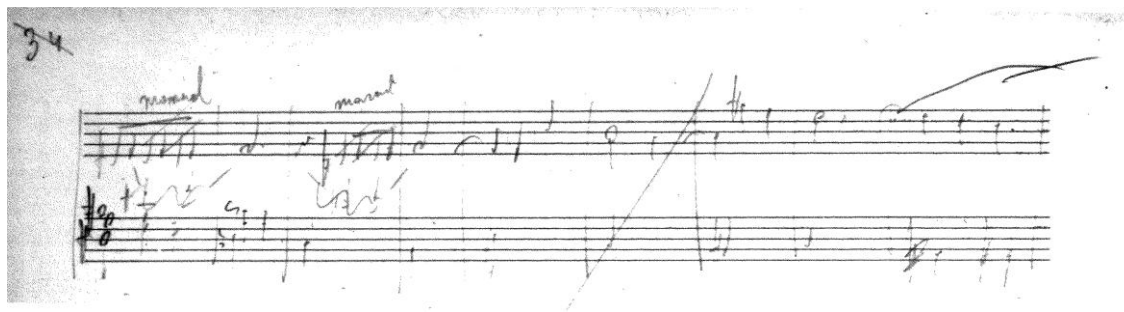
A 28. oldalon mintha nyomasztotta volna a zeneszerzőt, hogy — bár már a III. tétellel is előrehaladtak a vázlatok (28. old./3-4. sor: III. tétel 59-64. ütemei) — még mindig nem találta meg az I. tétel melléktémája számára a megnyugtató megoldást. A 85-87. ütemekre két különböző változatot is lejegyezett, egymás alatt javítva az előzőt, s a 37. oldalig bezárólag majdnem minden oldalon foglalkozott ezzel a szakasszal (88. faksimile).

Tény, hogy itt, a 28. oldal első sorában talált rá Dohnányi először a 80-84. ütemekre, s ez ment át a 30. oldal 5-6. sorába, a tisztázatba is (84. faksimile). Ennek a szakasznak (85-90. ütemek) a definitív változata végül a 33. oldalon olvasható (85. faksimile), de továbbra sincs meg magának a melléktémának az indítása. Erre sem kellett azonban már sokat várni. A 34. oldal legnagyobb eseménye, hogy végre el tudott szakadni a 91-92. ütemek fordulóján az eddigi kvartugrástól, és megtalálta a végleges *disz'-e'-fisz'* menetelését (116. kotta).

---

54. A 4. old./3. sor/ második fele a definitív I. tétel 39-43. ütemével azonosítható (+ két ütem, ami a véglegesen nem szerepel, 86. faksimile). A különlegessége ennek a sornak, hogy a római *IV*-gyel a *IV*. tételre utal, és Dohnányi talán ezt a motívumot is fel akarta használni a zárótételben, az I. és *IV*. tétel témáinak kombinációjában. Korábban a 2. old./5. sor/utolsó négy ütemében már találkoztunk ezzel a zenei anyaggal, az I. tétel első taktusainak papírra vetésekor (75. faksimile). Hogy a többi tétel témái is foglalkoztatták már a komponálás e korai szakaszában, nyilvánvaló a 4. oldal 5-6. sorának vizsgálatakor, ahol a II. tétel főtémájából a 9-16. ütemeket írta le.





116. kotta, A Suite en valse (op. 39) vázlatkönyvének 34. oldala

Ha közelebbről szemügyre vesszük a 34. oldal első sorát, látható, hogy a „kisáthúzással” a félértékű *fisz'*-t megelőző *disz'-e'* nyolcados trillamozgást Dohnányi mindkét esetben áthúzta a 2-3. negyeden, és a szisztémák között egy-egy negyed *disz'-e'*-re javította. Később mégis úgy gondolta, hogy megtartja a trillázást, és saját maga számára betűvel is megerősítette, hogy ez „*marad*”. Megvannak tehát a definitív trillázó hangok, a pillérhangokat kellett most már a helyükre tenni. Mivel a 95. ütemtől a véglegeshez képest még mindig más irányt vett a folytatás a 34. old./1-2. sorától (és ennek javítása is a 35. old./1-2. sorában, valamint a 35. old./4. sorától), a 36. oldalra várt e terület véglegesítése.

A 36. old./1. sor 1-3. ütem, valamint 3-4-5. sorban (a 33. oldal folytatásaként) másodszori kísérletre<sup>55</sup> már fellelhető a melléktéma további része a 95-112. ütemig, a 6. sorban pedig nyomokban a 112. ütemektől kezdődő terület (89. faksimile). Megoldódott tehát Dohnányi két legfőbb problémája a melléktéma-területen. A folytatás — a 116-124. ütemekkel — a 37. oldal két utolsó sorában olvasható, azon az oldalon, ahol még javában munkában van a melléktémát lezáró szakasz lefutása.

### *A definitív 132-139. ütemeinek lefutása*



117. kotta, A 132-139. ütemek lefutása

55. Az első kísérlet a 36. oldal első sorának 4. ütemétől olvasható.

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 7. oldal, 6. sor, 5-8. ütem      | 136-139. ütemek   |
| 8. oldal, 2-3. sor               | (135.?)-139. (a 135. ütem még más)  |
| 10. oldal, 4-5. sor              | 134-135. (a 134. ütem itt még kétszer ismétlődik)                                     |
| 12. oldal, 5-6. sor              | (a 134. ütem kétszer ismétlődik, def.-ben csak 1x)                                    |
| 13. oldal, 5-6. sor              | (a 134. ütem kétszer ismétlődik)  |
| 15. oldal, 5. sor                | 134-139. ütemek   |
| 15. oldal, 6. sor                | 134-137. ütemek   |
| 22. oldal, 6. sor, 4. ütem       | 132-137. ütemek   |
| 24. oldal, 4-6. sor              | 131-138. ütemek   |
| 27. oldal, 3. sor utolsó ü. -től | 134- kb. a 139. ütemig  |
| 31. oldal, 4. sor                | a lefutás itt e'''-ről indít  |
| 33. oldal, 4. sor                | a lefutás itt e'''-ről indít  |
| 37. oldal, 1. sor, 3. ütemtől    | 133-138. ütemek   |
| 37. oldal, 3. sor, 3. ütemtől    |   |
| 38. oldal, 2. sor                | 133-138. ütemek   |
| 55. oldal, 5-6. sor              | 5. sor: ~ 394-395. ütemek, utána más;<br>6. sorban javítja a „mást”: megvan a396-402. |

38. táblázat, A definitív 132-139. ütemeinek korrekciója a vázlatkönyvben

A melléktéma lezárása-a zárótémába való belefutás hat üteme ismét sok gondot okozott Dohnányinak, mely több lépcsőben formálódott meg. A vázlatokban a 7. oldal utolsó sorában találkozunk először ezzel az anyaggal (90. faksimile). Ez a terület nyilvánvalóan egy első, nyers tervezete a dominánsra megérkező, több ütemes skálalefutásnak, amit ekkor még — az eredeti szándék szerint — a főtéma szervezőritmusát felhasználó zenei anyag előz meg. Ez az anyag eltűnik majd a definitívból, azonban az első lejegyzés utolsó négy üteme már teljes biztonsággal azonosítható a végleges változat 136-139. ütemével (7. old./6. sor/utolsó négy üteme; a 139. ütemnek a  $\cdot/$  jellel lejegyzett ütem felel meg). A 8. oldal azon frissiben javítja az előző oldal utolsó sorát (erre nyíl utal a 7. oldalon), a lefutás pedig annyiban más, hogy a 8. old./1. sor/utolsó előtti ütemének negyed *gisz*” beszúrása miatt megváltoznak a továbbiak metrikai arányai (81. faksimile). Az is nyilvánvaló ezen oldal 2. sorának vizsgálatakor, hogy Dohnányi eredetileg nem egy egyenesen lefutó skálasort képzelt ide, hanem tervei szerint megtört volna az egyenletes „lezúdulás” (7. old./6. sor/5. ütem és 8. old./2. sor/1. ütem: 90. és 81. faksimile).

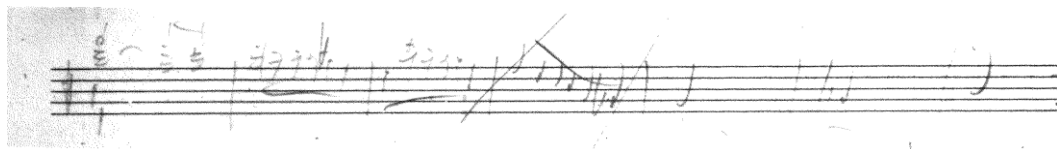
A 10. oldal újabb közeledés a definitívben ismertek felé, mivel a végső változat szerinti 134. és 135. ütem is azonosítható már, azonban a 134. ütem *d'''*-től *fisz*”-ig lefelé menő hat nyolcad hangját Dohnányi itt még úgy tervezte, hogy az kétszer fog elhangozni. Ez a gondolata sokáig megmaradt, bár ezzel az ütemmel több gondja is akadt. Míg a 12. oldalon érdemi változás nincs ezen a szakaszon, a 13. oldalon láthatóan éppen a 134. ütemmel nem volt elégedett, és kérdőjelesen kipróbált egy bővített szekundlépést is a két belső nyolcad hang között (*aisz*”-*g*” — 6. sor/ 2 ütem, 104. faksimile). A 15. oldalon végérvényesen eldőlt, hogy *gisz*” lesz a 134. ütem ötödik nyolcadán. A későbbiekben ezen a ponton már nincs változás ebben az ütemben.

A 22. oldal jelentős áttörést hozott: Dohnányi itt írta le először a 132-133. ütem átkötött *fisz*”” hangját. A 6. sorban már egyszer lejegyzett ütemet (ahol kétnegyed értékű a *fisz*””) bővítette ki a saját kezüleg vonalazott két ütemben ötnegyed értékűre (87. faksimile).

Világos, hogy az előző ütemek keltette feszültséghez képest Dohnányi nem érezte elége hangsúlyosnak a csúcspont terjedelmét és súlyát, ezért határozott a

hatalmas crescendóval kiemelt *ff* dinamikájú ütem meghosszabbítása mellett. (Forte dinamikát már a vázlatban is jelölt ebben az ütemben, a 24. oldalon.) A vázlatok ismeretében a 22. oldal kétütemes korrekciója (a *fisz'''*-szel) bizonyosan a komponálás későbbi szakaszában került ide, tekintve, hogy a 24. és a 27. oldalon is még a *fisz'''* két negyedig tartó változata olvasható. A következő lépés, az öt negyed + átkötött nyolcad gondolata először a 31. oldalon, a tisztázat készítésekor fogalmazódott meg Dohnányi fejében, de mivel itt az előzmények más utat járnak be, mint korábban (a B téma is rendkívül képlékeny még ekkor), az újabb variánsnak köszönhetően most az *e'''* lesz kiemelt (öt negyed + nyolcad hang, 91. faksimile), csakúgy mint a 33. old./4. sorában. Emlékszünk, ez az a terület, ahol a B téma megtalálja definitív változatát a 33. old. alján-34. old. tetején (85. faksimile és 116. kotta).

Mindazonáltal a mellék téma lezárása fokozatosan közelít a definitív ből ismert változathoz. A zeneszerző a 37. oldalon láthatóan hezitált, hogy a 132-133. ütem hosszan tartott hangja *fisz'''* (1. sor/3. ütem) vagy *e'''* (3. sor/3. ütem) legyen-e (92. faksimile). A 38. oldalon találjuk e szakasz utolsó vázlatát (2. sor), ahol a *fisz'''* mellett döntött (117. kotta). A tartott hang azonban itt mindössze két negyed + nyolcad, és a skálamenet is megtörik, plusz ütemet alkotva ezzel a végleges 134-135. üteme között. Még korántsem beszélhetünk tehát arról, hogy előttünk áll a 132-139. ütemek lefutásának definitívje.



117. kotta, A Suite en valse (op. 39) vázlatkönyv, 38. oldal, 2. sor

Van-e akkor egyáltalán közvetlen vázlata ennek a területnek? Részben igen. Ha figyelmesen megvizsgáljuk a 37. oldalon lejegyzetteket, világossá válik, hogy a 2. sor (tehát az 1. szisztéma alsó része) későbbi bejegyzés, ugyanis az első sor ütemvonalait Dohnányi láthatóan utólag hosszabbította meg, hogy — talán a hangszereléskor, emlékeztetőként — felvázolja a 132-133. ütemek végleges változatát. A skálamenetet pedig a szonátaforma szabályainak megfelelően a rekapituláció azonos helyével vethetjük össze (def. 396-tól, vázlat: 55. old/6. sor/3. ütemtől), aminek határozott, egyenes vonalú lezúdulása ezen a helyen teljes bizonyossággal eléri a tonikai hangnemet. Zenei szemszögből nézve nem kétséges, hogy a végső változat, a megtörés nélküli skálamenet határozottabb lefutásával jobban előkészíti a zárótémát.

Dohnányi a komponálási folyamat ezen szakaszában elkészült az expozícióbeli fix pontokkal és azok közties szakaszaival is, ezért úgy gondolhatta, hogy az I. tételben túl van a nehezén, és figyelme ezután a II. és III. tételre összpontosult. Valóban, ha az I. tételre vonatkozó *Írásrétegek* című táblázatra vetünk egy pillantást,<sup>56</sup> nyomon követhető az egymás után következő oldal- és a folyamatosan növekvő ütemszámokból, hogy ez után már nem volt olyan megakadás a komponálásban, mint aminek a fentebb vázoltak segítségével tanúi lehettünk. Hogy mégsem volt rutinkomponálás a kidolgozás és a rekapituláció papírra vetése, azt először egy Dohnányinál igen ritkán előforduló példával, az eredetihez képest más hangnemben való lejegyzéssel, valamint a rekapituláció Codájának megtervezésével demonstrálom.

56. Lásd a Függelék (1)-ben.

— A 278-280. ütemek kialakulása



118. kotta, *A Valse symphonique* 278-283. ütemei

Az esetek nagy többségében — a vázlatokat rögtön a végleges hangnemben felvázoló, egyébként abszolút hallású zeneszerzőnél — csak elvétve bukkanunk olyan esetre, amikor nem a definitív hangnemében találjuk az előzetes fogalmazványt. A 43. old./1-2. sora éppen erre mutat egy izgalmas példát (93. faksimile).

Dohnányi előzetes terve szerint a 278. ütemtől kezdődő szakasz C-dúrban hangzott volna el (erre a sor eleji két feloldójel is utal). A 46. old./2. sorában mégis „g-moll” mellett döntött (ezt betűvel leírva is megerősítette), majd ugyanazon az oldalon a 6. sorban, ismét g-ben még egyszer leírta ezt a részt. Itt egyszerűen a 43. oldalon felvázoltakat transzponálta g-mollba, tehát egy kvintugrás után kisszeptim lépés következik. Ez a struktúra nem követi pontosan az ugyanennek a formarésznek megfelelő mintát. Az expozíció 166. ütemétől, majd a 290. ütemtől találjuk e rész pendant-ját, mindkettőt *a* orgonapont felett, valamint a Codában a 430. ütemtől *d* orgonapont felett, mindegyik kisszext-tiszta kvart lépéssel menetel felfelé. Kétségtől az újítás szándéka vezethette itt a szerzőt, ugyanakkor a 290. ütemtől e motívum már a pontos expozícióbeli mintát követi. A 48. old./1. sorától és a 49. old./3. sorától látható a 278. ütemtől kezdődő szakasz ismételt leírása — ahol mindkettő eléri az *esz* érintésével a 282. ütem *d*''-jét (94. és 95. faksimile). Látható, hogy Dohnányi mindkét oldalon javította a 280. ütemben (a motívum 3. ütemében) a *c*'-t *a*'-ra, tehát későbbi gondolata volt a kétszeri kvartlépés a 278-280. ütemekben.

A C-dúr hangnem fényessége azonban nem tűnt el teljesen a keringő-szvit egészéből: a IV. tétel 311. ütemétől, feloldójelekkkel is jelölve C-dúrban hangzik fel a harmadik keringő első témája, a mű G témája, s C-dúrban indul el a nagyszabású Coda is, melynek kezdetén a G témafoszlányára ismerünk rá.

### *A coda*

Ez a formarész azért érdemel figyelmet, mert magában hordozza a III. és IV. tétel témakombinációit. Igaz, itt nem vertikális, hanem horizontális témakombinációkat vázolt fel Dohnányi. Az átvezető rész és a zárótéma közös gyökerű. Azonos ritmussal indulnak, az eltérés az 1-2. ütem közötti oktávlépés után lesz nyilvánvaló. Az átvezetés anyaga (a 37. és a 222. ütemtől) ezután kromatikusan felfelé lépkedő, majd egy nyolcad fűrtben lehajló, a zárótéma (a 140. és a 476. ütemtől) pedig határozott akkordmozgású, konklúziót sugalló (119., 120. és 121. kotta).



119. kotta, Átvezetés a *Valse symphonique*-ban



120. kotta, Záró téma a *Valse symphonique*-ban



121. kotta, Az átvezetés és a záró téma anyagának kombinációja (476-485. ütemek)

Feltűnő, hogy az expozíció és a rekapituláció hasonlóságai ellenére Dohnányi szinte az utolsó ütemekig felvázolta a reexpozíciót. Ugyanakkor nem tartotta szükségesnek megint leírni a 402. ütemtől kezdődő zárótémát (mely hangról-hangra megegyezik az expozíció-belivel, csak immár tonikai hangnemben), hanem csak a 430. ütemtől, a vázlatkönyv 56. oldalán, a fentebb említett d-organapontos résztől folytatódnak e szakasz vázlatai. Ez a terület még nem zárja le a tételt, hanem a Codához vezet, ahol először a főtéma egy G-dúr szeletét halljuk (a definitív 444. ütemtől/a 12-es próbaszámtól), majd az átvezetés és a zárótéma szintézisét (*Piu mosso*, def. 476. ütemtől), amit végül a főtéma-kezdemény zár tonikai hangnemben az 500. ütemtől.<sup>57</sup> Nyilvánvalóan nem pillanatnyi ötlet vezérelte a kétféle zenei anyag ötvözését, hanem átgondolt tervezés eredményeképpen jött létre. A rekapituláció A (főtéma) és B témája (melléktéma) között ugyanis hiányzott ez a fajta karakteres ritmusú átvezetés, s Dohnányi a Codában hozta vissza hibrid-alakban.

A két téma összeolvadása a magyarázata annak, hogy az egyébként feleslegesen ugyanazt a részt soha még egyszer le nem író Dohnányi a visszatérés zárótémájának eleje és az utolsó öt ütem kivételével végig felvázolta az I. tételt.

57. Utóbbi megint nem írja le vázlatként, hiányzik a 500-510. ütem, mivel ugyanaz, mint a tétel nyitása; ehhez hasonló esetet ezen a területen ismerünk az *A-dúr vonósnégyes* I. tételéből is.

## II. VALSE SENTIMENTAL

A II. tétel korántsem jelentett Dohnányi számára olyan nehézségeket, mint az I. tétel, s a komponálás fázisainak rekonstruálása is könnyebb feladatnak látszik ebben a tételben. Ez egyfelől annak köszönhető, hogy — bár a lassúbb tempó miatt időtartamban nagyjából csak egyharmadával rövidebb,<sup>58</sup> mint az első tétel, az ütemszámok azonban nem érik el az I. tétel felét sem, és a tétel vázlatai is kevesebb oldalt foglalnak el a vázlatkönyvben. Másfelől a forma is egyszerűbb az előző tételéhez képest: a háromtagú- és a szonátaforma határán ingadozik.<sup>59</sup>

|      |  |  |       |       |         |  |                        |                |                |         |
|------|--|--|-------|-------|---------|--|------------------------|----------------|----------------|---------|
| Intr | A  | A  | átv   | B     | C       | A  | átv                    | B <sup>1</sup> | B <sup>2</sup> | Codetta |
|      | abc <sup>1</sup> c <sup>2</sup> c <sup>3</sup> | abc <sup>1</sup> c <sup>2</sup> c <sup>3</sup> |       |       |         | ab <sup>v</sup> c <sup>1v</sup> c <sup>2v</sup> c <sup>3v</sup> c <sup>1</sup> c <sup>2</sup> c <sup>3</sup> |                        |                | 196-205        | 206-215 |
|      |  |  |       |       |         |  |                        |                |                |         |
|      |  |  |       |       |         |  | visszavez<br>(129-140) |                |                |         |
| h:V  | h:I  |  |       | H     | a xxxxx | h  |                        | H              |                |         |
| 1-8  | 9-40   | 41-73  | 73-78 | 79-94 | 95-140  | 141-189  | 190-195                | 196-205        | 206-215        | 216-232 |

39. táblázat, A II. tétel formája

A kompozíciós folyamat során a II. tétel felvázolásához hamar, már a 4. oldal 5-6. sorában hozzákezdett Dohnányi (86. faksimile). (A IV. tételhez is felvázolt pár ütemet ugyanezen az oldalon a 3. sor második felében, aminek első öt üteme az I. tétel 39-43. ütemével azonosítható, de ennek a motívumnak IV. tételbeli megjelenése csak terv maradt.) A tétel felvázolásánál kihagyta az előzetes vázlatokból a nyolcütemes bevezetőt, és rögtön a témával kezdett. A 4. old./5. sorából csak az első két ütemet tartotta meg, a 6. sorban rögtön korrigált, és a 16. ütemig jutott el a főtéma lejegyzésében. Az 5. oldal hordozza a folytatást (96. faksimile), ahol az 1-2. sor kombinációjából jött létre a 3. sor. Ennek tartalma az utolsó előtti ütemig nyomon követhető: a definitív 17-26. ütemével egyenlő. Az egész oldal nagyon képlékeny, a születés pillanatában van a tétel. Mindazonáltal már megvannak a c<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>3</sup> motívumainak fájdalmas tritonus lépései (122.abc kotta), négyütemenkénti tagolással (4. old./3. sor/x-szel jelzett ütem+1 = def. 25-26. ütem, 4. sor/2-3. ütem = def. 29-30. ütem, 4. sor/7-8. ütem = def. 33-34.), valamint a témát lezáró lehajlás is a vázlatkönyv 5. old./5. sor első négy ütemében, ami a def. 36-40. ütemével egyezik. Igaz, itt a leendő 38. ütem még félértékű *cisz'*-ről ugrik le a *fisz*-re a definitívben olvasható *d'* helyett. A 3. sor szerzői *x*-szel jelölt szakaszának javítását-folytatását a 6. sorban találjuk, de ez a változat még nem a definitív forma lesz.

58. Dohnányi Ernő-Kilényi Ede felvételének adatai alapján. Columbia ML 4256 [LP] (1948, New York). I. tétel: 6' 28", II. tétel: 4' 28", III. tétel: 2' 36", IV. tétel: 9' 25".

59. Dohnányi dalformaként aposztrofálta a tétel formáját az ősbemutató műsor-ismertetőjében. A *B* téma hangneme az azonos nevű *maggiore*-ban van, és ugyanígy a visszatérésben is ezt az utat járja körül a hangnemi terv. A tételben jelen van a *double return*, ami a szonátaforma egyik kritériuma, lásd Rosen, Charles. *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Fordította Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 35ff.; John Irving, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. (Cambridge: University Press, 1997), 99.



122.a kotta, A II. tétel  $c^1$  témája (definitív: 25-28. ütemek)



122.b kotta, A II. tétel  $c^2$  témája (definitív: 29-32. ütemek)



122.c kotta, A II. tétel  $c^3$  témája (definitív: 33-40. ütemek)

Érdeemes egy pillantást vetni a lap tetejére is (96. faksimile). Az 1. sor/7. ütemének akkordja fölé Dohnányi betűkkel is kiírta magának: „*B-dúr*”, azaz a főtéma *b* motívumát — mielőtt továbbvezette volna a fájdalmas melódiát — egy B-dúr akkorddal tervezte lezárni. Előzetes tervét megváltoztatva végül is az enharmónikus Aisz-dúr akkord mellett döntött (definitív 23-24. ütem). Hogy miért hangzik szebben a zeneszerző fülének az *aisz*, mint a *b*, csak Dohnányi esztétikai érzékével magyarázható.

Miután Dohnányi nagyjából elkészült a II. tétel főtémájával, figyelmét az I. tétel problémáinak megoldása kötötte le, sőt a 13. oldalon elkezdte a III. tétel fogalmazását is (104. faksimile). A II. tételhez a 20. oldalon tért vissza, ahol az 1-2. sor lényegében az 5. oldal tisztázata. (97. faksimile). Még mindig nincs meg a felfelé lépő tritonus utáni kromatikus schleifer és a lehajló tritonus. A vázlatokból azonban kiviláglik, hogy már a komponálás e fázisában eldöntött tény volt, hogy az 1-40. ütem zenei anyaga adja a 41-72. ütemekét is, (szó szerint megismételve, amire a 45. oldal tisztázatában „*ismétlés 8val feljebb*”-ként utal a zeneszerző), így a 20. old./3. sorában a 73. ütemtől, vagyis az átvezető rész sóhajmotívumától folytatódott a komponálás. A *B* téma elérésekor (20. old./3. sor/7. ütem = def. 79. ütem) apró jelzés utal a hangszerelésre. A 20. oldal 4. sorának végére, a definitív 88. ütemének első negyedéig, voltaképpen a teljes *B* téma elkészül. (A *C* téma kirobbanásáig, „a vihar előtti csend” hat és fél ütemének megkomponálásához — úgy tűnik — nem volt szükség előzetes vázlatokra.)

Az, hogy a II. tétel főtémájának  $c^1$ - $c^2$ - $c^3$  szakasza jelentette a legtöbb problémát Dohnányi számára, kitűnik a 21. oldal vizsgálatából — mely a 20. oldalhoz hasonlóan — ismét az 5. oldal *x*-szel jelzett területének javítása (98. faksimile). Dohnányi nem érezte sikerültnek ezt a részt, ezért a 25-40. ütemek további variációját vetette papírra. Itt távolodott el a legjobban az eredeti gondolattól, ahol a  $c^3$  motívum kezdetének kivételével (98. faksimile, 1. sor utolsó két ütem = def. 33-34. ütem) eltűnnek a tételre oly jellemző tritonusok.

Ennyi előzetes vázlattal kezdett neki a II. tétel tisztázatának, azaz a particella formában lejegyzett folyamatfogalmazványnak a 44. oldalon. Helyén van immár a nyolcütemes, fisz-orgonapontos bevezető, végleges tempójelzéssel (*Lento, ma non troppo*) és a fontosabb hangszerelési javaslatokkal. Jól látható azonban, hogy az ominózus  $c^1-c^2-c^3$  először a 20. oldalon letisztázott formát követte (ezek szerint a 21. oldalon lévő változatot teljesen elvetette), majd — talán egy hirtelen ötlettől vezérelve — rátalált a végleges változatra, s javította a tisztázatban, a 44. old./5-6. sorában a definitív 25. ütemétől kezdődő kérdéses helyeket. A 45. oldal 2. ütemében ugyanekkor találta meg a definitív 38. ütemének félértékű hangját is, javítva az eddigi *cisz*-t *d'*-re. Érdekes módon a visszatérésben ugyanezen a helyen (def. 189. ütem, vázlatok 62. old./3. sor/2. ütem) az első gondolat él tovább, maradt a *cisz* (99. faksimile).

A II. tételből még hátra volt a nagyja, a *C* téma és a visszatérés, mégis, ezekhez már jóval kevesebb vázlatra volt szükség, mint az eddigiekhez. Zeneszerzői munkamódszerét vizsgálva a vázlatkönyv egyik legsokatmondóbb oldala az 58. (100. faksimile), amelyen három különböző tétel vázlatai találhatók (40. táblázat).

| Sor    | Tétel | Ütemszám                     |
|--------|-------|------------------------------|
| 1. sor | I.    | 510-517                      |
| 2. sor | I.    | 510-517                      |
| 3. sor | II.   | 106-114                      |
| 4. sor | III.  | 235-243                      |
| 5. sor | II.   | 123-126 (első megfogalmazás) |
| 6. sor | II.   | 115-122                      |

40. táblázat, Tételmegoszlások a *Suite en valse* (op 39) vázlatkönyvének 58. oldalán

Az 58. oldalon az első tétel utolsó ütemei osztoznak a III. tétel Codájának indításával, és a II. tétel expozíciójának lecsengésével-a *C* téma indításával. Figyelemre méltó, hogy ha folyamatos komponálásról is van szó a II. tétel esetében, a sorok megoszlának az oldalon, s csak találgatni tudunk, hogy a 4. sorban leírtakat miért a 6. sorban, majd az 5. sorban folytatta. Ami biztos, hogy az 5. sort a következő, 59. oldal/2. sorában korrigálta, ahol már a definitív 123-130. ütemei olvashatók (101. faksimile, 41. táblázat).

| Sor    | Tétel          | Ütemszám                                 |
|--------|----------------|--|
| 1. sor | Témafeljegyzés |  |
| 2. sor | II.            | 123-130                                  |
| 3. sor | II.            | 131-137                                  |
| 4. sor | II.            | 148-155                                  |
| 5. sor | II.            | 156-től kezdődő rész első megfogalmazása |
| 6. sor | II.            | 156-166                                  |

41. táblázat, *Suite en valse* (op 39) vázlatkönyv — az 59. oldal leírása

A vázlatokat és a tétel szerkezetét összevetve világos, hogy a véglegesben, a 141. ütemtől kezdődő visszatérés első része nem szolgál ismétlése az expozíciónak. Ez lesz a rekapituláció mássága az expozícióhoz képest és nem a *B* téma hangnenváltása. Úgy tűnik, Dohnányi fejében a formatervezés e fajtája is fix pont volt. Az expozíciótól a 150. ütemben tér el a zene iránya, ahol nem *cisz*-re, hanem *a*-ra lép. Az 59. old./4.



sor/3. ütemében határozottan lejegyzett *a*” olvasható. Ami mégis hezitálásra adott okot, hogy a téma már eddig is több változáson átesett  $c^1-c^2-c^3$  motívuma hogyan menjen tovább az irányváltás után. A 4. sor második felében és a teljes 5. sorban a definitívhez képest egy nagyszexttel magasabban látjuk a négyütemes, tritónuszos motívumot, ami még ugyanazon az oldalon, a 6. sorban a véglegesre változott.

Dohnányi a 62-63. oldalon fejezte be a II. tétel vázlatait. Nem volt rutin munka az utolsó oldalak anyaga sem, amelyet a *B* téma kidolgozása példáz. Első elhangzásakor, a definitív 88. ütemétől a kromatikus lehajlás utolsó foszlányai ismétlődnek. A zeneszerző első intenciója a visszatérésben is ez volt, amint az a 62. old./4. sorából kiviláglik. A vázlat 4. sora a definitív 198-205. ütemével egyezik, valamint még két olyan ütemet tartalmaz, ami az expozíció 89-90. ütemével azonos. Ez lenne az a bizonyos kromatikus lehajlás-mozaik. A komponista végül mégis úgy döntött, hogy inkább a teljes *B* témát ismétli meg, eredetibbé és vonzóbbá téve ezzel a tétel szerkezetének egészét (102. és 103. faksimile).

### III. VALSE BOITEUSE

A III. tétel különleges, amolyan „rút kiskacsa” helyet foglal el a cikluson belül. Botladozó-bicegő, folyton megbicsakló keringő-melódiája a négy tétel közül mégis a legtöbbre vitte: a kézzongorás letét mellett egyedül ebből a tételből készült el a szólószongorás átírat. Formája újabb változat a szonátaformára (nemcsak ebben a ciklusban, hanem általában is igaz, hogy Dohnányi soha nem komponált két azonos formát), mely a szonátarondóhoz közelít. Míg az I. tétel Codájában két korábbi téma (átvezetés és zárótéma) horizontális egyesítésére láttunk példát, addig itt az *A* téma bemutatása után (mely a többi három tételtől eltérően *in medias res*, azaz intrudukció nélkül indul) az *A* és *B* téma horizontális, egyidejű fúziójával szembesülünk. Mi több, az *A* téma, karöltve az átvezetéssel, marad az eredeti *G*-dúrban, míg a *B* téma a szonátaforma szabályainak megfelelően a domináns hangnemben, *D*-dúrban szólal meg. Mindez, természetesen csak papíron követhető nyomon, a fül nem vesz észre ebből semmit, és túlzás lenne a jelenséget bitonalitásként értelmezni (42. táblázat).

|             |            |                        |                         |         |          |                  |         |
|-------------|------------|------------------------|-------------------------|---------|----------|------------------|---------|
| A           | átv        | A + átv<br>B           | C ( $c^1$ ----- $c^2$ ) | A       | átv<br>B | A+átv $c^{1var}$ | Coda    |
|             |            | G -----G               |                         |         |          | G G              | Es---G  |
| G -----D    | D -----G   | C/F/B/Es/As/           | Asz                     |         | G        |                  |         |
| 1- 16 17-34 | 35 -----68 | 69-----100 101-----134 | 135-150                 | 150-168 | 169-200  | 201-234          | 235-278 |

42. táblázat, A *Suite en valse* (op. 39) III. tételének formája

Dohnányi előre elhatározott *fix pontja* a tétel „boiteuse”-jellegének megfelelően a metrum volt. Előszeretete a változó ütemek iránt már korán megmutatkozott. Nehéz olyan Dohnányi-művet találni, melyben ne lenne metrumváltás. Az egész kompozícióban végigvitt, folyamatosan váltakozó ütemek legkorábbi példáját a 3/4-2/4-es metrumban íródott, a 8-9-éves Dohnányi hegedűre és

zongorára komponált *Adagio*-jában találjuk.<sup>60</sup> Túl azon, hogy a metrumváltással a zene hajlékonyabb, változatosabb lüktetését éri el a zeneszerző, egyfajta aszimmetriát eredményez a különböző metrumú ütemek egymás mellé állítása, különösen a 3/4-2/4 esetében. Dohnányi életművében feltűnő az 5/4-es ütemek gyakori alkalmazása is (ami a 3/4-2/4 egybeolvadásaként értelmezhető), a *c-moll zongorás-kvintett* 4. tételétől a *Ruralia hungarica* 4. (itt 5/8) és 6. tételén át a *Három különös zongoradarab* (op. 44) „Burletta” tételéig, mely utóbbi a makacsul ismételt 5/4-4/4-3/4-2/4 váltakozásán alapszik.

A *Valse boiteuse* időben is legközelebbi rokona a *Szimfonikus percek zenekarra* (op. 36) Scherzo tétele, mely a darab kezdetén hasonlóan következetesen végigvitt mintát mutat, mint az op. 39 utolsó előtti tétele. A 3/8 és 2/8 váltakozásának kezdeti 3+2+3+2+3+3+3 mintája később fellazul, és több ütemes, azonos metrumú blokkok váltják egymást.

A *Valse boiteuse*-nek szigorúan szerkesztett metrum-szerkezete van, melyhez az egész mű folyamán ragaszkodott a zeneszerző (43. táblázat).

|                |   |   |                        |           |                           |                           |                          |                             |           |
|----------------|---|---|------------------------|-----------|---------------------------|---------------------------|--------------------------|-----------------------------|-----------|
| A:             | 3+2+3+2   | 3+3+3+3                                       | 3+2+3+2                | 3+3+3+3   |                           |                           |                          |                             |           |
| Átv:           | 3+2+3+2   | 3+2+3+2                                       | 3+3+3+3+2              | 3+3+3+3+2 |                           |                           |                          |                             |           |
| A+átv<br>B     | 3+2+3+2   | 3+3+3+3                                       | 3+2+3+2                | 3+3+3+3   | 3+2+3+2<br>(mint<br>Átv.) | 3+2+3+2<br>(mint<br>Átv.) | 3+3+3+3+2<br>(mint Átv.) | 3+3+3+3+2<br>(mint<br>Átv.) | 3+3+3+3+3 |
| C:             | Megfordul a<br>metrum:<br>2/4—3/4   | c <sup>1</sup> : 4x8<br>ütemből<br>álló panel | c <sup>2</sup> : 4x8+2 |           |                           |                           |                          |                             |           |
| A:             | Ugyanaz   |   |                        |           |                           |                           |                          |                             |           |
| Átv:           | Ugyanaz   |   |                        |           |                           |                           |                          |                             |           |
| A+átv<br>B     | ugyanaz, de<br>az átv. 4.<br>paneljéből<br>hiányzik két<br>ütem (a 66. és<br>67.<br>megfelelője),<br>ezért itt a 4.<br>panel: |   |                        |           |                           |                           |                          | 3+3+3                       |           |
| c <sup>1</sup> |   | 4x8   |                        |           |                           |                           |                          |                             |           |
| Coda           | 2/4—3/4   |   |                        |           |                           |                           |                          |                             |           |

43. táblázat, A *Suite en valse* (op. 39) III. tételének metrum-szerkezete

Az előre elhatározott ritmusmintához való következetesség jól nyomon követhető azokban az ütemekben, ahol — talán figyelmetlenségéből — az első leírásban Dohnányi eltért az előre meghatározott sémától, majd javította ezeket az ütemeket. Az első ilyen „elrontott” ütemet a vázlatok 17. old./1. szisztéma/1. ütemében látjuk, mely a definitív 29. ütemével, az átvezetés 3. paneljével azonos. Jól látható, hogy először 3/4-es ütemet írt le ezen a helyen, majd a két belső nyolcadot bekarikázta, kivette az ütemből, 2/4-esre alakítva azt (106. faksimile). Hasonló metrumjavításnak lehetünk tanúi a 28. oldalon, a 4-5. sorban is, itt az ütemvonal áthelyezése változtatta 2/4-3/4-re az előzőleg 3/4-2/4-es ütemeket (88. faksimile).

A III. tétel felvázolásához a 13. oldalon kezdett hozzá a zeneszerző az első tizenhat ütem lejegyzésével (104. faksimile: 1-2. sor: 1-7. ütem, 3-4. sor: 8-13. ütem, 5-6. sor: három elvetélt ütem után 14-16. ütem). Mivel a darab számos formarésze, motívuma változtatás nélküli ismétlésként szerepel a későbbiekben, Dohnányinak kevés vázlat, mindössze tíz oldal is elég volt a hangszerelés megkezdéséhez. E néhány lapon több — általa előszeretettel használt — gyorsírászerű lejegyzés megjelenik, rögtön a

60. 1885-1886, Pozsony. BL, Add. MS. 50,791, fol. 4<sup>v</sup>. Lásd a 2. kottát.

tételhez írt első vázlatoldalon (13. old./1-2. sor/3-4. ütem, később a 17. old./1-2. sor/4-5. ütemben), ahol a  $\cdot$  utal az azonos zenei tartalomra (104. és 106. faksimile).

A vázlatkönyv 16-19. oldalán négy összefüggő oldalon folytatta a zeneszerző a III. tétel komponálását, melyek vizsgálatával két további Dohnányi-féle zenei rövidítés válik tanulmányozhatóvá. A zenei szerkezet ismeretében mindkettő nyilvánvaló és könnyen magyarázható. Dohnányi már a 13. oldalon elkezdte beszámozni az ütemeket, és ezt folytatta a 16. oldalon is, a 19. ütemmel bezárólag (16. old./1-2. sor/3. ütem, 105. faksimile). Mivel a 17. oldal 1-2. sorával eljutott a definitív 34. üteméhez, azaz az átvezetés végéhez, a 35. ütemtől kezdődően új formarész indul, a *B* téma (106. faksimile). Amint a szerkezeti vázból kitűnik, a *B* téma mellett egyidejűleg újrhalljuk az *A* téma anyagát is. Dohnányi egyszerűen számokkal utalt arra („1-19”), hogy a folytatásban visszatér az első tizenkilenc ütem anyaga, tehát szükségtelen volt újból leírnia ezt a szakaszt. A komponálásnak ebben a fázisában visszatért a 13. oldalhoz, és beírta (zárójellel indítva) a *B* téma anyagát is, bár ez a fajta íráskönnyítő, praktikus kottairás csak a 13. oldalon követhető nyomon (104. faksimile), a 16. oldalon megszűnik (105. faksimile). Mivel a 1-19. ütemek megegyeznek a 35-59. ütemekkel, a 17. oldal 2. szisztémájában az 54. ütemtől folytatódik a vázlat (106. faksimile). E szisztéma utolsó ütemében (ez a definitívben az 59. ütem), és a 3. szisztémában újból elkezdődik a *B* téma anyagának beírása, ami itt még más irányt vesz a definitívhez képest. Ez a rész a 28. old./3-4. sorában nyeri el végleges (def. 59-64. ütemek) alakját (88. faksimile).

Az utókor számára nem mindig áldásos az ilyesfajta zenei gyorsírás, mivel bizonyos ütemek „hiánya” miatt nem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, ha egyes esetekben sajtóhibára gyanakszunk, mint ahogy e tétel kétféle verziójának (op. 39a) 52. ütemében is. Az adott ütemben a II. zongora balkezében, a második negyeden *d'* olvasható, míg ugyanezen a helyen, a visszatérésben, a 186. ütemben *c'*-van. A két másik letétet segítségül hívva a szólószongorás változatban (op. 39b) is, és az autográf zenekari partitúrában (a II. hegedű szólamában) is *c'* van az 52. ütem második negyedén. Bár Dohnányi kihagyta a 16. oldalon a 17-18-19. ütemekben a *B* téma beírását, de az autográf partitúrában *c'* van írva. A kétféle verzió kottájának egy esetleges újranyomásakor meg kell fontolni a javítást, mivel nagy bizonyossággal feltételezhető, hogy a kérdéses helyen valójában *c'* szerepel.<sup>61</sup>

A 18. oldal a következő, 19. oldalon kidolgozott *C* témához készült olyan témafeljegyzéseket tartalmaz, melyek nem kerültek be a kidolgozásba. Továbbá a bizonyosságot, hogy a tervek szerint a két téma találkozása végül is *g*-re érkezik majd meg, hogy aztán a kidolgozásban, a *c*<sup>1</sup>-es szakasztól visszanezve már inkább *C*-dúr dominánsának tűnjön ez a *g*. A *C* formarész, azaz a kidolgozás szisztematikusan, szekvenciálisan végigjárja *C*-től *Asz*-ig a kvintkör hangnemeit. A *c*<sup>2</sup>-ben — bár tartalmában ikertestvére a *c*<sup>1</sup>-nek — más irányt vesz a zenei folyamat, mollos színezettel egészen ki a kidolgozás első felében megismert anyag, s a virtuóz modulációs technikának köszönhetően *Asz*-dúrban hangzik fel az *A* téma (107. és 108. faksimile).

Még a 18. oldalon maradva, az itt lévő egyik memo-vázlat segítségével tanúi lehetünk egy olyan téma születésének (ezen az oldalon annak első fázisának), mely végül az elvetélt témaötletek kategóriáját gazdagította. A 4. sortól kezdődik egy új téma

61. Az ilyesfajta nyomtatási hibák korrigálása miatt *is* égetően szükség lenne a tudományos igényű összkiadásra. Alan Walker egy 2002-ben, Tallahassee-ben tartott előadásában a jövőbeni Dohnányi-kutatás legfontosabb feladatáknak jelölte meg „a complete edition of his music” életre hívását. Alan Walker, „Ernst von Dohnányi: A Tribute.” in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005), 3-27, ide: 24.

felvázolása, aminek a 40. és a 41. oldalon látható a bővebb kidolgozása. A 18. oldali témakezdetből csak a 4-5. sor fordulójának anyaga maradt meg, ez fejlődik tovább az említett oldalakon. Nehéz lenne ezt a felfelé menetelő dallamot belehelyezni a négy tétel kontextusába, tekintve, hogy a későbbiekben Dohnányi mégsem használta fel. Az egyetlen támpont, amit segítségül hívhatunk és teljes bizonyosságot ad, hogy mégis a III. tételhez készült ez a tématöredék, az a tétel sajátos metrumának köszönhető. Ezt figyelembe véve, s összevetve a tétel metrum-szerkezetével nem kétséges, hogy az A témához, vagy az átvezetés anyagához kapcsolódott a 18. oldalon papírra vetett, csírájában elhalt memo-vázlat (108. fakszimile).

Az előző két tételhez hasonlóan Dohnányi a III. tételben is nagy gonddal vázolta fel a Coda tervét. A definitív a 235-278. ütemeinek megalkotásához elegendő volt pár sor: a 48. old./4-5-6. sora (melyből az 5. sorban csak a 257. ütemig követhető nyomon a végleges, és a 6. sor is más irányt vesz), a 49. oldal 1-2. sora, végül a Codát indító, eddig hiányzó nyolc ütem az 58. oldalon.<sup>62</sup> A Coda negyvennégy ütemének meglehetősen precíz (egy soros), mégis sűrített lejegyzése ismét a notáció rövidítésének volt köszönhető. A 49. oldalon — részletes kottázás helyett — ezúttal felfelé húzott ferde vonalakkal jelölte Dohnányi a szekvenciális mozgást, illetve az oktávval magasabb ismétlődéseket.

#### IV. VALSE DE FÊTE

A keringő-szvit utolsó tétele az egész sorozat legösszetettebb alkotása, a valcerek valcere, amit Dohnányi a szimfóniáknál szokásos lassú bevezetővel (egy „függőymotívummal”), a tétel méreteivel (a négy tétel közül ez a leghosszabb) és formájával is hangsúlyossá tett, s az eddig elhangzottak összefoglalásának és megkoronázásának szánt. Ha a matematika nyelvén akarnánk megfogalmazni a tétel szerkezetét, akkor a  $keringő^3+1$  képlettel írhatnók le. A képlet magyarázata: Dohnányi ebben a tételben különböző formaelvek kombinálását tűzte ki célul. Nem egy, hanem három önállóan értelmezhető valcert komponált, melyek a mű során összekapcsolódnak az egyes témaalakzatok párosításával. Mi több, nemcsak a tételen belüli különálló keringők témái „fognak kezét” egymással, azaz némelyike szimultán hangzik el, hanem a Dohnányi-névjegy részeként a zeneszerző visszautal az első tétel főtémájára, méghozzá úgy, hogy az egyidejűleg hangzik a IV. tétel G témájával. A matematikai képlet magyarázata tehát a tételen belüli három önálló keringőt, valamint az I. tétel hozzáadott témáját jelöli.<sup>63</sup>

A valcer ünnepét nagyszabású kettős bevezetés indítja: az *Andante con moto* indítás az egész műhöz szánt *Introduzione*, mely mind metrumával (4/4), mind hangnemével (B-dúr) elkülönül a No. 1 keringő 3/4-es, D-dúr bevezetőjétől (*Tempo di Valse, Allegro con brio*). A kettősség a mű egészére érvényes: a Coda indulásával egyrészt megkezdődik az utolsó formarész, másrészt itt, a Coda elején tér vissza a No. 3-as keringő kezdőtémája. A kétsíkúság a témák egyidejű szerepeltetésében is megnyilvánul (44. táblázat):

|           |              |
|-----------|--------------|
| $B^1+B^2$ | 112. ütemtől |
| A+D       | 485. ütemtől |

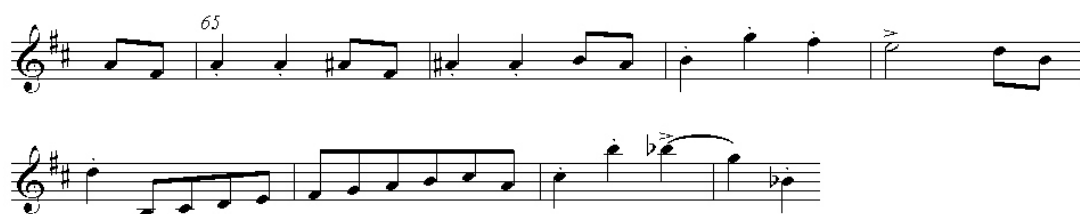
62. A tételek zenei anyagának kialakulását, a definitív változat első megjelenését a vázlatokban részletesen lásd a Függelék (1)-ben, az Írásrétegeknél.

63. A tételszerkezet részletes leírását lásd a Függelék (1)-ben.

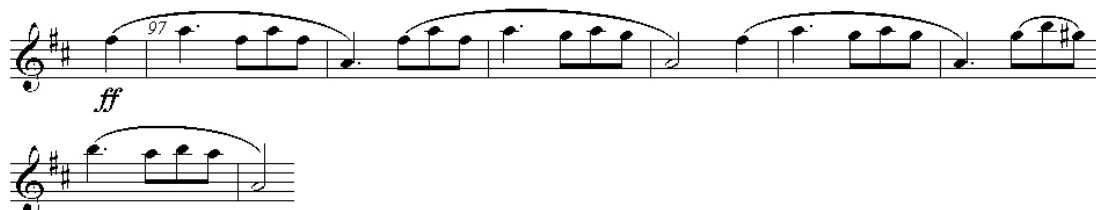
|  |              |
|--|--------------|
| A+D  | 493. ütemtől |
| B dallamfoszlány+ <i>Valse Symphonique</i><br>dallamfoszlány | 505. ütemtől |
| <i>Valse Symphonique</i> + G téma D-dúrban                   | 540. ütemtől |
| <i>Valse Symphonique</i> átv/zárótéma<br>variánsa+E          | 579. ütemtől |

44. táblázat, Szimultán megszólaló témák a IV. tételben

A IV. tétel vázlati szerinti a forma mellett a téma-rátalálások voltak a legnagyobb zeneszerzői kihívások. Dohnányi a tervezett három keringőben összesen kilenc különböző témát használt fel (123. kotta), az elsőben négyet, a másodikban hármat, a harmadikban pedig két témát.<sup>64</sup>



A téma



B téma



C téma

64. A témák betűjelzése tőlem. Dohnányi vázlatfüzetében használt ugyan betűjelzést a tétel bonyolult motivikájának jelölésére, de az nem esik egybe a tételben előforduló kilenc téma megjelölésével. Úgy vélem, a formai elemzés szempontjából célszerűbb a tematikus betűmegjelölést használni.

Kovács Ilona: Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében  
A kamarazene-vázlatok vizsgálata

182

*mp* *lusingando*

This block contains two staves of musical notation. The first staff begins at measure 182 and features a melodic line with a *mp* dynamic and a *lusingando* marking. The second staff continues the melodic line from the first staff.

D téma

213 **Animato**  
*marc.*

*f* *mf*

221

*f* *dim.* *p*

This block contains two staves of musical notation. The first staff starts at measure 213 with the tempo marking **Animato** and *marc.*, and includes dynamics *f* and *mf*. The second staff starts at measure 221 and includes dynamics *f*, *dim.*, and *p*.

E téma

245 *espr.*

*mp* *mf* *mf*

254

*espr.* *mf* *p*

This block contains two staves of musical notation. The first staff starts at measure 245 with the marking *espr.* and includes dynamics *mp*, *mf*, and *mf*. The second staff starts at measure 254 and includes dynamics *espr.*, *mf*, and *p*.

F téma

323 *a tempo*

*mp* *espr.* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.*

This block contains three staves of musical notation. The first staff starts at measure 323 with the tempo marking *a tempo* and includes dynamics *mp*, *espr.*, *cresc.*, and *f*. The second staff includes dynamics *cresc.* and *f*. The third staff includes the dynamic *cresc.*

G téma



### H téma

123. kotta, A IV. tétel témaindex

A különböző témák fokozatosan álltak össze Dohnányi fejében koherens egészé és hosszas készülődés előzte meg a folyamatfogalmazvány papírra vetését. A teljes ciklikus mű megtervezésének egészen korai szakaszában, a vázlatkönyv 4. old./3. sorában találunk utalást arra, hogy tervbe vette a IV. tételt, egyáltalán, hogy IV. tétel megírását is tervezte. A vázlatkönyv 2-3. oldalán kizárólag az I. tétel vázlatai találhatóak (75. faksimile), de már a 4. oldal lapteteji I. tétel vázlatai mellett, az oldal 5-6. sorában a II. tétel elejét is elkezdte felvázolni (86. faksimile).<sup>65</sup> Ugyanitt a 3. sor második felében római IV-gyel jelölt nyolc ütem nem a IV. tétel valamely témájával azonos, hanem a nyolc ütemből az első hat az I. tétel 39-43. ütemeivel, a fő- és melléktema közötti átvezetés egy részletével egyezik. Mivel erre a témára már a 2-3. oldal fordulóján rátalált (2. old./5. sor/utolsó négy ütem-3. old./1. sor/1. ütem, 75. faksimile), a még egyszeri leírás (a határozottan odaírt római IV-essel az elején), arra enged következtetni, hogy a komponálásnak már ebben a korai szakaszában elhatározta a zeneszerző, hogy ez a téma szerepelni fog később a IV. tételben. Ahogy arra már utaltam, az I. tétel átvezetése és zárótémája közeli rokonai egymásnak. Dohnányi ezek egy újabb variánsát írta le a IV. tétel 579. ütemétől kezdődően, az E témával karöltve (124. kotta).

124. kotta, Valse de Fête (op. 39a), 41-es próbaszám

65. A vázlatkönyvbeli tételmegoszlásokat a lásd a Függelék (1)-ben.

Legközelebb a 20. oldal 5. sorában találkozunk ismét a Dohnányi által bejegyzett római négyessel, a II. tétel vázlatai alatt, mely egy olyan memo-vázlat, amit a későbbiekben nem használt fel (97. fakszimile).

A IV. tétel vázlatának intenzív papírra vetése az 50. oldaltól kezdődött. Ekkora már végzett a III. tétel megtervezésével, és a II. tétel munkálatai is a végéhez közeledtek. Az I. tételnél azonban még csak a rekapitulációhoz való visszavezetés felvázolásával készült el, tehát az I. tétel befejezésén és a IV. tétel témáin és struktúrájának kialakításán egy időben dolgozott a zeneszerző. Az op. 39 vázlatának vizsgálatakor a mű egészének kialakulása szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható tény — annak ellenére, hogy az első tétellel kezdte —, hogy már egészen korai szakaszban a későbbi tételek ötleteit is lejegyezte. Dohnányi minden bizonnyal megnyugtatóbbnak érezte, hogy nemcsak az első tétel főbb gondolatait fogalmazta meg a maga számára, hanem — a többi tétel felvázolásával — már a komponálás kezdetén tisztában volt azzal, hogy mi fogja követni a nyitótételt. A IV. és I. tétel kapcsolatában a szoros tematikus összefonódások vitathatatlanok, és ez még inkább szükségessé tette, hogy a tételek kapcsolódó részeit már a korai vázlatokban is egymás mellé helyezze a komponista. Feltehetően nem véletlen, hogy a IV. tételben visszatérő I. tételbeli témák az I. tétel rekapitulációjának reminiscenciái. Szinte teljesen bizonyosak lehetünk abban, hogy a ciklikus művekben megjelenő *Dohnányi-névjegy* gyakorlatát ebben a művében sem akarta nélkülözni a zeneszerző, és tudatos, előre eltervezett aktusként idézte vissza az I. tételt a mű zárótételében. Az alábbi táblázat az I. és IV. tétel azonos zenei anyagait foglalja össze (45. táblázat).

|          |               |                                   |           |      |
|----------|---------------|-----------------------------------|-----------|------|
| I. tétel |               |                                   | IV. tétel |      |
| 290-310  | Visszavezetés | ~                                 | 532-540   | Coda |
| 310-335  | Rekapituláció |                                   | 541-566   | Coda |
|          |               | (a IV. tétel nem hozza a B témát) |           |      |
| 500-510  | Coda          | =                                 | 605-615   | Coda |
|          |               | „töltőanyag”<br>változik”         |           |      |
| 516-522  |               |                                   | 622-627   |      |

45. táblázat, A *Valse Symphonique* (I. tétel) visszaidézése a *Valse de Fête*-ben (IV. tétel)

A IV. tétel egyes témáihoz és formarészeihez írt vázlatok mennyisége alapján úgy tűnik, hogy éppen a *Dohnányi-névjegy* hatásos megfogalmazása volt az egyik legfőbb zeneszerzői probléma. Az 50. oldalon azonban ebből egyelőre még semmi sem látszik. A figyelmes elemzőnek persze rögtön feltűnhet az a furcsaság, ami az abszolút hallású Dohnányinál rendkívül ritka dolog.<sup>66</sup> Nevezetesen, hogy egy témát nem a véglegesben megjelenő hangnemben írt le: a G téma első vázlatos lejegyzése nem a 322. ütemtől induló C tonalításban, hanem D-ben látható.<sup>67</sup> A miért magyarázatát a G-téma nyomon követése adja meg (46. táblázat).

66. Lásd e fejezetben Az op. 39 vázlatának általános jellemző című alfejezet e) pontját és az *Valse symphonique* alfejezetben A 278-280. ütemek kialakulása al-fejezetét.

67. Beethovennél például egyáltalán nem volt szokatlan, hogy bizonyos művei korai vázlaiban még nem döntött a végleges hangnemről. Lásd Barry Cooper, „The Sketches for Beethoven’s Egmont



|            |   |  |
|------------|---|--|
| 50. oldal  | A G- téma első, egyszólamú vázlatos lejegyzése az egész oldalon                                 | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 54. oldal  | Egész oldalon, egyszólamú   | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 66. oldal  | 1. és 2. sor, egyszólamú  | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 67. oldal  | 1-2. sor, 4-5-6. sor, a <i>Valse Symphonique</i> -kal együtt, két és három szisztémás lejegyzés | D-dúrban, pontozás                           |
| 70. oldal  | 4. sor, a G témával rokon anyag, egyszólamú, nem kerül bele a def.-be.                          | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 71. oldal  | 5. és 6. sor, egyszólamú  | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 72. oldal  | 1-2, 3-4, 5-6. sor, a <i>Valse Symphonique</i> -kal együtt                                      | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 73. oldal  | 1-2-3. sor és 4-5-6. sor, a <i>Valse Symphonique</i> -kal együtt, három szisztémás lejegyzés    | D-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 86. oldal  | 3-4. sor utolsó három ütemétől = IV. def. 322. ütem   | C-dúrban, pontozott ritmussal                |
| 102. oldal | 1-2. sor utolsó két ütemétől az egész oldalon = IV. def. 541. ütemétől                          | D-dúrban, pontozott megszerelési utalásokkal |

## 46. táblázat, G-téma a vázlatokban

Ahogy az a táblázatból világossá válik, az első három alkalommal (50., 54., 66. oldal) a G téma megtalálása, alakítása, „izelgetése” volt a cél, majd a 67. oldaltól a két tétel témájának szimultán elhangzó, egyre kifinomultabb lejegyzése figyelhető meg. A 74. oldaltól kezdődő folyamatfoglalmozvány (az eddigiek tisztázatának) lejegyzését követve a 86. oldalon találjuk a G-téma egyetlen C-dúr megjelenését. Voltaképpen többre nem is volt szükség, mivel Dohnányi a témát már az említett oldalakon kidolgozta, itt csak transzponálnia kellett, tehát a darab vége felől, a két tétel témáinak (a *Valse Symphonique* fő témájának és a IV. tétel G-témájának) együttes megszólaltatásától közelített a G-téma első, C-dúrbeli bemutatása felé.

A kombinációs eljárások egy másik válfaját képviselik a tételen belüli témák találkozásai — legintenzívebben a codában, de már a kompozíció első harmadában is, a B témák szimultán elhangzásával.<sup>68</sup> A 79. oldalon a B<sup>1</sup>-B<sup>2</sup> témák egyidejű elhangzásának megszületése tárul elénk. A lejegyzés módszere hasonló a III. tétel B témájához, ahol a már előzőleg leírt A téma fölé írta oda a B témát (vázlatkönyv: 13.

Overture: A Reassessment”, in *Beethoven's Compositional Process*, William Kindermann (ed.) (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 122-130, ide: 122.

68. A műben korábban elhangzott témák egymásba tolt, összesűrített visszaidézésének gyakorlatára (a reprízben vagy a codában) számos példát ismerünk a zenetörténetből. E zeneszerzői eszköz nemcsak az egyszerre megszólaló témák kifejezőerejét növelik meg, hanem — ha a reprízben fordul elő — az első témacsoport visszatérésében (mely legtöbbször rövidül a visszatérés során) nem kell elhagynia a zeneszerzőnek egyetlen fontos ötletet sem. Webster hívja fel a figyelmet, hogy a nyitótémáknak ez a fajta egyidejű visszatérése és megerősítése Brahms több művében fellelhető, például a 2. szimfóniában, (op. 73); vagy az a -moll klarinétötösben (op. 115), lásd James Webster, „The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms” in George S. Bozarth (szerk.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. (Oxford: Clarendon Press, 1990), 49-78, ide: 72. A kezdőtémák intenzív visszatérésének gyökerei Beethovenre vezethetők vissza, aki a nyitótémák visszatérésének csúcspontját a reprízre vagy a codára tartalékolta, s melyet Kerman *tematikus beteljesedés*ként [thematic completion] aposztrofált, lásd Joseph Kerman, „Notes on Beethoven's Codas” in Alan Tyson (szerk.) *Beethoven Studies*, vol. 3. (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 141-160.

oldal, 104. fakszimile). Itt is ugyanazt a módszert követte Dohnányi: a 2-3. sor 3. negyedétől induló és a lap utolsó ütemig tartó B<sup>1</sup> témát egyszerűen ismétlőjelbe tette, és beírta a 2. sorhoz a B<sup>2</sup> témát (125. kotta).



125. kotta, A Suite en valse (op. 39) vázlatkönyv, 79. oldal 2-3. sor

A 89. oldalon (megfelelője a definitív 485. ütemétől kezdődő anyag) az A- és D-téma találkozik egymással. A fúzió sajátossága, hogy — az előző tématalálkozásokhoz hasonlóan — az egyik témának itt is fel kell adnia korábbi hangnemi identitását. Ezúttal a D-téma alkalmazkodik, és az eredetileg B-dúrban megismert téma most D-dúrban hangzik el. A notáció az említett szakaszban egysorosból kétsorosra vált, s a 74. oldaltól induló tisztázat-folyamatfogalmazvány ismét vázlatírásba megy át.

A téma és forma keresésének tanúja a 94-95. oldal. A 94. oldal első két sorában Dohnányi az I. tétel fő témáját és a IV. tétel megfordított irányú B témáját próbálja összeilleszteni, ami — ebben a formájában — terv maradt csupán. E két témát, némileg más formában az 505. ütemtől halljuk, de csak foszlányaiban maradt meg, és nem is D-dúrban, mint ahogy a 95. oldal szerzői utalása (üres karika és betűvel is kiírt előzetes hangnem terv) sugallja.<sup>69</sup> A 94. oldal 5-6. sorában szintén két témát próbálgat — az I. tétel zárótémáját a felső szisztémában és a IV. tétel E témáját az alsóban — egyelőre más hangokkal, mint majd az 579. ütemtől (a 41-es próbajeltől).

A IV. tétel sokrétűsége, témabősége arra készítette a zeneszerzőt, hogy rendet teremtsen a kéziratban. Ezt először a témák beszámolásával kezdte el, majd a Coda egyes szakaszait betűvel jelölte. Ezek nem mindig esnek egybe a tétel szerkezetének formaegységeivel, inkább a már meglévő részek összevarrásáról van szó. Az alábbi táblázat Dohnányi betűjelzéseinek segítségével a Coda szerzői összeállítására világít rá (47. táblázat). (A táblázat első oszlopának betűi Dohnányitól származnak, és nem tévesztendő össze a tétel témáinak általam betűzött jelölésével.)

|   |           |                                 |                                   |
|---|-----------|---------------------------------|-----------------------------------|
| A | 96. oldal | def. 493-tól                    | A+D téma                          |
| B | 97. oldal | def. 508-509-től, 39. próbaszám | Valse Symph. foszlánya, „Des-dur” |
| C | 99. oldal |                                 | Kihúzva a D után                  |
| D | 99. oldal | def. 523-tól                    |                                   |

69. Az első sor felső szólamát, ebben a formájában a Codában használta fel Dohnányi, az 540. ütemtől, az I. tétel fő témájának visszaidézéseként, de nem a B témával, hanem a G témával karöltve.

|   |            |  |                                    |
|---|------------|--|------------------------------------|
| A | 100. oldal |  | javított változat                  |
| B | 100. oldal |  | csak betűvel jelölve (nincs kotta) |
| C | 101. oldal |  | ismét kihúzva az egész oldal       |
| E | 102. oldal | def. 540-tól, 40 <sup>-1</sup> próbaszám | Valse Symph. témája+G              |
| F | 103. oldal | def. 567- től                            |                                    |
| D | 104. oldal |  | javított változat                  |
| E | 104. oldal |  | csak betűvel jelölve (nincs kotta) |
| F | 105. oldal |  | javított változat                  |
| G | 106. oldal | 589-től                                  |                                    |
| G | 108. oldal |  | javított változat                  |

47. táblázat, Dohnányi betűjelzése a Codában

Vázsonyi a *Szerenád* (op. 10) kapcsán felveti, hogy vajon miért nem volt folytatása jó ideig az életműben a sok szempontból új utakon járó kompozíciónak. Arra a következtetésre jutott, hogy mivel Dohnányit mindig az előtte lévő feladat foglalkoztatta — s tegyük hozzá, mindig új kihívásokat keresett a maga számára — továbbá, mivel elsöre megoldotta, amit ezzel a művel el kívánt mondani, nem érezte igényét a folytatásnak.<sup>70</sup> A nyolcvanéves Dohnányi megerősíteni látszik ezt az állítást:

*When I am writing something, I am very interested in it. When it is done, I lose interest in it — looking forward to new ones.*<sup>71</sup>

Hasonló a helyzet a keringővel is. Dohnányi elérte a csúcst a „keringőszimfóniával”, amit már nem lehetett tovább és hová fokozni. Életének hátralévő részében már nem írt többet új keringőt.<sup>72</sup>

70. Vázsonyi, 105.

71. [Ha írok valamit, teljesen elmerülök benne. Ha elkészültem vele, új kihívásokat keresek.] „»Work Hard,« Says 80-Year-Old Ernst Dohnanyi”, *The Summer Flambeau*, 1957. július 26. OSZK, Dohnányi hagyatéka.

72. Gyakorlati okokból 1947-ben elkészítette a *Suite en valse* kézzongorás átíratát (op. 39/a), és a Valse boiteuse tétel szólószongorára írott változatát (op. 39/b), Neukirchen am Walde-ben. 1954-ben Schubert *Valses nobles*-jének 1920-ban komponált saját szólószongorás átíratát dolgozta át két zongorára. Mindkét kézzongorás kompozíció az amerikai években oly jellemző négykezes, ill. kézzongorás hangversenyek állandó darabjai lettek, melyek során partnere egykori tanítványa, Kilényi Ede volt. Dohnányi amerikai éveiről bővebben: Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9* (előkészületben).

## Összefoglalás

A zeneszerző-Dohnányi munkásságának szisztematikus feldolgozása, tárgyilagos és távolságtartó értékelése mindez idáig a magyar zenetörténet-írás hiátusa. Dohnányi Ernő zenéjét lehet szeretni vagy nem szeretni, mindazonáltal mára már senki sem vitatja, hogy Dohnányi a 20. század művelődés- és zenetörténetének egyik megkerülhetetlen személyisége, aki számos szakmai és társadalmi funkciójának köszönhetően a 2. világháború előtti Magyarország muzsikustársadalmának meghatározó egyénisége volt. Teljes életművének átfogó kutatása, értelmezése és értékelése nélkül azonban nemcsak Dohnányi pályáivének, de a 20. századi magyar zenetörténetnek megrajzolása sem lehet teljes, ezek kiteljesítése pedig egyre sürgetőbben igényli, hogy Dohnányi zeneszerzői oeuvre-jét komplex vizsgálat tárgyává tegyünk. E komplexitás szem előtt tartása határozta meg a disszertáció felépítését, szemléletmódját és szempontrendszerét.

Jelen disszertáció a filológia, az analízis, a kritikai értelmezés különféle módszereivel, a vázlatkutatás legújabb metodológiáinak bevonásával három fő fejezetben vizsgálta Dohnányi Ernő kamaraműveit. Komplexitás mutatkozik meg abban is, hogy az értekezés vállalta a tágabb kitekintést a tekintetben, hogy — elsősorban az I. és II. fejezetben — a kamaraművek tárgyalása mellett vizsgálata tárgyát kiterjesztette egyes zenekari- és zongoraművekre, közzétéve az azokból leszűrhető, az említett fejezetekhez kapcsolható tanulságokat is.

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

A disszertáció kutatási eredményeinek, témaválasztásának újszerűségét az adja, hogy a két legnagyobb Dohnányi-gyűjtemény — a budapesti Országos Széchényi Könyvtár és a londoni British Library — eddig nem kutatott szerzői kéziratának vizsgálatára támaszkodik. A 2. alfejezet (*A források áttekintése*) e dokumentumokat tekinti át és a különféle kézirat-típusokat rendezi csoportokba.

A fejezet legnagyobb részét a 3. alfejezet (*A kéziratok megjelenésformái és tulajdonságai*) teszi ki, mely a gyermekkori és zeneakadémiai dolgozatok dokumentumaival — azok jellegzetességeinek kiemelésével — egészíti ki a szűkebben definiált vázlatok vizsgálatát. A további alfejezetek szisztematikus mutatók be a Dohnányi-vázlatok sajátosságait, kiemelik egyedi tulajdonságaikat és különbségeiket.

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

befejezni. Utóbbi példái az utolsó művek terveibe láttatnak bele, melyek még torzón, befejezetlenül maradványok is sejtetni engedik alkotójuk nagyszabású terveit.

Dohnányi életművében már fiatalkori alkotásaitól kezdődően minden ciklikus (néhány kivételes esetben nemcsak ciklikus) művében látványosan mutatkozik meg egy olyasfajta közös jellemző, mely összekötő kapocs e darabok között: az I. tétel főtémájának visszatérése a többtétéles kompozíciók végén, mely a zeneszerző aláírásaként, konzekvens előfordulása miatt névjegyeként értelmezhető.

A Dohnányi-névjegy keretet ad, kiteljesít, a mű egészén belül a tételek közti szoros összetartozást sugallja, és rámutat arra a belső kohézióra, melyet e tematikus összetartozás gerjeszt. A II. fejezet e narratívára épül, a jelenség kompendiuma, mely a névjegy megvalósulásának rendkívül változatos módozatait mutatja be. A bevezető alfejezet (*Meghatározás*) nemcsak magát a jelenséget világítja meg Dohnányi életművén belül, hanem ezt megelőzően párhuzamokat keres a társművészetekben is, elsősorban a képzőművészeti alkotásokban (utalva az ott bekövetkezett — reneszánsztól kezdődő — történelmi-esztétikai változásokra, aminek köszönhetően a művészek felvállalták alkotásaikat), továbbá a filmművészetben, valamint más zeneszerzők munkáiban, még ha másoknál ez korántsem oly következetes gyakorlat, mint Dohnányinál. Mindenekelőtt azonban érveket sorakoztat fel amellett, hogy Dohnányi tudatosan tervezte többtétéles műveiben e visszatéréseket. Az, hogy fontos volt számára kézzelírtan ilyesfajta reprezentálása, arra a fennmaradt vázlatanyagokban találunk bizonyítékokat. Az általános jellemzők áttekintése mellett ez az alfejezet listát ad Dohnányi azon műveiről, ahol Dohnányi zenei névjegyét tetten érhető.

A bevezetést követő alfejezetek sajátos közös jellemzők alapján csoportosítják és az alfejezet címeinek megfelelő elrendezésben rendszerezve tárgyalják az egyes műveket. Az 1. alfejezet (*A variációk és a Dohnányi-névjegy*) a Dohnányi-életműben oly fontos szerepet betöltő variációs forma és a Dohnányi-névjegy közötti kapcsolatot kívánja demonstrálni. Az alfejezet illusztrációi nemcsak a Dohnányi által már címében is variációnak nevezett művek csoportjából válogatnak, hanem variációs tételeket is példának állítanak. Az ez után következő alfejezetek egyfelől a Dohnányi-névjegy különböző megközelítési módjaira mutatnak rá, azaz, hogy milyen szerepet játszanak és hogyan illeszkednek be a kompozíció egészébe, másfelől pedig, hogy milyen megközelítési-értelmezési módozatai lehetségesek a névjegynek.

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

A 4. (*Variációk a Dohnányi-névjegyre (1): A I. tétel főtémája mellett a mű más tételeinek témái is visszatérnek a későbbi tételekben*) és az 5. (*Variációk a Dohnányi-névjegyre (2): A I. tétel főtémája mellett az I. tétel más témái is megjelennek a későbbi tételekben*) alfejezet ismét visszatér a kronológiai sorrendhez. Ez azonban korántsem mechanikus besorolást jelent, hanem éppen arra mutat rá, hogy a zeneszerző az életmű egy meghatározott szakaszában egy ugyanazon zeneszerzés-technikai feladat variálását, változatos formában való megjelenítését többször is maga elé tűzte és különböző módozatait hívta életre. E két alfejezetben az I. tétel témavisszatérése kibővül a mű más tételeinek, illetve az I. tétel többi témájának visszatéréseivel. Nem

kerülheti el figyelmünket, hogy a kísérletek világosan elkülönülnek az oeuvre-ben, egy-egy időben jól körülhatárolható szigeteket képezve az életművön belül.

A fejezet zárása (*Dohnányi-névjegy a késői művekben: a hagyományos és az egyedi találkozása*) a késői művekben kiteljesedő Dohnányi-névjegy tárgyalásával teszi teljessé a jelenség bemutatását. Míg a 4. és 5. alfejezet amellet érvel, hogy a bemutatott művek nemcsak keletkezésük időbeli közelsége miatt, hanem éppen a Dohnányi-névjegy révén is szorosan kapcsolódnak egymáshoz, addig a kései művek éppen azért köthetők egy csoportba, mert mindegyikben másképp, más módon jelenik meg a kezdetekre utalás. Dohnányi zeneszerzői műhelyében a névjegy számtalan variánsa született meg, gyakran — ahogy erre a kéziratok egyértelműen utalnak — éppen emiatt hajtott végre a zeneszerző komoly változásokat a kompozíció struktúrájában vagy a mű tételeinek számában.

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

A *B-dúr szextett*nél három fő forrás — az 1893-as és 1896-os verzió, valamint az utóbbihoz írt vázlatanyag — vizsgálatával lépésről-lépésre tárulnak fel azok a strukturális változások, melyeket a fiatal zeneszerző Hans Koessler osztályában folytatott stúdiumokat befejezve végrehajtott a még zeneakadémiai tanulmányai előtt elkészült első változaton. Az elemzés a mű mind a négy tételét szisztematikusan végigjárva kiemeli azokat a jelentős szerkezeti és az ezzel párhuzamosan jelentkező stílári változásokat, melyek a két verzió között kimutathatóak, egyben megkísérli felvázolni az időközben tanulmányait bevező ifjú zeneszerzői portréját.

Az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) analízise azt a muzsikust mutatja be, aki immár mind előadóművészi, mind zeneszerzői minőségben jelentős sikereket tudhat maga mögött. A kvartett Dohnányi 1899-ben tett harmadik angliai hangversenykörútjának köszönhető létrejöttét, melynek során zeneszerzőként is volt alkalma megnyilatkozni. Az *I. tétel kompozíciós fázisainak rekonstrukciója* című alfejezet végigkíséri azt a rendkívül sokrétű és szerteágazó alkotói folyamatot, melynek során a zeneszerző kitartóan kereste az I. tétel melléktémáját, az expozíció és a kidolgozás közötti átmenetet, és a megfelelő átvezető részeket.

A vonósnégyes II. tételében a különleges forma megformálásának nyomon követése ad izgalmas feladatot az elemző számára. Dohnányi e tételben egyedülállóan különleges hibrid-alakot alkotott, melyben ötvözi a variációt és a háromtagú formát. Ezzel a szerkezeti vázzal — amire a II. fejezet 5. alfejezete is utal — még háromszor találkozunk az életpálya során. A vonósnégyes III. tételének kéziratvizsgálata egy másfajta kuriózumot mutat be: Dohnányi kevés fennmaradt memo-vázlatainak segítségével a komponálás kezdetének legkorábbi fázisa tárul fel.

A *C-dúr szextett*nek (op. 37) szentelt 3. tanulmány egy újabb oldalról ad betekintést Dohnányi zeneszerzői műhelyébe, melynek során még a *B-dúr szextett*nél is hosszabb érlelődési folyamatot követ végig az elemzés. A kezdeti tétova útkeresés után, a többféle *Besetzung*-gal kísérletező zeneszerző végül rátalált a mű végső hangszerelésére és innét kezdve felgyorsultak az események. A korábbiakhoz képest

új melléktémát kapott az I. tétel, változtak belső arányai, és ugyanitt számos kisebb, de lényeges változást tett a zeneszerző.

A III. fejezet utolsó tanulmánya a *Suite en valse* (op. 39) kompozíciós munkálataira mutat rá. Az 1. alfejezet (*Dohnányi és a keringő*) áttekintést ad az oeuvre-ben oly kedvelt és gyakori keringőről. A zeneszerző már gyermekkorától kedvelte ezt a táncot, ami átível a pályán, és még az olyan művekben is megjelenik, ahol egyáltalán nem számítottunk rá, mint például a *C-dúr szextett* (op. 37) 2/4-es metrumú IV. tételében. Itt is megtalálhatók a mind a négy esettanulmányhoz kapcsolódó kiegészítő alfejezetek: a keletkezéstörténet, a recepció, a forráshelyzet, a papírvizsgálat, melyek kiegészülnek a forma részletes tárgyalásával. Az ezt követő szakasz — mivel a British Library-ben az op. 39 teljes vázlatanyaga rendelkezésre állt — mindenekelőtt e vázlatok általános jellemzőit mutatja be. Ezeket a mű négy tételének analízise követi. Miután az I. (Valse symphonique) tételhez írt skiccek a vázlatkönyv nagyobb részét uralják, célszerűnek látszott külön alfejezetben tárgyalni a tételen belüli rutinváltoztatásokat, illetve az itt található alapvető korrekciókat. Így az is egyértelművé vált, hogy — bár az esetek jó részében sok mindent fejben jó előre kidolgozott a zeneszerző — számos alkalommal szüksége volt papíron finomítani bizonyos részleteket. A három utolsó alfejezet a *Suite en valse* II-III-IV. tételének kompozíciós folyamatát követi végig. A III. fejezet tanulmányaiban előadási kérdésekkel kapcsolatos útmutatás, valamint a különböző változatok miatt a nyomtatott kottában meglévő szövegromlás javítása is megtalálható.

Disszertációmát többirányú elhatározás hívta életre. Dohnányi Ernő kompozíciós vázlatainak komplex vizsgálatával mindenekelőtt a 20. századi magyar zenetörténet teljesebb feldolgozásához kíván hozzájárulni. Másrészt a magyar zenetudomány adósságát törleszti e munka azzal, hogy — bár számos amerikai egyetemen készült már PhD-disszertáció Dohnányi Ernő munkásságával kapcsolatban — Magyarországon ez az első Dohnányiról szóló doktori értekezés, ami témaválasztásával, szigorúan forrásközpontú elemzéseivel, a filológia legújabb eredményeinek alkalmazásával kíván bekapcsolódni a Dohnányi-kutatás kibontakozó nemzetközi párbeszédébe. Végül, de nem utolsó sorban e munka célja volt az is, hogy a gyakorló muzikusok figyelmét ráirányítsa Dohnányi életművére, továbbá elősegítse a szövegű kották megjelenését. Ezek pedig — a fennmaradt forrásanyagra alapozott kutatások és azok eredményei egy majdani összkiadás első lépéseként — végső soron egy célt szolgálnak. Azt, hogy úgy szólalhasson meg Dohnányi Ernő muzikája, ahogy azt egykoron a zeneszerző elképzelte.

## Függelék (1)

### 1. Dohnányi a komponálásról

In: Ilona von Dohnányi, *The Life of Ernst von Dohnányi* BL, Add. MS. 50,811-12, ide: 50,811 fol. 154-157. (A szövegek magyar fordítását lásd a disszertáció 12-13. oldalán.)

*I never reflect over what I am doing, or what happens to me while I compose. Nor do I know what happens at such times in my head, in my soul, or even in my heart. But one fact is certain: one cannot learn how to create, for this is absolutely a matter of talent. Of course, there are conditions and factors which, additionally to talent, must be adopted to enable an artist to compose; such are the special knowledge of music and the technical rules of the craft.[...]*

*If anyone was to place paper before me and command me to compose, at any season of the year or any hour of the day, I would certainly be able to comply. It is questionable, however, whether a piece thus produced would be of real musical value and show the particular signs that distinguish the work of an artist from the work of a craftsman. A composition always depends on the composer's mood, the form of expression, and many other factors that are difficult to describe because one must feel them. Although some irresistible force inside inspires a composer to work, it often happens that this force urges him to work without any remarkable result. Sometimes the creator racks his brains for weeks over how to express a musical idea properly, without succeeding. Then, unexpectedly, there comes a lucky moment when he easily finds the way to develop his thoughts.*

*[...] it would be difficult to explain. It might be brought forth by a beautiful summer morning as well as by the effect of a noisy street, or by an exciting lecture, or even by some agreeable surprise. But it would be a mistake to think that these so-called moments of inspiration are always the results of pleasant events; many a masterpiece of great creators sprang from the deepest chagrin. The artist himself does not feel the decisive moment of creation. It is also hard to draw a line where artistic creation really begins.*

*Amateurs usually believe that the composer hums a tune and then starts to compose the harmonies to it, but a real creation doesn't come about this way. The musical idea doesn't always reside in melody; it may be in harmony, in the orchestration, or tone colors. It often happens that the composer hasn't the slightest idea on what melody he will base his work. The melody is born later in his mind, perhaps only when his thoughts grow ripe enough to be expressed. Sometimes a composer has a musical idea and carries it for months, even for years, within himself before it is ripe enough to be put down upon paper. Even when a musical thought ripens to an expression, and the composer has found an appropriate form for it, the composition is not complete; the creator will polish it, make changes, and reduce it or add to it later. People usually think that a composer works sitting at a table, with the paper before him and a pen in his hand. This is a mistake. Compositions come to existence often when the composer walks, sits in a garden, or travels in a train or an airplane. Even in the midst of a crowd one can remain alone with one's thoughts.*



## 2. Papírfajták az I. (A-dúr) vonósnégyesben (op. 7)

**No. 1 — AZ 1. SZÁMÚ PAPIRFAJTA RÉSZLETEZÉSE***I. tétel*

| KÜLÖNÁLLÓ LAPOK   | BIFÓLIÓK  |
|---|---|
| 1-34/35-54<br>54-73/74-96 (97)<br>97-115/116-129<br>töredék <sup>2</sup> 130-137<br>töredék <sup>1</sup> 136-149<br>160-175/üres<br><i>[2. számú papír, 160-284]</i><br>210-229/150-162 |   |
|   | r:228-246/v:247-256/r:257-276/v:277-296<br>r:296-317/v:318-340/r:341-360/v:361-378<br>r:393-401/v:452-468/r:469-490/v:491-517 |

Hiány: 378-393., 402-452., 518-536.

*II. tétel*

|  |                                 |
|--|---------------------------------|
| 1-24/töredék <sup>1</sup><br><i>[4. számú papír, 80-110, OSZK13<sup>1</sup>]</i><br>150-170/171-184 (végig) - fol. 21<br>OSZK22r/22v | <i>[3. számú papír, 25-150]</i> |
|--|---------------------------------|

*III. tétel*

|  |   |
|--|---|
| 30-39/üres<br><i>[2. számú papír, töredék az elejéről]</i> | r:1-10/v:11-23/r:24-29/v:40-48<br>r:49-59/v:60-69/r:70-82/v:83-86 (végig) |
|--|---|

*IV. tétel*

|                                  |  |
|----------------------------------|--|
| <i>[4. számú papír, 190-240]</i> | r:1-21/v:22-44/r:45-71/v:72-98<br>r:99-123/v:124-143/r:144-167/v:168-189<br><i>[5. számú papír, 241-403 (végig)]</i> |
|----------------------------------|--|

**No. 2 — A 2. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE**

*FEKVŐ BIFÓLIÓ*

*I. tétel*

r:160-214/v:215-256/r:257-284/v: üres

*III. tétel*

r: töredék az elejéről/ üres

**A 3. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE**

*ÁLLÓ BIFÓLIÓ*

*II. tétel*

r:25-56/v:57-94/r:95-132/v:(133-151)

**A 4. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE**

KÜLÖNÁLLÓ LAP

*II. tétel*

r:80-86/v:99-110

*IV. tétel*

r:190-214/v:215-240

**AZ 5. SZÁMÚ PAPÍRFAJTA RÉSZLETEZÉSE**

*ÁLLÓ BIFÓLIÓ*

*IV. tétel*

r:241-275/v:276-313/r:314-352/v:353-403 (végig)

**No. 3. — AZ 1. SZÁMÚ PAPIRFAJTA ÖSSZETARTOZÓ BIFOLIÓI  
(REKONSTRUKCIÓ)**

|                             |                                  |
|-----------------------------|----------------------------------|
| <i>I. tétel:</i> 1-34/35-54 | 97-115/116-129                   |
| 54-73/74-96 (97)            | Töredék1/136-149                 |
| Töredék 2/ 130-137          | 210-229/150-162                  |
| 160-175/üres                | <i>II. tétel</i> 1-24/ Töredék 1 |
| 150-170/ 171-184 (végéig)   | OSZK 22r/22v (töredékek)         |

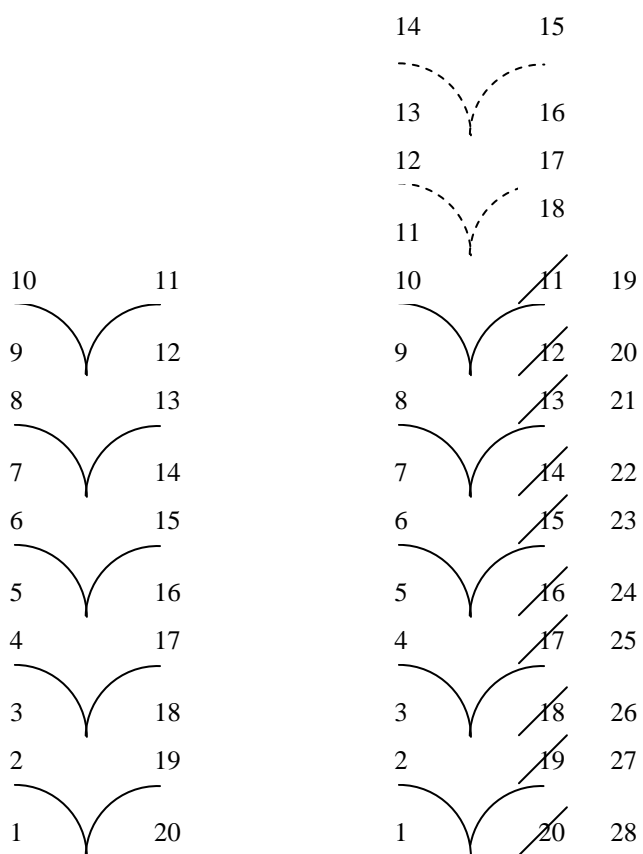
**No. 4. — A PASSACAGLIA (OP. 6) PAPIRSZERKEZETE**

A címlap (melyen a mű címe (opusz-szám megjelölése nélkül és a kézirat ajándékozása — *Kedves barátjának Manninger Vilmosnak Dohnányi Ernő Bp. 1927. Karácsony* szövegű ajánlás — olvasható egy félbe vágott bifolio az 1. számú papírfajtából.

|                              |                |             |
|------------------------------|----------------|-------------|
| 1.-2.-3.-4. oldal            | 4. számú papír | egy bifolio |
| 5.-6.-7.-8. oldal            | 1. számú papír | "           |
| 9.-10.-11.-12. oldal         | "              | "           |
| 13.-14.-15.-16. oldal        | "              | "           |
| 17.-18.-19.-20. oldal        | "              | "           |
| 21.-22.-23.-24. oldal        | "              | "           |
| 25.-26. oldal+két üres oldal | "              | "           |

A bekötött utolsó lap üres, egy félbevágott bifolio az 1. számú papírfajtából.

### 3. A *C-dúr szextett* (op. 37) I. tétel bifólióinak (újra)számozása



4. A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvbeli tételmegoszlása

| <i>I. tétel</i>  | <i>II. tétel</i>                                      | <i>III. tétel</i>  | <i>IV. tétel</i>   |
|--|---|--|--|
| összesen 44 oldalon  | összesen 10 oldalon                                   | összesen 11 oldalon  | összesen 51 oldalon  |
| 2., 3., 4., 6., 7., 8.,<br>9., 10., 11., 12., 13.,<br>14., 15., 22., 23.,<br>24., 25., 26., 27.,<br>28., 29., 30., 31.,<br>32., 33., 34., 35.,<br>36., 37., 38., 39.,<br>42., 43., 46., 47.,<br>48., 49., 51., 52.,<br>53., 55., 56., 57.,<br>58., | 4., 5., 20., 21., 44.,<br>45., 58., 59., 62.,<br>63., | 13., 16., 17., 18.,<br>19., 28., 40., 41.,<br>48., 49., 58., | 20., 50., 54., 60.,<br>61., 64., 65., 66.,<br>67., 68., 69., 70.,<br>71., 72., 73., 74.,<br>75., 76., 77., 78.,<br>79., 80., 81., 82.,<br>83., 84., 85., 86.,<br>87., 88., 89., 90.,<br>91., 92., 93., 94.,<br>95., 96., 97., 98.,<br>99., 100., 101.,<br>102., 103., 104.,<br>105., 106., 107.,<br>108., 109. |

## 5. Írásrétegek a *Suite en valse*-ban (op. 39)

(A zárójelben lévő számok a vázlatkönyv oldalszámát, a kötőjeles számok az oldalon kikristályosodott definitív ütemeket mutatják.)

### I. tétel

(4) 39 - 43      (3) 43 - 48

1 - 34      35 - 55      56 - 80      132 - 137      136 - 139      140 - 155      156 - 167      164 - 203      204 - 207  
(2)      (6)      (11)      (22)      (7 és 8)      (9)      (11)      (14)      (15)

53 ----- 72  
(23)

72 - 82  
(26)

80 - 84  
(28)



1 - 52      53 - 84      85 - 91      91 - 94      95 - 112      116 - 124      125 - 138\*      134 - 167      168 - 203      201 - 225      226 - 233      234 - 237      238 - 263      264 - 279  
(29)      (30)      (33)      (34)      (36)      (37)      (38)      (31)      (32)      (38)      (39)      (42)      (43)      (46)

rövidítve  
234 - 266 etc.  
(47)

\* a 132. ütem végleges változatát lásd a 37. old. 2. szisztémában



278 - 289      290 - 302      [ 310-től rekap.]      334 | 335      338 - 346 „etc.”      368 - 378      378 - 402 | Zt. |      430 - 462      463 - 500 „etc.”      500 - 509      510 - 517  
(49)      (52)                (53)      (55)      (56)      (57)      ugyanaz,      (58)  
mint az exp.

278 - 283  
(48)

278-től  
(43) először

**II. tétel**

9 - 16  
(4)

17 - 40 \*  
(5)

[41 - 72]  
ugyanaz

73 - 88  
(20)



1 - 36  
(44)

37 - 107  
(45)  
41 - 72  
ugyanaz, mint  
9 - 40

106 - 122  
(58)

123 - 137  
(59)

4 üt. hiányzik  
+  
141 - 147  
ugyanaz, mint  
9 - 16

148 - 166  
(59)

166 - 214  
(62)

215 - 223  
(63)

\* 37-től még más

**III. tétel**

**A**

átv.

**A**

+ átv.

**C**

**A**

1 - 16  
(13)

17 - 28  
(16)

29 - 61  
(17)

69 - 132  
(19)

135 - 150  
(41)

[169-től ismét **A** formarész]

235 - 243  
(58)

243 - 257  
(48)

263 - végig  
(49)

59 - 64  
(28)

IV. tétel

|                |                 |                 |                 |                 |                  |                   |                   |   |
|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|------------------|-------------------|-------------------|---|
| 1 – 16<br>(74) | 17 – 25<br>(75) | 26 – 42<br>(76) | 43 – 64<br>(77) | 65 – 84<br>(78) | 85 – 128<br>(79) | 129 - 164<br>(80) | 181 – 203<br>(81) | <u>204 – 211</u> <u>233 - 236</u><br>(83) |
|                |                 |                 |                 |                 |                  | 144 - 159<br>(82) |                   | 213 - 228    229 - 244<br>(70)            |



|                   |                   |                   |                   |                   |                   |   |   |
|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|---|---|
| 245 – 281<br>(84) | 282 – 302<br>(85) | 311 – 332<br>(86) | 333 – 354<br>(87) | 355 – 374<br>(88) | 374 – 382<br>(89) | <u>383 – 397</u> <u>403 – 409</u><br>(90) | <u>416 – 418</u> <u>433 - 441</u><br>(92) |
|                   |                   |                   |                   |                   |                   | 395 -----416<br>(91)                      |   |



|                   |                   |                    |                   |                   |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |
|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|-------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| 442 - 465<br>(93) | 482 – 492<br>(96) | 493 – 508<br>(100) | 509 – 516<br>(97) | 517 – 522<br>(98) | 523 – 540<br>(104) | 541 – 560<br>(102) | 561 – 566<br>(103) | 567 – 588<br>(105) | 589 – 600<br>(108) | 601 – 614<br>(109) | 615 – 619<br>(108) | 620 - 627<br>(109) |
|                   | 482 - 492<br>(89) |                    |                   |                   |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |                    |



6. A *Suite en valse* (op. 39.) IV. tételének szerkezeti váza

| <b>Introduction</b>          |                      | <b>Valse No. 1.</b>   |                      |                      |                      |                                    |                             |                    |
|------------------------------|----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|------------------------------------|-----------------------------|--------------------|
|                              |                      |                       | <b>A</b>             | <b>A</b>             | <b>B1</b>            | <b>B2</b><br><b>B1<sup>v</sup></b> | <b>C</b>                    | <b>A</b>           |
|                              |                      |                       | aba <sup>v</sup> c   | aba <sup>v2</sup> d  |                      |                                    | c c <sup>1</sup> visszavez. | ba <sup>v2</sup> d |
| 4/4                          |                      | Tempo di Valse<br>3/4 | 4+4+4+4              | 4+4+4+4              | 4+4+4+4              | 4+4+4+4                            | 4+4 4+4 4                   |                    |
| 1 – 22                       | 23 – 31              | 32 – 64               | 64 – 80              | 80 – 96              | 96 – 112             | 112 – 128                          | 129 – 164                   | 165 - 180          |
| <b>Valse No. 2.</b>          |                      |                       |                      |                      |                      |                                    |                             |                    |
| <b>D</b>                     | <b>D<sup>v</sup></b> | <b>E</b>              | <b>E<sup>v</sup></b> | <b>F</b>             | <b>F<sup>v</sup></b> | <b>Aa</b>                          | <b>D<sup>v</sup></b>        |                    |
| 8+8                          | 8+8                  | 8+8                   | 8+8                  | 8+8                  | 8+8                  | figuratív<br>visszavez.            | 8+8                         |                    |
| 181 – 196                    | 197 – 212            | 213 – 228             | 229 – 244            | 244 – 260            | 260 – 276            | 277 – 294                          | 295 - 310                   |                    |
| <b>Valse No. 3.</b>          |                      |                       |                      |                      |                      |                                    |                             |                    |
| intr.                        | <b>G</b>             | <b>G<sup>v</sup></b>  | <b>H</b>             | <b>H<sup>v</sup></b> |                      |                                    |                             |                    |
|                              | 16+16                | 16+16                 | 16                   | 16                   |                      |                                    |                             |                    |
| 311 – 322                    | 323 – 354            | 355 – 386             | 387 – 403            | 404 – 418            |                      |                                    |                             |                    |
| <b>Coda</b>                  |                      |                       |                      |                      |                      |                                    |                             |                    |
| Visszavez.<br>G témafoszlány | átv.                 | <b>A</b>              | átv.                 | <b>A</b>             | átv.                 |                                    |                             | Dohnányi névjegy   |
|                              |                      | aba <sup>v</sup> c    |                      | ab                   |                      |                                    |                             |                    |
|                              |                      | 4+4+4+4               |                      | <b>D</b>             |                      |                                    |                             |                    |
| 419 – 446                    | 447 – 466            | 466 – 482             | 483 – 484            | 485 – 492            | 493 - 532            |                                    | 532 - 627                   |                    |

## 7. Dátum-korrekciók

Kutatásaim tükrében a Dohnányi-művek bemutatóinak, a komponálás kezdetének/befejezésének helyes dátuma és/vagy helyszíne (vastaggal szedve a korrigált adat):

|   |  |
|---|--|
| <b><i>Bemutatók</i></b>   |  |
| <i>Wiegenlied</i> (ének, zg)  | 1895. április <b>19.</b> — Budapest  |
| <i>Humoresken</i> (op. 17)  | 1907. <b>december 1.</b> — Arad (teljes mű)<br>(1907. október 10.: csak az 1. és 4., szám bemutatója)  |
| Schubert-Dohnányi: <i>Valses Nobles</i>   | <b>1921. április 21.</b> — a <b>Colombus fedélzetén</b>  |
| <i>Himnusz Szent Imre királyfihoz</i>   | 1930. <b>május 21.</b> — Budapest  |
| <i>Szimfonikus percek</i> (op. 36) (a teljes változat bemutatója)                       | <b>1934. november. 15.</b> – Budapest<br>(1933. október. 23 — három tételes változat)  |
| <i>Magyar karácsonyi énekek</i><br>(Hangversenytermi bemutató)                          | <b>1937. december 20.</b> — Budapest   |
| <i>2.(c-moll) hegedűverseny</i> (op. 43) I. tétel                                       | <b>1949. július 27.</b> — Tucuman  |
| <i>2.(c-moll) hegedűverseny</i> (op. 43) I-III. tétel                                   | <b>1949. szeptember</b> — Tucuman  |
| <i>Suite en valse</i> ( op. 39)   | 1943. <b>december 10.</b> — Budapest   |
| <i>Suite en valse</i> (op. 39a)   | <b>1947. szeptember 26.</b> — Kitzbühel  |
| <i>Hat zongoradarab</i> (op. 41)  | <b>1946. június 15.</b> — Linz   |
| <i>Three Singular Pieces</i> (op. 44)   | <b>no. 1: 1951. március 3.</b> — Athens (OH),<br><b>no. 2: 1952. március 21.</b> — Tallahassee (a<br><b>no. 3 nem hangzott el nyilvánosan)</b> |
|   |  |
| <b><i>A komponálás befejezése</i></b>   |  |
| A-dúr Adagio (BL, Add MS. 50,794, fol.4 <sup>f</sup> )                                  | <b>1888</b> körül  |
| Canzonetto (no. 5) a <i>Fantasiestücke</i> -ből   | 1890. <b>június 7.</b> — Pozsony   |
| <i>Das verlassene Mägdlein</i> (ének, zg)   | 1892. <b>augusztus</b> — Pozsony   |
| <i>d-moll menüett</i> (OSZK, 3.275)   | <b>1894. október</b>   |
| <i>d-moll menüett</i> (BL, Add. MS. 50,794, fol 38-39)                                  | <b>1894. október 3.</b> — Pozsony [?]  |
| <i>Hat zongoradarab</i> (op. 41)  | <b>1946. január eleje</b> — Neukirchen am Walde  |
| <i>Suite en valse</i> (op. 39a)   | <b>1947. (március 3. előtt)</b> — Neukirchen am Walde  |
| <i>Suite en valse</i> (op. 39b)   | <b>1947. február 15.</b> — Neukirchen am Walde   |
| <i>Concertino for Harp</i> (op. 45)   | 1952. <b>augusztus 17.</b> — Tallahassee   |
|   |  |
| <b><i>A komponálás kezdete</i></b>  |  |
| <i>C-dúr szextett</i> (op. 37) vázlatok<br>Ms. Mus. 3. 267/b, Ms. Mus. 3. 275, fol. 344 | <b>1926. szeptember 27.</b> — [1926]. <b>október 19.</b>   |
| <i>Suite en valse</i> (op. 39)  | <b>1943</b>  |
| <i>E-dúr szimfónia</i> , op. 40 vázlatok: <b>BL, Add. MS. 50,798A</b>                   | <b>1944</b>  |

## Függelék (2) Faksimilék CD-n — A CD tartalomjegyzéke

1. *faksimile*, *G-dúr hegedű-duett* (BL, Add. MS. 50,791, fol. 5)
2. *faksimile*, Ellenpontgyakorlat vázlatára Dohnányi zeneakadémiai tanulmányai idején (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
3. *faksimile*, A fenti ellenpontgyakorlat tisztázata (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
4. *faksimile*, A *Heda* British Library-ben található tisztázatának no. 1-es darabja (BL, Add. MS. 50,790, fol. 47<sup>f</sup>)
5. *faksimile*, A *Heda* OSZK-ban található tisztázatának no. 1-es darabja (OSZK, Ms. Mus. 6.359)
6. *faksimile*, A *d-moll Minuetto* első tisztázatának első lapja ( OSZK, Ms. Mus. 3.275)
7. *faksimile*, A *d-moll Minuetto* második tisztázatának első lapja (BL, Add. MS. 50,794, fol. 38<sup>f</sup>)
8. *faksimile*, Az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) II., *Andante; alla marcia funebre* tételének első oldala (Dohnányi számozása szerint a kézirat 18. oldala, FSU, Warren D. Allen Music Library, Kilényi-Dohnányi Collection)
9. *faksimile*, Az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) II., *Andante; alla marcia funebre* tételének utolsó oldala (Dohnányi számozása szerint a kézirat 24. oldala; FSU, Warren D. Allen Music Library, Kilényi-Dohnányi Collection)
10. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) I. tételének szóló-zongorás változata (BL, Add. MS. 50,798B, fol. 1<sup>f</sup>)
11. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) I. tételének befejezetlen szóló-zongorás változata (BL, Add. MS. 50,798B, fol. 2<sup>v</sup>)
12. *faksimile*, A szóló-zongorára átírt *Valse boiteuse* (op. 39b, BL, Add. MS. 50,798B, fol. 3<sup>f</sup>) autográfjának első oldala
13. *faksimile*, A *Requiem Dies irae* tételének folyamatfoglalmozványa, 1. oldal (FSU, Warren D. Allen Music Library, Kilényi-Dohnányi Collection)
14. *faksimile*, A *Requiem Dies irae* tételének gépelt szövege (FSU, Warren D. Allen Music Library, Kilényi-Dohnányi Collection)
15. *faksimile*, Edward Elgar *e-moll csellóversenyének* (op. 85) kezdete (Royal College of Music Library, London, MS 4229)
16. *faksimile*, A *Zrínyi-nyitány* (OSZK, Ms. Mus. 3.270, D. 44-45. oldal)
17. *faksimile*, Az *E-dúr szimfónia* (op. 40) IV. tételének kezdete az első verzióban (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 152)
18. *faksimile*, Az *e-moll zongoraverseny* (op. 5b) témavisszatérése a 33. próbaszámnál. A kotta forrása: Kiszely-Papp Deborah. *Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, op. 5*, (DMA dissz.), City University of New York, 1996. 132.
19. *faksimile*, A 2. (*c-moll*) *hegedűverseny* (op. 43) I. tételének főtémája (BL, Add. MS. 50,799A)
20. *faksimile*, A *Concertino hárfára* (op. 45) composing score-jának első oldala a klarinét exponálta főtémával (BL, Add. MS. 50,802)
21. *faksimile*, A *Concertino hárfára* (op. 45) 29<sup>-2</sup> próbaszámától kezdődő szakasz második megfogalmazása, (BL, Add. MS. 50,802)
22. *faksimile*, A *Concertino hárfára* I. tétel főtémájának visszaidézése a III. tételben, a hárfa szólamában (BL, Add. MS. 50,802)
23. *faksimile*, A *Stabat Mater* (op. 46) befejezésének javított ütemei, (BL, Add. MS. 50,803)
24. *faksimile*, A „Dohnányi-névjegy” eleje az *Amerikai rapszodiában* (op. 47) — az oldal utolsó ütemétől kezdődően (BL, Add. MS. 50,804)
25. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 13. oldala (D. 7<sup>f</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
26. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 70. oldala (D. 34<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
27. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 72. oldala (D. 35<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
28. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 31. oldala (D. 16<sup>f</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
29. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 44. oldala (D. 22<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
30. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 58. oldala (D. 28<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
31. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os változatban a B formarészről a 19-34. ütemek (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)
32. *faksimile*, *B-dúr szextett* — Az 1896-os vázlatkönyv 60. oldala (D. 29<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
33. *faksimile*, *B-dúr szextett* — A vázlatkönyv 38. oldala, az átvezetés és a melléktéma átdolgozása (D. 29<sup>v</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
34. *faksimile*, *B-dúr szextett* — A melléktéma kezdete az 1896-os változat IV. tételében — 43. oldal 3. szisztéma (FSU, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81)

35. *faksimile, B-dúr szextett* — A vázlatkönyv 43. oldala, az átvezetés<sup>2</sup> és a zárótéma vázlatai (D. 22<sup>f</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
36. *faksimile, B-dúr szextett* — A vázlatkönyv 57. oldala (D. 28<sup>f</sup>), (OSZK, Ms. Mus. 3.210)
37. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A T2 oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
38. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A T1 oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
39. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A (97-115.) oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
40. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A (116-129.) oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
41. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A (130-137.) oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
42. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A (136-149.) oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
43. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A (150-162.) oldal (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
44. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A II. tétel témája a refrénnel, def. (1-24), (Ms. Mus. 3.275, fol. 25<sup>f</sup>)
45. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A II. tétel fogalmazványának 57-94. ütemeit leíró oldal (Ms. Mus. 3.275, fol. 23<sup>v</sup> — Dohnányi 3. oldal)
46. *faksimile, A d-moll menüett* Trio II elvetett első megfogalmazása — utolsó szisztéma (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
47. *faksimile, A d-moll menüett* (Ms. Mus. 3.275, fol. 323) Trio II szakaszának kétféle megfogalmazása (1-2. szisztéma a korábbi változat, az ismétlőjel után (a 11. ütemtől), a 3-4. szisztéma a végleges változat)
48. *faksimile, A d-moll menüett* — Trio II végleges változata, BL, Add. MS. 50,794
49. *faksimile, A II. tétel* def. 133-151. ütemei az álló bifólió utolsó oldalán, a 4. szisztéma 3. üteméig, (OSZK, Ms. Mus. 3.275, Dohnányi: 5. oldal)
50. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok, fol. 22<sup>f</sup> (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
51. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok, fol. 22<sup>v</sup> (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
52. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok, fol. 13 (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
53. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok, fol. 24<sup>f</sup> (OSZK, Ms. Mus. 3.275) (Dohnányi: 4. oldal)
54. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok (OSZK, Ms. Mus. 3.275) fol. 21<sup>v</sup>
55. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — vázlatok, fol. 21<sup>f</sup> (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
56. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A III. tétel folyamatfogalmazványának első megfogalmazása (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
57. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — A III. tétel folyamatfogalmazványának első oldala, fol. 18 (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
58. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — III. tétel: A 24-29. ütemek, valamint az áthúzott szakasz első nyolc üteme a fogalmazványban, fol. 20 (OSZK, Ms. Mus. 3.275)
59. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — III. tétel: A fol. 20-on (OSZK, Ms. Mus. 3.275) kihúzott rész folytatása a fogalmazványban a 40-48. ütemeket tartalmazó lapon
60. *faksimile, A-dúr vonósnégyes* (op. 7) — III. tétel: A fol. 20 (OSZK, Ms. Mus. 3.275) áthúzott ütemeinek javítása a fol. 19-en
61. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) első verziójának, a zenekari változat vázlatainak 1. oldala (OSZK, Ms. Mus. 3.267/b)
62. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) első verziójának, a zenekari változat tisztázatának 1. oldala (OSZK, Ms. Mus. 3.267/b)
63. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) fűvósváltozatának 1. oldala (OSZK, Ms. Mus. 3.267/a)
64. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) végső változatának 1. oldala (OSZK, Ms. Mus. 2.986)
65. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) másolata Dohnányi javításaival (Otto Chamouk kopista írása)
66. *faksimile, A K. Symph* (későbbi *C-dúr szextett*) folyamatfogalmazványának 2<sup>v</sup> oldalán a tervezett melléktéma (OSZK, Ms. Mus. 3.267/b)
67. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) fűvósváltozatának melléktémája (OSZK, Ms. Mus. 3.267/a, D. 5. oldal)
68. *faksimile, A K. Symph* (a későbbi *C-dúr szextett*) folyamatfogalmazványának 7<sup>v</sup> 2. szisztémája
69. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) tisztázata, (Ms. Mus. 2.986) D. 10. oldal 2. szisztéma, 7<sup>+5</sup>-től áthúzás
70. *faksimile, A C-dúr szextett* (op. 37) tisztázatának Dohnányi által számozott 20. oldala (OSZK, Ms. Mus. 2.986)
71. *faksimile, A K. Symph* (későbbi *C-dúr szextett*) folyamatfogalmazványának különválasztott félbifóliója (OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 344<sup>f</sup>, eredetileg 6. fólió)
72. *faksimile, A K. Symph* (későbbi *C-dúr szextett*) folyamatfogalmazványának különválasztott félbifóliója (OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 344<sup>v</sup>, eredetileg 6. fólió)
73. *faksimile, A Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 50. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)

74. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 72. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
75. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 2-3. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
76. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 9. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
77. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 11. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
78. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 14. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
79. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 6. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
80. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 29. oldala, az I. tétel korábbi vázlatainak tisztázata (BL, Add. MS. 50,798A)
81. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 8. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
82. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 23. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
83. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 26. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
84. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 30. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
85. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 33. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
86. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 4. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
87. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 22. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
88. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 28. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
89. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 36. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
90. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 7. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
91. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 31. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
92. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 37. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
93. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 43. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
94. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 48. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
95. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 49. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
96. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 5. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
97. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 20. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
98. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 21. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
99. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 44. oldala, a II. tétel korábbi vázlatainak tisztázata (BL, Add. MS. 50,798A)
100. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 58. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
101. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 59. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
102. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 62. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
103. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 63. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
104. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 13. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
105. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 16. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
106. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 17. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
107. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 19. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)
108. *faksimile*, A *Suite en valse* (op. 39) vázlatkönyvének 18. oldala (BL, Add. MS. 50,798A)

## Bibliográfia

### PRIMER FORRÁSOK

Dohnányi Ernő németül vezetett kis notesze az 1888 és 1896 között komponált művekről. BL, Add. MS. 50,808

———. *Emlékkönyvből*. Előadás a Magyar Rádióban. Budapest I, 1944. január 30. (vasárnap) 18.00 — gépirat. BL, Add. MS. 50,807A fols. 11-24.

———. *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. Előszó. Budapest: Rózsavölgyi & C<sup>o</sup>, 1929. Z. 2652.

Dohnányi Ernő 1943-as notesze, Dohnányi Archívum, Budapest

Dohnányi Ernő 1949-es notesze, Dohnányi Archívum, Budapest

———. „81st Birthday — Interview” 1958. július 24. Tallahassee. FSU, Dohnányi Collection: DAT 41.

———. *Message to Posterity from Ernst von Dohnányi*. Trans. from the Hungarian by Ilona von Dohnányi. Jacksonville, FL: H. & W. B. Drew Co., 1960.

———. *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetör/Donau Druckerei, 1962.

———. „Sight-reading”, in James Grymes (edit.) Ilona von Dohnányi. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. Appendix B. Dohnányi’s Lectures at Ohio University, 214-216.

———. „Dr. Dohnányi’s Description of His ‘American Rhapsody’”, Baker Office Files, Vernon R. Alden Library, Ohio University, Athens. Datálatlan elemzés, nyomtatásban közli Laura Moore Pruett, „Dohnányi’s American Rhapsody, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World” in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005. 165-179, ide: 170.

———. „Hungary’s Undying Love for Music” in *The Etude* 44:4 (April 1926): 253-254. in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005, 181-185.

Dohnányi, Ilona von. *The Life of Ernst von Dohnányi*. BL, Add. MS. 50,811-50,812

Galafrés Elsa. *Lives, Loves, Losses*. Vancouver: Versatile, 1973.

Kovács Ilona. „Dohnányi-metodika (2.). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel”, *Parlando* 46/4 (2004): 21-25.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Eigenhändiges Werkverzeichnis/Faksimile*. Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson. British Library, Stefan Zweig

MS 63. Kassel: Bärenreiter, Lizenzausgabe mit Genehmigung der British Library, London, 1991, [NMA X/33/1].

Nottebohm, Gustav. *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig: 1865 (repr. New York: Johnson Reprint, 1970).

— *Beethoveniana*, (Leipzig und Wintherthur: Verlag von J. Rieter-Biedermann), 1872; repr. New York: Johnson Reprint, 1970.

— *Zweite Beethoveniana: nachgelassene Aufsätze*, ed. E Mandyczewski, Leipzig: Peters, 1887, repr. New York: Johnson Reprint, 1970.

—. *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.

*Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1885/6-diki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum R. Társ. Könyvnyomdája, 1886.

*Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1886/7-diki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum R. Társ. Könyvnyomdája, 1887.

*Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1941/42-iki tanévről*. Isoz Kálmán (szerk.) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1942.

Rajter Lajos visszaemlékezése, in *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna. Budapest: Televideo Kiadó, 1994.

Solymos Péter visszaemlékezése, in *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna. Budapest: Televideo Kiadó, 1994.

Somfai László (közr.). *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907-1922*. Budapest: EMB, 1987.

Szánthó Dénes. „Beszélgetés Dohnányi Ernővel” *Magyar Nemzet*, 1942. március 8. Angolul: in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005. 185-189.

Szirányi János visszaemlékezése, in *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna. Budapest: Televideo Kiadó, 1994.

Thomán István. „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle*, XI (1927), 16-18.

Zempléni Kornél visszaemlékezése, in *Dohnányi Ernő emlékére* — dokumentumfilm. Műsorvezető Batta András, rendező Mérei Anna. Budapest: Televideo Kiadó, 1994.

Weiner László. *Zenei jegyzeteim*. Az 1934-es Dohnányi-vezényelte koncertekről készült Wiener-beszámolók teljes szövegét lásd Kovács Ilona (közr.) „Vissza a múltba. Részletek Weiner László zenei jegyzeteiből.” *Parlando*, 48/6 (2006): 40-44.

KIADATLAN LEVELEK

Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyesnek, Budapest, 1894. szeptember 14. OSZK, Zeneműtár, Dohnányi-hagyaték, Családi levelek (14.)

Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyesnek. Budapest, 1894. november 14. OSZK Zeneműtár, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (18.)

Dohnányi Ernő Dohnányi Frigyesnek és Máriának. Budapest, 1896. február 5. BL, Add. MS. 50,807A. fols. 1-2.

Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, Budapest, 1897. február 6. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (36.)

Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, Budapest, 1899. június 7. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (70.)

Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, London, 1899. november 20. OSZK, Dohnányi hagyaték, Családi levelek (73.)

Dohnányi Ernő levelezőlapja Dohnányi Máriának, Budapest, 1900. január 14. OSZK, Dohnányi hagyaték Családi levelek (75.)

Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának, Tucumán, 1949. július 16. MTA ZTI Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye, Fond 4/229. (A levelet részben idézi Vázsonyi, 288.)

Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. augusztus. 9. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 104.

Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. augusztus. 22. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 105.

Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. szeptember 27. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 106.

Dohnányi Mária Dohnányi Ernőnek, Budapest, 1949. október 31. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. No. 107

John Kirn Dohnányi Ernőnek 1952. május 14., hátoldalán Dohnányi válaszfogalmazványa Fabien Sevitzkynek, az Indianapoli Symphony Orchestra vezető karmesterének. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents” property of Sean Ernst McGlynn. Binder 5. No. 633.



Dohnányi Ernő H. Ottónak 1954. március 22. FSU, Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection, „Letters and documents”, property of Sean Ernst McGlynn. Binder 5. No. 682.

KIADATLAN INTERJÚK, KRITIKÁK

Kritika az 1898. november 10-i szólóhangversenyéről (London, St. James's Hall) — *The Morning Post*, 1898. november 11.

Kritika az 1898. december 12-i szólóhangversenyéről (London, St. James's Hall) — *The Daily Telegraph*, 1898. december 13.

Kritika a fenti két koncert valamelyikéről — *Athenæum*, 1898. ?

Kritikák az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) 1899. december 18-i londoni ősbemutatójáról:  
*The Globe*, 1899. december 19.  
*The Times*, 1899. december 19.

Kritikák az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) 1900. január 3-i bécsi bemutatójáról:  
*Neue Freie Presse Abendblatt*, 1900. január 8.  
*Neues Wiener Tagblatt*, 1900. január 12.

Kritikák a *b-moll gordonka-zongoraszonáta* (op. 8) 1906. október 16-i londoni előadásáról:

*International Herald Tribune*, 1906. október 17.— „Bechstein Hall”  
*Times*, 1906. október 17. — „Concerts”  
*The Daily Telegraph*, 1906. október 17. — „Bechstein Hall”  
*Morning Post*, 1906. október 17. — „Yesterday Concerts”  
*Evening Standard*, 1906. október 17. — „Bechstein Hall”

Guttman Miklós. „Nagyvárad interjú”, *Zenei Szemle*. XI (1927)

Haits Géza. „A krokodilbőr táskák kincsei. Látogatás a hatvanéves Dohnányinál”  
*Ünnep*, é. n. [1937], IV. évf. 23. szám

Kritikák a *h-moll zongoraverseny* (op. 42) 1947. december 3-i sheffieldi ősbemutatójáról, birminghami és londoni előadásáról:

Dr. G. F. Linstead. „Dohnányi First Performance” *The Sheffield Telegraph*, 1947. december 4.

A. F. „New Concerto - Dohnányi and Sir Thomas Beecham” *The Birmingham Mail*, 1947. december 6.

„Dohnányi in Birmingham” *Birmingham Gazette*, 1947. december 6.

„Royal Philharmonic Orchestra – Dohnányi's Concerto” *The Times*, 1947. december 8.

„Dohnányi's New Concerto. London Success” *The Daily Telegraph and Morning Post*, 1947. december 8.

Kritikák az *E-dúr szimfónia* (op. 40) 1948. november 23-i londoni ősbemutatójáról:

- Musical Opinion* (1949. január): 199. — [név nélkül]  
*The Music Review* 10, (1949): 41 — Jean Boulton [in „Concerts”]  
*The Musical Times* (1948. december): 380 — William McNaught  
*The Strad* (1949. január): 195 — [név nélkül, in „Editorial Notes”]

„Dohnányi irányítja Amerika művészképzését. Házi koncerten, szoboravatáson Dohnányiéknál.” *Magyar Nép* [Tucuman], 1949. szeptember 29.

Kritikák a *Suite en valse* (op. 39) 1949. november 12-i amerikai bemutatójáról:

- The Indianapolis Times*, 1949. november 13.— Henry Butler. „Symphony Presents Successful Premier of »Waltz Suite«”  
*The Indianapolis Seal*, 1949. november 13. — Patrick Corbin. „Sprightly Waltzes”  
*Indianapolis News*, 1949. november 14. — Walter Withworth. „Sevitzky and the Symphony Introduce Two Works”

„Noted Music of Ernest von Dohnányi to Ring Out in His 76<sup>th</sup> Birthday”, *Tallahassee Democrat*, 1953. július 26.

Esther Shane és Barbara Jefferson, „Mrs. Dohnanyi Urged Writing of Waltz”, *Tallahassee Democrat*, 1954. január 6.

„Dohnanyi Will Compose for Boy Choir” *Southwestern Musician*, 1952. november 19.

George Bragg, „Why Not a Community Boy Choir?” *Etude*, 1953. április

Kritikák az *esz-moll zongorás-kvintett* (op. 26) 1956. augusztus 23-i (Edinburgh) előadásáról:

- Scottish Daily Mail*, 1956. augusztus 24. — „Dohnanyi (79) The Great Youngster”  
*The Glasgow Herald*, 1956. augusztus 24. — „A Triumph for Dohnanyi. Brilliant Quintet”  
*The Times*, 1956. augusztus 24. — „Composer-executant”  
*Daily Telegraph and Morning Post*, 1956. augusztus 24. — „Brahms-like Quintet. Attractive Work”  
*Evening Dispatch*, 1956. augusztus 24. — „Dohnanyi Sparkles”  
*The Scotsman*, 1956. augusztus 24. — [cím nélkül] D. G. írása

„Florida’s Youthful Oldsters. Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”  
*The Florida Times-Union, Jacksonville*, 1958. október 5.

SZERZŐI KÉZIRATOK, AUTORIZÁLT MÁSOLATOK

ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, BUDAPEST

Heda, 6 zongoradarab

Ms. Mus. 6.359

|   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| <i>B-dúr szextett</i> — vázlatok                      | Ms. Mus. 3.210                    |
| Zrínyi nyitány — vázlatok                             | Ms. Mus. 3.210                    |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 3.270                    |
| <i>Menuetto</i>                                       | Ms. Mus. 3.275                    |
| <i>F-dúr szimfónia</i> — vázlatok                     | Ms. Mus. 3.275                    |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 3.253                    |
| <i>A-dúr vonósnégyes (op. 7)</i> — vázlatok           | Ms. Mus. 3.275                    |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 2.980                    |
| <i>b-moll cselló-zongoraszonáta (op. 8)</i> — töredék | Ms. Mus. 10.660                   |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 2.995                    |
| <i>d-moll szimfónia</i> — vázlatok                    | Ms. Mus. 3.210, 3.275             |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 3.254                    |
| <i>C-dúr szextett (op. 37)</i> — vázlatok             | Ms. Mus. 3.267/b, 3.275, fol. 344 |
| — kamaraszimfónia-verzió I. tétel                     | Ms. Mus. 3.267/b                  |
| — zongora és fúvóskvintett- verzió, I. t.             | Ms. Mus. 3.267/a                  |
| — tisztázat   | Ms. Mus. 2.986                    |
| <i>E-dúr szimfónia (op. 40)</i> — vázlatok            | Ms. Mus. 3.275                    |

## BRITISH LIBRARY, LONDON

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| <i>D-dúr etűd</i>                 | Add. MS. 50,790, fol. 3 <sup>r</sup>      |
| <i>C-dúr etűd</i>                 | Add. MS. 50,790, fol. 3 <sup>v</sup>      |
| <i>d-moll etűd [befejezetlen]</i> | Add. MS. 50,790, fol. 3 <sup>v</sup>      |
| <i>cisz-moll bagatell</i>         | Add. MS. 50,790, fol. 4 <sup>r</sup>      |
| <i>D-dúr bagatell</i>             | Add. MS. 50,790, fol. 4 <sup>v</sup>      |
| <i>a-moll bagatell</i>            | Add. MS. 50,790, fol. 5 <sup>r</sup>      |
| <i>e-moll tarantella</i>          | Add. MS. 50,790, fol. 5 <sup>v</sup>      |
| <i>C-dúr mazurka</i>              | Add. MS. 50,790, fol. 6                   |
| <i>A-dúr impromptu</i>            | Add. MS. 50,790, fol. 7                   |
| <i>A-dúr scherzo</i>              | Add. MS. 50,790, fol. 8                   |
| <i>cisz-moll keringő</i>          | Add. MS. 50,790, fol. 9                   |
| <i>a-moll pastorale</i>           | Add. MS. 50,790, fol. 13 <sup>r</sup>     |
| <i>e-moll tarantella</i>          | Add. MS. 50,790, fol. 13 <sup>v</sup>     |
| <i>a-moll scherzino</i>           | Add. MS. 50,790, fol. 14 <sup>r</sup>     |
| <i>2 kleine Scherzandos</i>       | Add. MS. 50,790, fol. 14 <sup>v</sup>     |
| <i>b-moll mazurka</i>             | Add. MS. 50,790, fol. 15 <sup>r</sup>     |
| <i>B-dúr mazurka</i>              | Add. MS. 50,790, fol. 15 <sup>v</sup>     |
| <i>6 Fantasiestücke</i>           | Add. MS. 50,790, fols. 16-20              |
| <i>A-dúr szonáta</i>              | Add. MS. 50,790, fols. 22-26              |
| <i>g-moll szonáta</i>             | Add. MS. 50,790, fols. 29-33 <sup>r</sup> |
| <i>c-moll tarantella</i>          | Add. MS. 50,790, fol. 33 <sup>v</sup>     |
| <i>B-dúr szonáta</i>              | Add. MS. 50,790, fols. 36-37              |
| <i>C-dúr kánon</i>                | Add. MS. 50,790, fol. 38                  |
| <i>D-dúr bagatell</i>             | Add. MS. 50,790, fol. 40                  |
| <i>a-moll romance</i>             | Add. MS. 50,790, fol. 41                  |
| <i>A-dúr Fantasiestücke</i>       | Add. MS. 50,790, fols. 42-43              |
| <i>Pièces sur le nom 'Heda'</i>   | Add. MS. 50,790, fols. 46-49 <sup>v</sup> |
| <i>E-dúr novellette</i>           | Add. MS. 50,790, fol. 50                  |
| <i>f-moll impromptu</i>           | Add. MS. 50,790, fols. 58-59              |
| <i>Fisz-dúr romance</i>           | Add. MS. 50,790, fol. 60                  |

|  |  |
|--|--|
| <i>Hat kis darab hegedűre és zongorára</i><br>(F, c, H, E, F, e)                   | Add. MS. 50,791, fol. 1 <sup>r</sup> -3 <sup>v</sup> |
| <i>A-dúr adagio</i>  | Add. MS. 50,791, fol. 4 <sup>r</sup>                 |
| <i>a-moll hegedű-zongoradarab</i>  | Add. MS. 50,791, fol. 4 <sup>v</sup>                 |
| <i>G-dúr hegedű-duett</i>  | Add. MS. 50,791, fol. 5                              |
| <i>d-moll hegedű-zongoradarab</i>  | Add. MS. 50,791, fols. 6-8)                          |
| <i>fisz-moll zongorás-kvartett</i>   | Add. MS. 50,793                                      |
| <i>B-dúr ouverture</i>   | Add. MS. 50,794, fols. 1-17                          |
| <i>Quatuor (d-moll)</i>  | Add. MS. 50,794, fols. 34-39                         |
| <i>B-dúr szextett</i>  | Add. MS. 50,794, fols. 40-55                         |
| <i>Cantus vitae</i> (op. 38)   | Add. MS. 50,797                                      |
| <i>Suite en valse</i> (op. 39) — vázlatok  | Add. MS. 50,798A                                     |
| — III. tétel szólószongorás átírata, (I. t. töredékes)                             | Add. MS. 50,798B                                     |
| — tisztázat  | Add. MS. 50,798C                                     |
| <i>h-moll zongoraverseny</i> (op. 42) — kézzongorás<br>változat, korrektúralevonat | Add. MS. 50,799A                                     |
| <i>C-dúr szextett</i> (op. 37) — korrektúralevonat                                 | Add. MS. 50,799A                                     |
| <i>h-moll zongoraverseny</i> (op. 42) — zenekari                                   | Add. MS. 50,799B                                     |
| <i>c-moll hegedűverseny</i> (op. 43)   | Add. MS. 50,800                                      |
| <i>Concertino hárfára</i> (op. 45)   | Add. MS. 50,802                                      |
| <i>Stabat Mater</i> (op. 46)   | Add. MS. 50,803                                      |
| <i>Amerikai népdalok az Amerikai rapszodiához</i> (op. 47)                         | Add. MS. 50,804                                      |
| <i>E-dúr szimfónia</i> (op. 40), a IV. t. kihúzott 5. variációja                   | Add. MS. 50,806A, fols.75-84                         |
| <i>Aria fuvalára</i> , op. 48. no.1  | Add. MS. 50,806A, fols. 85-95                        |
| <i>Beethoven-szonáták Dohnányi bejegyzéseivel</i>                                  | Add. MS. 50,819;                                     |

DOHNÁNYI ARCHÍVUM, BUDAPEST

(EREDETI: WARREN D. ALLEN MUSIC LIBRARY, FLORIDA STATE UNIVERSITY SCHOOL OF  
MUSIC, TALLAHASSEE)

|   |  |
|---|--|
| <i>B-dúr szextett</i> (1896) — tisztázat                                      | (Ernst von Dohnányi Collection, MS 81) |
| <i>esz-moll zongoráskvintett</i> (op. 26) —<br>tervezett II. tétel (vázlatok) | (Kilényi-Dohnányi Collection)          |
| <i>C-dúr szextett</i> (op. 37) — kopista által<br>készített másolat           | (Dohnányi Collection, M622.D6.S49)     |
| <i>Passacaglia</i> (op. 48/2) — vázlatok                                      | (Kilényi-Dohnányi Collection)          |
| <i>Requiem (Dies irae, Libera me)</i> —<br>folyamatfoglalmaszvány             | (Kilényi-Dohnányi Collection)          |
| <i>Fuvalákra írt kamaramű</i> — vázlat  | (Kilényi-Dohnányi Collection)          |

(EREDETI: MAGYAR RÁDIÓ KOTTATÁRA)

|   |                         |
|---|-------------------------|
| <i>Suite en valse</i> (op. 39) kopista által<br>készített másolat | leltári szám 364732-239 |
|---|-------------------------|

(EREDETI: POZSONY, EGYETEMI KÖNYVTÁR)

|                                     |                     |
|-------------------------------------|---------------------|
| <i>B-dúr szextett</i> – szólamanyag | jelzetszám: MS 1118 |
|-------------------------------------|---------------------|

ROYAL COLLEGE OF MUSIC LIBRARY, LONDON

Edward Elgar *e-moll csellóversenyének* (op. 85) nyitóoldala, London, MS 4229

\* \* \*

#### SZEKUNDER FORRÁSOK

Abbate, Carolyn. „Tristan in the Composition of Pelléas”, *19th-Century Music* 5/2 (Fall 1981): 117-141.

Bartók Béla. „Thomán Istvánról” in Szöllősy András (szerk.) *Bartók Béla Válogatott Írásai*, Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956. 344-347.

Ifj. Bartók Béla (szerk.). *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Bónis Ferenc (szerk.). *Így láttuk Kodályt*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

———. *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853-2003*. Budapesti Filharmóniai Társaság, Budapest: Balassi Kiadó, [2005]

Brandenburg, Sieghard. „On Beethoven Scholars and Beethoven Sketches”, *19th-Century Music* 2/3 (March 1979): 270-279.

Breuer János. „Az »ismeretlen« Tóth Aladár” (2.). *Muzsika*, 19/3 (1976. március): 37-40.

———. „Az »ismeretlen« Tóth Aladár” (3.) *Muzsika*, 19/4 (1976. április): 32-35.

———. (szerk.) *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

———. „Töredékek Dohnányiról. 1. A három királyok” *Muzsika* 41/9 (1998. szeptember): 30ff.

———. „Töredékek Dohnányiról. 2. Variációk lexikonra” *Muzsika* 41/10 (1998. október): 30ff.

———. „Az elnökkarnagy”, *Zenekar* 8/3-4. 2001.

Brown, Howard M. *A reneszánsz zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

———. „The Sketches for Beethoven’s Egmont Overture: A Reassessment”, in *Beethoven’s Compositional Process*, William Kindermann (ed.) Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991. 122-130.

Csáth Géza. „Koessler János”, in *Ismeretlen házban*. 2. kötet. *Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Újvidék: Forum, 1977. 202.

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

Csuka Béla. *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.

Dalos Anna. *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.

— „A jó öreg Koessler» és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól”. *Zenetudományi dolgozatok 2000*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000. 105–116.

Danuser, Hermann. „Biographie und Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft”, in Joseph Kuckertz-Helga de la Motte-Christian Martin Schmidt-Wilhelm Seidel (hrsg.): *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*. Laaber: Laaber, 1990, 571-601. Magyarul „Biográfiaírás és zenei hermeneutika”, *Magyar Zene*, 11/1, (2002. február): 81-106. Fordította Dalos Anna.

Darcy, Warren. „Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude” *19th-Century Music* 13/2 (Fall 1898): 79-100.

Daverio, John. *Crossing Path. Schubert, Schumann and Brahms*. New York: Oxford University Press, 2002.

Demény János (szerk.). *Bartók Béla*. I. kötet: Családi dokumentumok. Budapest: Magyar Művészeti Tanács, 1948. 20-22.

Eckhard Mária. „Briefe aus dem Nachlasse [Nachlass] Ernő v. Dohnányis” *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 9, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967. 407-420.

Eisen, Cliff. „Sources for Mozart’s Life and Works”, in H. C. Robbins Landon (ed.) *The Mozart Compendium*. London: Thames and Hudson, 1996. 171-176.

Eősze László. „A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői kibontakozására” in uő, *Örökségünk Kodály*. Budapest: Osiris, 2000. 13–76.

Erhardt, Ludwik. *Brahms*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Forbes, Elliot (közr.). Thayer, *Life of Beethoven* kötetének előszava. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Frigyesi Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Fuller, David. „Suite” in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publisher Limited, 2001. Vol. 24. 682.

Gadamer, Hans Georg. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1984.

Gádor Ágnes. „Hans Kossler tanári működése a Zeneakadémián (1882–1908 és 1920–1925)”, in Kárpáti János (szerk.) *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola közleményei 4.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992. 69–124.

Gárdonyi Zoltán. *Elemző formatan.* Budapest: Editio Musica, 1990.

Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész: A pályakezdő évek, 1897. január — 1898. április” *Dohnányi Évkönyv 2003*, Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 137-247.

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

———. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901-1905)” *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 173-337.

———. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905-1909-es berlini évek” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 59-302.

Gombrich, E. H. *A művészet története.* Budapest: Gondolat, 1983.

Gossett, Philip. „Beethoven’s Sixth Symphony: Sketches for the First Movement” *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965): 61-69.

Grimley, Daniel. „Organicism, Form and Structural Decay: Nielsen’s Second Violin Sonata”, *Music Analysis* 21/2, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002. 175-205.

*Gross Arnold — életműalbum.* Budapest: Corvina Kiadó, 1973.

Grymes, James A. „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University” in *Music Library Association Notes* 55/2 (1998. december): 327-340.

———. „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E Major” M. M. thesis. Tallahassee: Florida State University, 1998.

———. „Dohnányi vs. Schmidt and Bartók: Three Boys from Pozsony”. Oxford, MS — Annual Meeting of the American Musicological Society, kiadatlan előadás, 1998. Dohnányi Archívum Amerikai Központ, Warren D. Allen Music Library, Florida State University. Másolata: Dohnányi Ernő Archívum, Budapest.

———. „Smells Like Creative Spirit: »Nirvana« and Ernst von Dohnányi's Compositional Process”. Presented at the College Music Society Southern Chapter 1999 Conference, 20 February 1999, Orlando, FL. Gépelt példánya: Dohnányi Ernő Archívum, Budapest.

———. „Ernő Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op. 40” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 40/1-3, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. 71-84.

———. (szerk.) Ilona von Dohnányi. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

———. *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001.

———. *A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Cantata Cantus Vitae, op. 38*. PhD disszertáció. Tallahassee: Florida State University School of Music, 2002.

———. „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója” *Dohnányi Évkönyv 2004*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 3-20.

Hall, Patricia. „Reconstructing and Deciphering Berg's Sketchbooks for *Wozzeck*” in Patricia Hall, Friedemann Sallis (szerk.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 102-113.

Hammerschlag János. „Koessler János” in *Nyugat*, 1926. június 16. 1113-1114. Könyvalakban: Breuer János (szerk.) *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 348.

Irwing, John. *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. Cambridge: University Press, 1997.

Ittész Gergely. „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)” *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 3-13.

Janz, Bernhard. „Absolute Musik”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Fischer (hrsg.) Kassel: Bärenreiter, 1994. 15-27.

Jauß, Hans Robert. „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, in uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Fordította Bernáth Csilla. Budapest: Osiris, 1997. 36-84.

Jestremski, Margret. *Hugo Wolf: Skizzen und Fragmente; Untersuchung zur Arbeitsweise*, Hildesheim: Olms, 2002.

Johnson, Douglas – Tyson, Alan. „Reconstructing Beethoven's Sketchbooks” *Journal of the American Musicological Society* 25/2 (Summer 1972): 137-156.



Johnson, Douglas. „Beethoven Scholars and Beethoven Sketches”, *19th-Century Music* 2/1 (July 1978): 3-17.

Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter (ed.) *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Kárpáti János. *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

———. „Bartók humora” *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus): 301-312.

Kelemen Éva. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/8 (2002. augusztus): 6-12.

———. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember): 20-25.

———. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/10 (2002. október): 10-16.

———. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944-1958”, *Muzsika* 45/11 (2002. november): 10-16.

———. „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye” *Dohnányi Évkönyv 2002*, Sz. Farkas Márta (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002. 149-160.

———. „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 33-62.

Keller, Otto. „Ernst von Dohnányi. Versuch einer künstlerische Würdigung,” in *Augsburger Postzeitung*, 1909. április 25., magyarul közreadja Gombos László, „»Versuch einer künstlerische Würdigung,« Otto Keller méltatása Dohnányi Ernő művészetéről (1909)” in *Zenetudományi dolgozatok 2006-2007*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2007. 77-92.

Kerman, Joseph. „Beethoven Early Sketches”. *The Musical Quarterly* 56/4 (October 1970): 515-538.

———. „Sketch Studies”, in D. Kern Holoman–Calude V. Palisca (ed.) *Musicology in the 1980-s. Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press, 1982. 53-65.

———. „Notes on Beethoven’s Codas” in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies*, vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 141-160.

Kindermann, William. „Compositional Phases and Analyses” in *Beethoven’s Compositional Process*, William Kindermann (ed.) Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press, 1991. 20-23.

Kiszely-Papp Deborah. *Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, op. 5*, DMA disszertáció. New York: City University of New York, 1996.

———. *Ernő Dohnányi*, in: Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők 17.*, Budapest: Mágus, 2001. Magyarul Dohnányi Ernő, Budapest: Mágus, 2002.

———. „Discography of Dohnányi Ernő” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 36/1-2, Budapest: Akadémia Kiadó, 1995. 167-180.

———. „A Dohnányi Ernő Archívum első éve” *Dohnányi Évkönyv 2002*, Sz. Farkas Márta (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002. 5-23.

———. „»Emlékkönyvemből« Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor” *Dohnányi Évkönyv 2003*, Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 27-45.

———. „A Queens College Dohnányi-kéziratai” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 47-58.

Kodály Zoltán. „A folklorista Bartók” in Bónis Ferenc (szerk.) *Visszatekintés*, 2. kötet Budapest: Zeneműkiadó, 1964. 450 -455.

———. „Önarckép” (1965) in Bónis Ferenc (szerk.) *Visszatekintés*, 3. kötet, *Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 584–589.

Korody Paku István. „Dohnányi zeneakadémiai kompozíciója Erkel *Himnusz*-dallamára és ezzel kapcsolatos ellenpont-tanulmányainak történeti háttere” *Dohnányi Évkönyv 2003*, Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 47-56.

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

———. „Magyar előadók az ottawai zenetudományi konferencián” *Kanadai Magyarság* 46/3 (1996. január 20.): 7.

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

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

———. „Dohnányi-metodika (3.)” *Parlando* 47/1 (2005): 14-18.

———. *Pongrácz Zoltán* in Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők 29.*, Budapest: Mágus, 2001. Angolul: *Zoltán Pongrácz*. Budapest: Mágus, 2004.

- . „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897-1921”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 63-150.
- . „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921-1944”, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 306-360.
- . „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960”, *Dohnányi Évkönyv 2008/9*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009 (előkészületben)
- . „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése” *Magyar Zene* 43/2 (2005. május): 155-178.
- . „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája.” *Magyar Zene* 45/2 (2007. május): 201-214.
- . „Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kézírataiban” *Magyar Zene* 46/4 (2008. november): 451-470.
- . „A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi’s String Quartet in A Major (op. 7)” in *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* 50/1-2, Budapest: Akadémia Kiadó, 2009. 75-86. Magyarul: „Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. tétele” *Magyar Zene* (2009, előkészületben).
- Kovács Sándor. „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei”, in Ujfalussy József (szerk.) *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 184-198.
- Kramer, Richard. „An Unfinished Concertante by Beethoven”, in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies 2*, London: University Press, 1977. 33-65.
- Kroó György. *Berlioz*. Budapest: Gondolat, 1980.
- . *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Kusz Veronika. *Dohnányi Ernő variációs művei*. Szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003.
- . „Dohnányi fogadtatása Amerikában”, *Magyar Zene* 45/3 (2007. augusztus): 265-288.
- . „»Pure music?« Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuvolára című kompozíciójának értelmezésére” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 3-22.
- Laki Péter. „Franz Schmidt (1874-1939) and Ernő Dohnányi (1877-1960): A Study in Austro-Hungarian Alternatives” *The Musical Quarterly* 80/2 (Summer 1996): 362-381.

———. „Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi és a budapest-bécsi útleágazás.” *Magyar Zene* 42/2 (2004. május): 149-164.

Lányi Viktor. „Dohnányi Ernő zeneszerzői egyénisége.” in *Zenei Szemle* (szerk. Jávory Dezső, felelős szerk. Major Ervin), XI. évf. 9-10. szám, Budapest: 1927. október-november, 235-237.

Lawrence, Eleanor (Ellie Baker). „The Flute Compositions of Ernst von Dohnanyi” *The Flutist Quarterly* 1996. 61-62.

Legány Dezső (szerk.). *Kodály levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Leitzmann, Albert. *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen* Band I., Leipzig, 1921.

Lockwood, Lewis. „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some problems of Definitions and Interpretation” in *Acta Musicologica*, 42 (1970): 32- 47.

———. „Beethoven’s Unfinished Piano Concerto of 1815: Sources and Problems” in *The Musical Quarterly*, 56 (1970): 624-646.

———. „*The Beethoven Sketchbooks* and the General State of Sketch Research”, in *Beethoven’s Compositional Process*, William Kindermann (ed.) Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991. 6-13.

———. „Beethoven’s Sketches for *Sehnsucht* (WoO 146)”, in *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1992. 95-111.

Mabry, Georg Louis. „The Vocal and Choral Works of Ernst von Dohnanyi”, PhD disszertáció. Nashville, Tennessee: George Peabody College for Teachers, 1973.

Maksay László Dr. *Műalkotások elemzése*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.

Meredith, William. „Forming the New from the Old: Beethoven’s Use of Variation in the Fifth Symphony”, in William Kinderman (ed.) *Beethoven’s Compositional Process*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska, 1991. 102-121.

Mesterházi Máté. „Cantus vitae, cantus mortis. Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra” *Magyar Zene* 45/1 (2007. február): 17-27.

Meyer, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973.

Németh Amadé. „A budapesti Filharmóniai Társaság története az alapítástól a felszabadulásig, (1853-1945)” in Breuer János (szerk.) *A budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 125 esztendeje (1853-1978)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 15-30.

- Nohl, Ludwig. *Beethoven, Liszt, Wagner*. Bécs, 1874.
- Notley, Margaret. „Quintet for Clarinet, Two Violins, Viola, and Cello in B Minor, Opus 115” in Leon Botstein (ed.) *The Compleat Brahms. A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1999. 139-141.
- Papp Viktor. *Dohnányi Ernő (Arckép)*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat Rt., 1927.
- . *Zenekönyv. Tanulmányok. Kamarazene*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat Rt., 1944.
- Parmer, Dillon. „Brahms, Song Quotation and Secret Programs.” *19th-Century Music* 19/2 (Fall 1995): 161-190.
- Podhradzky Imre. „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae* VI, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. 357-373.
- Pollatsek, Ladislaus. „Ernő Dohnányi” in *Die Musik*, 20/5 (1927-28): 349-55.
- Reuth, Marion Ursula. „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnanyi”, szakdolgozat. Tallahassee: Florida State University, 1962.
- Rosen, Charles. *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Fordította Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Sams, Eric. „Review on Rufus Hallmark’s *Dichterliebe* Dissertation”, *Musical Times* 122 (1981): 382ff.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. I. rész: 1925-1931” *Dohnányi Évkönyv 2003*, Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. 251-325.
- . „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. II. rész: 1932” *Dohnányi Évkönyv 2004*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 347-388.
- . „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. III. rész: 1933” *Dohnányi Évkönyv 2005*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. 339-388.
- . „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1934-1936” *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 361-414.
- Schneider, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2006.

- Schnoor, Hans. *Geschichte der Musik*. Gütersloh: C. Berlesmann Verlag, 1954.
- Schoenberg, Arnold. *A zeneszerzés alapjai*. Fordította Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- . „Folkloristic Symphonies” (1947) in Leonard Stein (ed.) *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. (London: Faber and Faber, 1975), 161-166. Magyarul: Uő.: „Szimfóniák népdalból” [Fordító megnevezése nélkül] in *Magyar Zene* 15/3 (1974. szeptember): 232-237.
- Schulhof, Belle. „Dohnányi megmentése” in *Muzsika* 31/3 (1988. március): 6-14. Fordította Feuer Mária, illetve uő. *Budapest/New York. Egy impresszárió a zenei világban*. Budapest: Cserépfalvi, 1990.
- Scruton, Roger. „Absolute music” in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 26 London: Macmillan Publishers Limited, 1980. 26-27.
- Siklós Albert. *Zenei formatan (Alaktan)*. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadása, 1912.
- Sisman, Elaine R. „Brahms’s Slow Movements: Reinventing the ‘Closed’ Forms”, in George S. Bozarth (ed.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Claredon Press: Oxford, 1990. 79-103.
- . „Brahms and the Variation Canon.” *19th-Century Music*, 14/2, (Fall 1990): 132-153.
- . „Variation”, in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 26 London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 284-336.
- Smith, Catherine A. „Dohnányi as a Teacher.” *Clavier*, XVI/2 (Februar 1977): 16-18. Magyarul *Parlando* 47/1 (2005): 14-18. Fordította Kovács Ilona.
- Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.
- . „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai” in *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979. 7-17.
- . „A 18. századi kottapapír”, in *Zenetudományi dolgozatok 1980*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1980. 247-257.
- . „Bartók vázlatok (II) Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongorasonátához” in *Zenetudományi dolgozatok 1985*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985. 71-81.
- . „Bartók vázlatok (III) A »fekete zsebkönyv« kidolgozatlan témafeljegyzései” in *Zenetudományi dolgozatok 1986*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986. 7-18.

———. „Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)”, in *Zenetudományi dolgozatok 1995-96*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996. 75-82.

———. „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus): 261-274.

———. „»Written Between the Desk and the Piano«: Dating Béla Bartók's Sketches” in Patricia Hall, Friedemann Sallis (szerk.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 114-130.

———. „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései” *Magyar Zene* 47/1 (2009. február): 3-13.

Szabolcsi Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve*, in Bónis Ferenc (szerk.) Szabolcsi Bence művei 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

Szabó Árpád. *Periklész kora. Történeti és politikai áttekintés*. Budapest: Parthenon, 1942.

Szerző Katalin. „Mihalovich Ödön a Zeneakadémia élén”, in Ujfalussy József (szerk.) *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok emlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 107-129.

Sz. Farkas Márta. „Ki játszott Dohnányit a budapesti Rádió I-en 1932-ben?”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 69-98.

Szigeti József. *A hegedűről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Tallián Tibor. *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981.

Tóth Aladár. „Dohnányi Ernő kultúrája, művészegyéniisége és zongoraművészete”, in *Zenei Szemle* (szerk. Jávor Dezső, felelős szerk. Major Ervin), 11/9 (Budapest: 1927. október-november): 219-231.

———. „Az alkotó Dohnányi”, in: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetör/Donau Druckerei, 1962. 35-39.

Tovey, Donald Francis. „Dohnányi. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Pianoforte, [op. 25]” in: *Essays in Musical Analysis*, London: Oxford University Press, <sup>12</sup>1972. Vol. III. 173-176.

———. „Dohnányi, Ernst von.” *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Walter Willson Cobbett (ed.) London: Oxford University Press, [<sup>1</sup>1929] 1963. Vol. 1. 327-331.

Tyson, Alan. „The 1803 Version of Beethoven's Christus am Oelberge”, *The Musical Quarterly* 56/4 (1970): 551-584.

———. (ed.) *Beethoven Studies*, London: Oxford University Press, 1974.

- . (ed.) *Beethoven Studies 2*, London: Oxford University Press, 1977.
- . *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.
- Vargyas Lajos (szerk.). *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989.
- Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. Második kiadás: Budapest: Nap Kiadó, 2002.
- Végvári Lajos. *Az európai művészet története*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1989.
- Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- . „Muzikusnevek a 14-15. századi kompozíciókban” — rádióelőadás. Elhangzott: *Előadások a zenéről*, Papp Márta (szerk.) MR-3 Bartók Rádió, 2008. június 7. 15.05-16.00.
- Walker, Alan. „Ernst von Dohnányi: A Tribute.” in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005. 3-27.
- Waterhouse, William. „Dohnányi and Great Britain” in James A. Grymes (ed.) *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc, 2005, 59-69.
- Webster, James. „The General and the Particular in Brahms’s Later Sonata Forms” in George S. Bozarth (ed.) *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 49-78.
- Wilhelm András. „Bartók’s Exercises in Composition” in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 23*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. 67-78.
- Willetts, Pamela J. „The Dohnányi Collection” in: *The British Museum Quarterly 25*, London: Oxford University Press, 1962. 3-11.
- Winter, Robert. „Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minore, Op. 131” in Alan Tyson (ed.) *Beethoven Studies 2*, London: University Press, 1977. 106-137.