

Kusz Veronika:

Dialogus és dráma Dohnányi vonós versenyműveiben¹

A hangszeres műfajok közül talán a versenyműben nyílik leginkább lehetőség drámai helyzetek megjelenítésére: karakterek, konfliktusok, cselekményszerűség zenei ábrázolására. A vonós repertoárból önmagukért beszélnek az olyan példák, mint Richard Strauss *Don Quixotéja* vagy Berlioz *Harold-szimfóniája*, de a szorosabb értelemben vett versenyművekre is éppúgy igaz az állítás, még ha a „történet” esetükben talán több magyarázatra is szorul. Versenymű és színpad elválaszthatatlan összefonódását jelzi a műfaj egy korai darabja, Ludwig Spohr 8. koncertje — a milánói Scalában bemutatott hegedűverseny az „in modo di scena cantate” alcímet viseli, mivel operajelenet formájában készült, csak éppen *prima donnájának* egy lába és négy húrja van.

A 19. században oly divatos virtuóz hegedűversenynek maga a szerző-előadó volt a hőse és modellje. Ennek legtöbbször egyszerűen praktikus oka volt, vagyis a komponista olyan technikai bravúrokkal tűzdelte tele művét, amelyekben különösen jeleskedett. Abban a korban, amikor a versenymű szerzőjének, illetve a hegedűművész személye már különvált, kevesen reagáltak olyan érzékenyen a szólista művészetére és személyiségére, mint ahogyan Bartók tette ezt a reménybeli előadójának, Geyer Stefinek írott fiatalkori hegedűversenyében. A műfajtörténeti leírások a 19. századra teszik a vonós versenyművek virágkorát; a 20. században inkább azért volt népszerű a műfaj, mert kötetlenné vált: sok esetben elszakadt formai és egyéb tradícióitól. Jellemző például Stravinsky esete, aki elfogadta ugyan a hozzá érkező felkérést egy hegedűverseny komponálására, s erre készülve nagy alaposággal tanulmányozta is a műfaj előtörténetét, ám *D-dúr hegedűversenye* mind felépítésében, mind formakészletében, mind barokkos motorikájában mintha csak a „nagy” D-dúr hegedűversenyek (Beethoven, Brahms, Csajkovszkij) „ellenében”, s nem pedig mintájuk nyomán íródott volna.

[2. dia] Dohnányi természetesen e tekintetben is a kitaposott ösvényen maradt: összesen 7 koncertszerű darabja közt ugyan nincs két egyforma felépítésű, de mind 19. századi vagy 20. század eleji hagyományokat–divatokat követ. Az talán meglepőbb egy zongorista szerzőtől, hogy három vonós koncertje közül az egyik, az 1. hegedűverseny bizonyos sajátosságaiban a 19. századi hegedűs zeneszerzők virtuóz versenymű-típusára emlékeztet. [3. dia] Négytétéles szerkezete ugyan szimfonikus fogantatást sugall, ugyanakkor fontos szerepet kap benne a

¹ A tanulmány a Berlász Melinda 70. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülészakon, 2012. november 29-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

bravúros, túldíszített játékmód, valamint a *cadenzák* és *cadenzaszerű* részletek. A szólóhangszer ráadásul kissé mintha önálló, a zene fő mozzanataitól független életet élne: a nyitótétel főtémájában például nem is vesz részt, ahogy egy kritikus fogalmazott „*a magánhegedű éppen csak passage-okkal csipkézi körül a zenekar mondanivalóját*”.² Ennek ellenére nincs feszültség, nincs „szereplők közti” konfliktus, a szólóhegedű és a zenekar inkább mintha egymás kiegészítője volna, ami ritornellszerű formát eredményez.

Másképp különül el szólóhangszer és kísérő textúra a másik, több mint három évtizeddel később, már az emigrációs évek alatt keletkezett hegedűversenyben. A koncert szembeötlő sajátossága, hogy egyetlen hegedű szerepel benne: maga a szólóhangszer – a zenekarból ugyanis a zeneszerző elhagyta a hegedűkart. Vázsonyi Bálint és a bemutató néhány kritikusa úgy okoskodott, hogy Dohnányi nyilván a hegedűhang jobb érvényesülése érdekében tette ezt, megoldást keresve a műfaj évszázados problémájára.³ Csakhogy – legalábbis a New York-i előadás recenzensei szerint – megoldási kísérlete kudarcot vallott. Olin Downes azt írta, Dohnányi elszámította a hangzás-egyensúlyt, s a szólista *tutti* hegedűk nélkül is csak erőltetett vonókezeléssel tud érvényesülni. Azt is hozzátette: „*Miss Magnes azon kevés hegedűsök egyike, akitől számíthatunk arra, hogy képes legyen érvényesülni ilyen hangzásvilágban is.*”⁴ Nem a New York Times híres kritikus volt az egyetlen, aki úgy vélte, hogy a drámai hangvételi művet az előadó karakteréről mintázta a zeneszerző. [\[4. dia\]](#) Nem tudjuk, mennyiben játszottak szerepet ilyen szempontok a művésznő kiválasztásában, mindenesetre Dohnányi egy ízben maga is a művésznő elragadó temperamentumosságára hivatkozott. Persze praktikus megfontolások is indokolták, hogy éppen ennek a fiatal amerikai hegedűsnek írta versenyét. Frances Magnes ígéretes tehetség volt, aki rendszeresen fellépett Európában is; meglehetősen nagy összeggel honorálta a zeneszerző munkáját; ráadásul édesapja ismert reformer rabbi volt. Egyáltalán nem kizárt, hogy a háborús bűnösséggel, illetve antiszemitizmussal vádolt Dohnányi az amerikai zenei nyilvánosság felé való szimbolikus gesztusnak szánta a prominens zsidó családból származó [hegedűművésznővel az együttműködést](#).

A mű sötét alaptónusával, küzdelmes hangjával szembesülve persze elsősorban a zeneszerző sorsának boldogtalan alakulására gondolhatunk, Magnes előadói személyiségére

² W., *Az újság* (1919. december 2.). Gombos László sajtógyűjtéséből.

³ Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; ²Budapest: Nap Kiadó, 2002: 299.

⁴ „No doubt a dramatic effect is wanted from the orchestra as well as the solo player. But it sounded as if there were miscalculated balances. Miss Magnes is one of the few violinists who might be expected to over-ride these sonorities, as she did.” Olin Downes: „Work by Dohnanyi introduced here”. *The New York Times* 1952. február 15.

inkább csak közvetítőként. A műben ugyanis mintha emberi dráma zajlana: az egyetlen hegedű által megszemélyesített karakter (a „hős”) a zenekar által megjelenített ellenféllel dacol. A konfliktus a hegedű és a zenekar dialogizáló szembeállításából bontakozik ki. Példaképp nézzük meg a nyitótétel kidolgozási szakaszának elején kibontakozó drámai szituációt! [[5. dia](#), [1. zenei példa](#)] Az exozíció végén a hegedű elkalandozó énekét eleinte csak egy baljós üstdobtremoló árnyékolja be. Hirtelen azonban egy dühös frázis robban ki a mélyvonósok *unisonójából*, amelyből karakteres, erősen kromatikus téma születik – a feldolgozási szakasz anyaga. A vonóskar által „elmondottak” azonban a hegedű számára nem bizonyulnak elég meggyőzőnek: ingerült válasza újfent a lágy melódiába torkollik, s a zenekar részéről egy második figyelmeztetésre van szükség ahhoz, hogy „megadja magát”, és továbbvigye a zenekar által megkezdett témát. Messzebbre rugaszkodva az értelmezésben: mintha a hegedű által képviselt individuum vonakodna alárendelni magát a külvilág eseményeinek, s szeretne szemléző szerepben maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé. Szóló és *tutti* ilyen viszonya a teljes műre jellemző, s nem nehéz Dohnányi politikai és ezzel részben összefüggő egzisztenciális küzdelmeire asszociálni.⁵ A sajátos drámai-zenei helyzet egyben azt is sugallja, hogy a kitűnő hangszerelő hírében álló Dohnányi nem „tévedett” a 2. hegedűverseny felrakásában. Hiszen talán nem a szólóhegedű érvényesülése volt a célja, hanem érzékeltetni akarta nehéz küzdelmét, és hangsúlyozni a két – idézőjeles – szereplő elkülönülését.

Más démonokkal küzd meg az 1903–1904-ben keletkezett *Konzertstück gordonkára és zenekarra* – elsőként mindjárt egy nyomasztó zenei előképpel, hiszen formailag nyilvánvalóan Liszt h-moll szonátáját vette mintául. [[6. dia](#)] A mű négy szakasza négyteteles szonátaciklusnak feleltethető meg. Az érzelmes, kissé melankolikus I. tételt egy teljes szonátaexozíció képviseli, melyet II. tételként egy *Adagio* követ, a D-dúr alaphangnimmel tercrokon F-dúrban. Az improvizatív III. tétel („scherzo”) zaklatott hangvételében különül el a környező anyagoktól. IV. tételként a szonátaexozíció rekapitulációját és a hozzá kapcsolódó, terjedelmes *cadenzát* halljuk.

A négy szakaszt összekapcsolja egy recitativószerű, részben kíséret nélküli, *rubato* feliratú csellótéma, amelyről talán nem túlzás azt állítani, hogy a teljes forma katalizátorául szolgál: megjelenései időről időre továbbblendítik a zene folyamatát. Első alkalommal a magabiztos főtémát akasztja meg, másodszeri megjelenésének hatására a gyors kidolgozási szakasz helyett lassú epizód kezdődik. A lassú tétel végét is a *recitativo* felbukkanása jelenti, s e

⁵ Minderről részletesen lásd [disszertáció](#) életrajzi fejezetét: „Dohnányi amerikai évei, 1949–1960”. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010: 6–31.

harmadik megjelenése nemsokára scherzószerű anyaggá alakul, amely céltudatosan vezet a visszatéréshez. A repríz áradását már nem szakítja meg „*recitativo*”: a szólócelló anyaga utolsó alkalommal *cadenzaként* szólal meg.

A „*recitativo*” olyan feszültséget, nyugtalanságot fejez ki, amely általában nem jellemző a darabra. A fő témát – egy Dohnányi stílusában tipikusnak mondható melódiát – például tágasság, érzelmi fűtöttség, ugyanakkor kiegyensúlyozottság jellemzi. Hasonló fogantatású a mellék- és a zárótéma, s bár mindhárom bőven tartalmaz alterált hangokat, ezek inkább csak szinként vannak jelen, vagyis a kromatika határozott tonális keretek közé szorul. Ez a kissé leplezett feszültség tör a felszínre a „*recitativo*”-ban. Megjelenését ráadásul sejtelmesen ereszkedő vonósakkordok, baljós üstdobütések, mollbeli IV. fokozatú megállás kíséri – mintha felgördülne a függöny, és megpillantanánk egy addig rejtett világot. [[7–8. dia](#), [2. zenei példa](#)]

A fő téma harmóniáját alig érzékelhetően beárnyékoló félelem, mely először a *recitativo*-ban kerül a felszínre, a scherzóban ijesztő valósággá válik – a celló „magánügye” a zenekar „nyilvánossága” elé kerül. A kortársi kritikusok közül többen említettek Wagner-hatást a darabban kapcsolatban. Egy, a művet az eredetiség hiányaért bíráló kritikus – nevezetesen *A csárdáskirályné* későbbi szerzője – például úgy vélte: „*Részben az erdőszongás, részben a mesterdalnokok hangulata nehézkedett Dohnányi fantáziájára. [...] Szinte érthetetlen, hogy Dohnányi Ernő leírta ezeket a penetráns reminiscenciákat. Vagy nem jár operába, vagy nagyon sokat jár operába.*”⁶ Ha valahol, akkor itt valóban rendkívül operaszerűvé válik a zene: mintha veszedelmes démonok elevenednének meg (hasonlíthatjuk a szakaszt akár Alberich megjelenéséhez a *Rajna kincseiben*, esetleg ahhoz a baljós látú pillanathoz, amikor Wotan és Loge Nibelheimbe indul). [[9. dia](#), [3. zenei példa](#)]

A scherzo „démoni” közjátékát követően a celló nem könnyen találja meg újra a harmóniát (a szó eredeti és átvitt értelmében is), a D-dúr hangnem és az eredeti témaalak visszatérése így megkönnyebbülést hoz – végre újra helyreáll a világ rendje, aminek nyilvánvaló jele, hogy kiegyenlítődik a viszony a szólólista és a zenekar között. Hiszen a „scherzo” abban is különbözik a mű más szakaszaitól, hogy úgyszólván elfeledkezünk benne a mű hősről, a gordonkáról. A szólóhangszernek szabályosan úgy kell „visszakéredzkednie” a textúrába: csak a vihar lecsillapodásával merészkedik újra be.

⁶ Kálmán Imre kritikája a *Pesti Napló*-ban, 1906. március 8. Közli: Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek”. In: Sz. Farkas Márta, Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007: 59–302., 138–139.

Bár a *Konzertstück* dedikációja egy előadóművész-kollégának szól, majdnem biztosan volt egy másik címzettje is a darabnak, mégpedig a zeneszerző édesapja, a kiváló amatőr gordonkás Dohnányi Frigyes (a mű D–F tonalitása is nyilvánvalóan őrá utal). A sokoldalú érdeklődésű gimnáziumi tanár az orvostudomány új eredményeit is nyomon követte, s a röntgensugarak felfedezése után nem sokkal megalapította az ország első röntgenlaboratóriumát saját, iskolai fizika szertárában. Mivel ekkor még nem volt ismert a sugarak elleni védekezés szükségessége és módja, megbetegedett, s hosszú szenvedés után 1909-ben meghalt. Vázsonyi feltételezte, hogy a betegség kezdete idején keletkezett *Konzertstück*-ben a zeneszerző édesapjától búcsúzik.⁷ Talán ugyancsak ez a meghitt kapcsolat magyarázza a Dohnányi-csellókoncert egy, a kritikusok által dicsért sajátosságát, miszerint: „*Dohnányi úr nem fickándozó hangszerként használja a csellót, hanem megköveteli tőle a bravúrpasszázásokat, miközben megőrzi a hangzás melegségét és méltóságát. A komponista úgy látszik tiszteli a hangszerét és annak modern szemléletére jobban vigyáz annál, mintsem hogy lealacsonyítsa.*”⁸

Vázsonyi megállapítását, azaz hogy a *Konzertstück* Dohnányi édesapjához kötődik, a fentiek alapján bővíthetjük és árnyalhatjuk. Tény, hogy a fiatal zeneszerző életében a szokottnál is fontosabb szerepet játszott az apa figurája: Dohnányi Frigyes szilárd támaszként állt fia mögött. Figyelme és gondoskodása azonban fojtogató szigorral társult. Jellemző, hogy Vázsonyi az ő halálához kapcsolja Dohnányi életének talán legmélyebb személyes válságát: első házassága kudarcát és az azt megelőző, kicsapongó éveket. A pozsonyi matematikatanár mintha valamiféle erkölcsi keretet adott volna a világhírű berlini zongoraprofesszor életének, amely egyszerre volt megtartó és nyomasztó. Viszonyukat jól jellemzi a *10. dián* látható fotó, melyen Frigyes szigorú tekintettel figyel a dicsfény övezte, fiatal Ernőt. Kapcsolatuk természete kissé talán Mozart és apja viszonyához hasonlítható. Olykor megdöbbenően hasonlónak tűnik levelezésük hangja is – álljon itt példaképp egy idézet Dohnányi Frigyes egy leveléből, melyben fia első budapesti sikeréhez gratulál, ugyanakkor korholja, és tanácsokkal látja el őt:

Gondolom, nem tévedek, ha azt tételezem fel, hogy te a nevezetes, életedre minden esetre befolyásos concert után talán többet mulattál és több pénzt költettél, mint kellett volna és hihető – részemről arról meg vagyok győződve – hogy cassád nagyban lelapult és magad pénzszerűködésben szenvedsz. Azért is mellékelem erre a hónapra – mert oly annyira kitűntél

⁷ Vázsonyi, 104–106.

⁸ „Mr. Dohnányi would have none of the ‘cello as a capering instrument, pretending to trip through passages of bravura and keeps its warmth and dignity of tone. The composer seemed to respect the instrument and to heed the modern view of it too much to abase it.” A *Boston Evening Transcript* kritikája, név nélkül, 1908. március 2. Közli: Gombos, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 239–241.

– 5 frotot. De azért ne gondold, hogy teljesen meg vagyok elégedve viseleteddel. Ugyan a művészi tanulmányaidban rendkívüli örömet okoztál mi nekünk; de a practicus életrealitásod úgy látszik nem eléggé erélyes, nem mozogsz elegendően. [...] Leveleimet nem szoktad kellően átolvas[n]i, illetőleg nem szoktál kéréseimre felelni és kívánságaimat teljesíteni.⁹

Ha feltételezzük, hogy a *Konzertstück* uralkodó hangvétele, elsősorban a főtéma által képviselt melegsége a Dohnányi és édesapja közti szeretetteljes kapcsolatra reflektál, akkor valószínű, hogy a *recitativó*ban kettejük rejtett konfliktusa jut a felszínre. Ez éppúgy lehet az apja elvesztésétől szorongó fiú félelme, mint az apja dominanciáját olykor nyomasztónak érző fiatal felnőtt indulata. A *recitativó*ból kibomló „lassú tétel”-ben átmenetileg oldódik a félelem és dac, hogy aztán a „scherzó”-ban hatalmas erővel törjenek ki és váljanak valóságossá a negatív érzések. Miután Dohnányi nyilvánvalóan nem szánt programot művének, s a rejtett narratívára a speciális életrajzi körülmények miatt gondolhatunk csak, valószínűleg nem is érdemes dönteni a kétféle értelmezés között. Vitathatatlan azonban az a dramaturgiai szándék, mely Dohnányi vonós versenyművei mögött húzódik, s melynek köszönhetően a szólóhangszer hőssé, a versenymű-textúra pedig drámai dialógussá alakul – e szempont figyelembe vétele a szerző más versenyműveinek elemzése során is gyümölcsöző lehet.

⁹ Dohnányi Frigyes levele Dohnányi Ernőnek, 1895. február 20. Közli: Kelemen Éva (szerk.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet–Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó, 2011: 268–269.