

Kusz Veronika

EGY KÜLÖNÖS DARAB: DOHNÁNYI *BURLETTÁJA**

A Dohnányi zeneszerzői életművével foglalkozó új publikációk rendszerint kötelességszerűen elszámolnak Vázsonyi Bálint 1971-es Dohnányi-könyvének utószavával, melyben a monográfus – bár ő maga nem vette vállára a zenei elemzés-értékelés problematikus feladatát – mintegy irányt szabott az őt követő kutatóknak, s felhívta a figyelmet Dohnányi zenéjének néhány jellegzetes, alaposabb vizsgálatot igénylő mozzanatára.¹ Igaz, a kutatás csak évtizedekkel Vázsonyi útravalója után indult el, az elemzők többé-kevésbé valóban azt tartották lényegesnek, amit a monográfus kiemelt: például a formálást, a tematikus rokonságokat vagy a hangszerelést. A ritmus, a metrum szempontja nem kapott sok figyelmet – s ez Dohnányi stílusát általában ismerve talán érthető is. Tanulmányomban most mégis egy ilyen elemzésre vállalkozom, ezzel is szemléltetve azt a meggyőződést, hogy egy analitikus munkának igyekeznie kell háttérbe szorítania a szerzővel, stílussal kapcsolatos előítéleteket, és érdemes elsősorban az adott műalkotás sajátos törvényeiből kiindulnia.

A *Burletta* az Op. 44-ként publikált *Three Singular Pieces* első kompozíciója. A sorozat 1951 májusában keletkezett, így Dohnányi első teljes egészében az Egyesült Államokban született opusza lett (első amerikai évében a zeneszerző a 2. hegedűverseny, Op. 43 III–IV. tételén, illetve opuszszám nélkül megjelent zongoraetűdökön dolgozott). A címében játékoságot ígérő kompozíció hangzása nem tipikus az életműben.² Persze a teljes sorozat elnevezése is árulkodik arról, hogy a darabok valamiféle meglepetéssel szolgálhatnak, hiszen – ahogy Kiszely-Papp Deborah jelezte – a „singular” jelzőt nemcsak „különálló”-ként, hanem „különös”-ként, „furcsa”-ként is fordíthatjuk.³ Egy korabeli floridai kritikus némi naivitással,

* A tanulmány egy változata előadás formájában elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én.

1 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; Budapest: Nap Kiadó, ²2002. A zenéről szóló fejezet: „Dohnányi zenéjéről – vázlat”, 319–352.

2 Itt kell megjegyezni, hogy Dohnányi korábban egyetlen másik darabját címezte hasonlóan: a 2. szimfónia (Op. 40) scherzo tételét, mely *Burla* feliratot visel, és a zongora-*Burlettánál* súlyosabb, drámaibb hangvétellű.

3 Kiszely-Papp Deborah: „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 31–60., ide: 49.

mégis találóan így fogalmazott: „[Dohnányi] darabjai meglepően modernnek, staccatók voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.”⁴ A Dohnányi zongora-oeuvre-jét rövid tanulmányban vizsgáló Milton Hallman is megállapította: a szerző a *Burlettában* „több diszsonanciát és bonyolultabb ritmikai szerkezeteket alkalmazott, mint bármely korábbi művében”.⁵ Hallman felvetette azt is, hogy Dohnányi talán a kortárs zene kifejezőmódjait utánozta, esetleg parodizálta ebben a sorozatban. A továbbiakban szeretném alaposabban körüljárni, hogy a hangzáson túl miben is ragadható meg e közeledés, s a szerzőnek miféle motivációi lehettek.

Dohnányi több zongoraművére jellemző, hogy valamiféle egyedi, szellemes ötlet köré szerveződik – hogy csak egyetlen példát említsek: az 1912-es *Három zongoradarab* (Op. 23) G–E–D–E alapmotívuma Galafrés Elsa és Dohnányi Ernő monogramjának felel meg, hirdelve, hogy a mű szerelmük kezdetén készült. A *Burletta* e sajátosságát szinte folyamatosan változó ütemmutatója jelenti. Erre természetesen többen felhívták már a figyelmet, maga a zeneszerző is így jellemezte darabját.⁶ A mű részletes elemzésére ez idáig nem került sor, de a korábbi leírások inkább azt hangsúlyozzák: a *Burletta* alapvetően az $\frac{5}{4}$ – $\frac{4}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ metrumrendet követi,⁷ mely azonban olykor megtörik, így jön létre a darab sajátos aszimmetriája és kiszámíthatatlansága.⁸ S bár a kiszámíthatatlanság feltétlenül tudatos eleme a kompozíciónak, a továbbiakban éppen az ellenkezőjét, vagyis a változó ütemmuta-

-
- 4 „After the conservative tone of the first half of the program, the second half came in rather startling contrast. In it the pianist became the composer, whose compositions were surprisingly modern, staccato and entirely different from what one would expect of the grey-haired dean of the Florida music world.” N. n.: „Famed Pianist Wins Acclaim”. *The Palm Beach Post*, 1954. január 26.
- 5 „The *Burletta* is a scherzo-like piece in which Dohnányi used more dissonance and a greater complexity of rhythmic design than in any of his previous piano works. The *Nocturne* (No. 2) is titled ‘Cats on the Roof,’ and contains rather realistic imitations of the cries of the cats. The *Perpetuum Mobile* (No. 3) is a toccata with the piano treated in the modern percussive manner. Perhaps Dohnányi was satirizing contemporary idioms in these last pieces, or perhaps he was seriously assimilating new stylistic techniques.” Milton Hallman: „Ernő Dohnányi’s Solo Piano’ Works”. *Journal of the American Liszt Society*, vol. 17. (June 1985), 48–54., ide: 54.
- 6 „The *Burletta*, Opus 44. no. 1. composed May 1951 in Tallahassee (Florida) has a characteristic change of beat. $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ and $\frac{2}{4}$.” Dohnányi levele Peter Andrynek (EMI), 1956. november 18. Florida State University (FSU): Dohnányi Collection, „McGlynn Letters”, 590–591.
- 7 Az $\frac{5}{4}$ -es motívum egységére Dohnányi önmagában is büszke volt: „It is Dohnányi’s claim, voiced with some pride, that he has constructed an uncrackable $\frac{5}{4}$ measure. Tschaikowsky wrote a whole movement in $\frac{5}{4}$ time, but the suspicion persist that the Russian misplaced his bar lines.” Paul Fontaine: „Dr. Dohnányi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”. *The Athens Messenger*, 1954. március 1.
- 8 Vázsonyi például így fogalmaz: „Az Op. 44 első darabjának (*Burletta*) négytaktusos frázisai az $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ és $\frac{2}{4}$ váltakozására épülnek, először a jelzett sorrendben, később különböző egymás mellé állításban.” Vázsonyi: i. m. 298. – Kiszely-Papp Deborah pedig a fentebb említett tanulmányában a következőképp ír: „Némelykor több ütemfajta is váltakozik: a *Három különös zongoradarab* (Op. 44) ‘*Burlettá*’-jában (No. 1) az $\frac{5}{4}$ mellett $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ és $\frac{2}{4}$ is szerepel. Ám – jöllehet ez a metrikus rend uralkodik – itt is akad eltérés az ütemfajták sorrendjének szigorú ismétlődésétől: az egyenletes lejtést olykor egy-egy, több taktusra érvényes, új ütemmutató szakítja meg, míg máskor a fenti ütemrend fordul visszájára, így keltve egyfajta aszimmetria és kiszámíthatatlanság érzését.” Kiszely-Papp Deborah: i. m. 49.

tók szabályszerűségét (melynek alapja azonban nem az $5/4-4/4-3/4-2/4$ sorrend) és formaalkotó szerepét szeretném bizonyítani.

A *Burletta* nagyformája nem különleges: egyszerű háromrészes forma, melyben a főrészt fanyar, a *tritonus* hangközt hangsúlyozó tematika jellemzi (1. kotta a 82. oldalon), a középrész ezzel szemben kifejezetten melodikus. A mű szabályos háromtagúsága azonban szokatlan módon épül fel, és szokatlan elemekből áll. A legkisebb építőelemek pontosan egy-egy ütem terjedelműek. A négy legfontosabb motívum (*a*, *b*, *c*, *d*) mindjárt a darab legelején, egymás után megszólal. A középrész melodikus triótémáját nem számítva a kompozíció összesen tucatnyi ilyen motívumból áll, melyek szoros rokonságban vannak egymással (1. ábra a 83. oldalon). A rokonsági rendszer alapját elsősorban két zenei elem jelenléte adja: (1) egy – nagyrészt kromatikusan – ereszkedő motívum, (2) illetve az *a* és *b* motívumok ütemhatárán megjelenő *sforzato* felugrás. Jellemző variációs technika a szűkítés (azaz a motívum egy része egyszerűen elmarad, így lerövidül az ütem, lásd például *b* és *c* viszonyát), a bővítés (egy hosszabb ritmusérték vagy szünet beékelésével, lásd például *d*_(ütkör) és *f* viszonyát), és a dallammozgás – nem szigorú értelemben vett – tükrözése, ez utóbbi technika az *a-b-c-d* első elhangzása után rögtön meg is jelenik (*a_t-b_t-c_t-d_t*).

Mindeközben tehát négyféle metrum (5, 4, 3 és 2 negyed) váltja egymást, általában ütemről ütemre. Egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan, de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után.⁹ Tézisem tehát, hogy a metrum változékonysága korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek, ám lényeges, hogy a szabályosságot nem egyszerűen a darab elején szereplő $5/4-4/4-3/4-2/4$ sorrend jelenti.

Érdekes módon a változó metrum szerepe éppen a főrész groteszk hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótéma megszólalásánál tűnhet fel, amelyet Dohnányi szintén taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyzett le. Feltételezhetnénk, hogy a rugalmas metrika csupán egyfajta sajátos színt és lüktetést ad a melódiának. Csakhogy a szerző a dallam kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, és a belépések különbsége következtében ütköztette a két szólam metrumrendjét. A triótéma egyébként két változatban fordul elő: mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat (5–4–3–2–2–3–4–5 negyed, illetve 5–4–3–2–3–4–5 negyed), s ezt a rendet tehát mindegyik akkor is követi, amikor kánonban jelenik meg.

Más szabályok szerint alakul viszont a triót lezáró szakasz: metrumai csökkenő irányúak. Az eltérés nem véletlen, ez a szakasz ugyanis már a főrészhez vezet vissza, ahol szintén szabályozott az ütemmutatók változása, mégpedig ugyanígy, csökkenő sorban (5–4–3–2, 5–4–4–3–3–2, 5–4–3 kombinációk fordulnak elő). Miután az ily módon jól körülhatárolható egységekre bomló folyamat motivikailag is ennek megfelelően tagolódik, s az egységeknek a klasszikus formaelemektől jelen-

9 Az előbbi mindössze 2, az utóbbi 9 alkalommal fordul elő a 158 ütemes darabban.

The musical score is divided into four systems, each with two staves (treble and bass clef). The systems are labeled A1, A2, B, and C.

- System A1:** Treble clef starts with a *sf* dynamic. Bass clef starts with a *sf p* dynamic. Both staves feature complex chordal textures with various accidentals (flats, double flats).
- System A2:** Treble clef starts with a *p* dynamic. Bass clef starts with a *sf* dynamic. Dynamics change to *f* in the treble and *sf* in the bass.
- System B:** Treble clef starts with a *sf p* dynamic. Bass clef starts with a *sf* dynamic. Dynamics change to *f p* in the treble and *sf* in the bass.
- System C:** Treble clef starts with a *piu sf* dynamic. Bass clef starts with a *sf* dynamic. Dynamics change to *p* in the treble and *sf poco rit.* in the bass.

Throughout the score, there are numerous accents, slurs, and phrasing marks. The key signature is consistently three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

The image shows a musical score for Dohnányi's Burletta, annotated with letters and arrows to indicate structural relationships. The score is in 3/4 time and consists of several systems of piano and bass clef staves. The annotations include:

- a**: A vertical double-headed arrow between the first and second systems.
- b**: A vertical double-headed arrow between the second and third systems.
- a_t** and **b_t**: Horizontal brackets above the second system, with vertical double-headed arrows connecting them to the first system.
- c**: A vertical double-headed arrow between the third and fourth systems.
- d**: A vertical double-headed arrow between the fourth and fifth systems.
- c_t**: A vertical double-headed arrow between the fifth and sixth systems.
- e**: A horizontal double-headed arrow between the first and second systems.
- f**: A horizontal double-headed arrow between the first and second systems.
- g**: A horizontal double-headed arrow between the first and second systems.

A dashed box encloses the rightmost section of the score, including the fifth and sixth systems. Arrows also point from the first system to the fifth and sixth systems, and from the second system to the fifth and sixth systems.

1. ábra

tősen eltér a felépítése, célszerűbbnek látszik az egységeket frázis vagy periódus helyett „sor”-nak nevezni. Ez a terminus természetesen nem a szeriális zene sorfogalmának kíván megfelelni, hanem csupán megkülönbözteti a *Burletta* sorait a hagyományos formai egységektől, másrészt utal arra, hogy variálódásuk módja különleges, például nagy szerepet kap benne a tükörfordítás elve.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi motívumok és a formarészek szintje között helyezkednek el. A mű első négy ütemében felcsendülő, *a–b–c–d* elemeket tartalmazó alapsort nevezem *A1*-nek, az ezt követő, tükörfordításos motívumokat tartalmazó négyütemes egységet *A2*-nek. Az *A2*-t követő variáns lényege a bővülés, hiszen itt egy $\frac{4}{4}$ -es és egy $\frac{3}{4}$ -es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be, így lesz az alapsorból *a–b–a_t–c–d–d* (ezt

ü.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Főréssz																																					
I																																					
II	F1' rész																																				
III	A1 sor			A2 sor			B sor			C sor			A1 sor			A2 sor			B sor			C sor															
IV	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	g	g			
met	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	2	5	4	3	2		
rum																																					

ü.	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70			
Főréssz (folyt.)																																					
I																																					
II	F1''																																				
III	D sor			E sor			F sor			A1 sor			A2 sor			B sor			C sor																		
IV	a	b _t	c _t	a	b _t	c _t	e	e	e	e	e	d	g	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	[x]						
m.	5	4	3	5	4	3	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3	2	5	4	3	2			

ü.	71	73	75	77	79	81	83	85	87	89	91	93	95	97	99	101	103	105	107	108	109	111
Trió																						
I																						
II	triótéma (egy szólam)			közjáték G sor			triótéma (egy szólam)			közjáték G sor			triótéma (5-4-3-2-3-4-[5] negyed verzió, kánónban)			triótéma (5-4-3-2-3-4-[5] negyed verzió, kánónban)			közjáték H sor			
III																						
IV	a	a	a	a _{tv}	a _{tv}	a	a	a	a	a	a	a	a	a _{tv}	a	a	a	a	a	a	a	
m.	5	4	3	2	2	3	4	5	4	3	3	4	5	4	3	2	2	3	4	5	4	

ü.	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137
A főréssz rövidített visszatérése																								
I																								
II	[F1]																							
III	D sor			E sor			F sor			A1 sor			A2 sor											
IV	a	b _t	c _t	a	b _t	c _t	e	e	e	e	e	d	g	g	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t
m.	5	4	3	5	4	3	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2

ü.	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158
Kóda																					
I																					
II/III																					
IV	a	b	d _t	a	c	d _t	d	d	e	f	-t	-	a _t	~b _t	~c	d _t	-t	-	e	f	
m.	5	4	3	4	3	4	3	2	5	4	3	4	5	4	3	2	3	4	5	4	3

2. ábra

B sorként jelöltem, de például a *D* sor szűkülés révén jön létre). A *Burletta* „sor”-alapú felépítésének jellemvonásait a következőképp összegezhetjük tehát: csökkenő (főrészt) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel rendelkező sorok három-hat együtemes alapelemből állnak, s csak egy meghatározott körön belül variálódnak – több közülük az *A*-val jelölt alapsorral rokon (2. ábra).

Figyelemre méltó, hogy a sornak nevezett formai egységek úgy vezetnek végig a háromtagúságnak megfelelő hangnemi történéseken, hogy alig variálódnak. A fő-rész első szakasza az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut; a következő egység cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan *b*-moll felé folytassa útját; a harmadik megjelenés hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. A modulációt a *B* sor hordozza, s mivel ez meglehetősen statikus, a hangnembváltás igen váratlanul történik meg: a különböző zárlatok előkészítése gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik, a *B* sor utolsó taktusán (3. kotta). Ilyen hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a darab harmóniai szempontból mindvégig meglehetősen bizonytalan, szándékoltan inkoherens. Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszik a darab elemeivel, és szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – a kötöttség, mely ugyanakkor szinte improvizációszerű szabadságként hat – merész kirándulást jelent a szerző „késő romantikus” stílusán túlra (2. kotta a 86. oldalon).

Mivel Dohnányi más kései műveiben is tapasztalható bizonyos kísérletező hajlam, valószínűleg igazat adhatunk Hallmannek, aki úgy vélte, a szerző kortárs zenéhez való viszonya tükröződik a műben. A sorozat másik két darabjában ez kevésbé közvetlenül jelentkezik, talán inkább a 2. kompozíció, a „*Cats on the Roof*” alcímet viselő Noktürn esetében merülhet fel. Itt ugyanis a darab élén egy macskanyávogást utánzó motívum áll, mely a teljes zenei anyag „összejteként” funkcionál. Dohnányi mintha azt bizonyítaná ezzel: a zeneszerző mesterségbeli tudása még egy egyszerű hangutánzó effektusból is „szép”, melodikus, romantikus zenei szövetet tud kibontani.

Az idős komponista ritkán és többnyire csak nagyon óvatosan fogalmazta meg véleményét a kortárs, de tőle mégis távol álló zeneszerzési irányzatokról. Amikor azonban megtette, leginkább két fő ponttal kapcsolatban fejezte ki kételyeit. Az egyik az eredetiség elsődleges követelménye: „manapság a legkönnyebb dolog komponálni – írja visszaemlékezésében. – Ezek a komponisták csak egyre törekszenek: hogy originálisak legyenek.”¹⁰ A másik kifogásolt pont pedig, hogy az eredetiség érdekében sok zeneszerző nem a zenéből és saját természetes zenei tehetségéből indul ki (merthogy esetleg olyan nincs is neki), hanem különféle elvont technikák, kitalált rendszerek segítségével komponál. Egy amerikai interjúban például úgy fogalmazott: „a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponá-

11. ütem

f *p* *sf* *f* *ppiu f*

[kadencia esz-mollban >>]

27. ütem

f *p* *sf* *f* *ppiu f*

[kadencia b-mollban >>]

63. ütem

f *p* *sf* *f* *ppiu f*

[kadencia esz-mollban >>]

lást én 'főiskolás stílusnak' nevezem".¹¹ A *Burletta* szigorú rendje – mely végső soron a darab előadásában mégiscsak rendetlenségként, káosz-ként hat – talán éppen ezeknek a gondolatoknak az eredménye, s persze kifigurázása. Ez a humor és groteskszerűség azonban főleg a szerző saját előadásában tud érvényesülni (jellemző például, ahogy az egyre csökkenő metrumú ütemsorokba Dohnányi még bele is siet, mintha folyvást előrebukfencezne). Abban a kivételesen szerencsés helyzetben vagyunk, hogy négy különböző Dohnányi-felvétel is létezik a műből: az 1952. március 21-i tallahassee-i (Florida), az 1954. február 28-i athensi (Ohio) és az 1955. november 16-i madisoni (Wisconsin) koncert amatőr felvétele, illetve egy lemezfelvétel 1956-ból, melyet két évvel később jelentetett meg a His Master's Voice.¹²

Persze a *Burletta* mögött általában a modern zenénél konkrétabb, s alighanem bensőségesebb inspirációt jelentő mintákat is sejthetünk: Bartók „Kicsit ázottan” burleszkjét – amely korábban Dohnányi zongorarepertoárján is szerepelt¹³ – és VI. vonósnégyesének *Burlettáját* (3. kotta a 88. oldalon). Főleg az utóbbira hasonlító kísértetiesen a Dohnányi-darab motívumkészlete (a zongoradarabbal való rokonság viszont inkább a hangzásban tűnik fel); de a főtéma mindhárom darabban előkés, *staccato*, hangismétlő, hangközsúrlódásokat tartalmazó anyag, s rokonság fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszban is, mely ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz. Az összecsengés olyan erős, hogy valószínűleg tudatosságot kell feltételeznünk mögötte.

Vikárius László kutatásainak köszönhetően jól ismerjük Dohnányi és Bartók zenéjének kapcsolatát és a Dohnányi-hatást, illetve a Dohnányi-hatás elutasításának jelentőségét a fiatal Bartóknál.¹⁴ A feltételezés, hogy a hatás olykor az ellenkező irányban is érvényesülhetett, ráadásul az idős Dohnányi esetében, kevésbé tűnhet ésszerűnek. Pedig a jelenség nem egyedülálló: Dohnányi 2. zongoraversenyében például a keretező tételeket összekötő tématranszformáció, 2. hegedűversenyében az Intermezzo tétel tömörített visszatérésének koncepciója vagy a nyitótétel főtémájának bizonyos fordulatai kapcsán is felmerülhet Bartók neve, s a sort akár korábban keletkezett művekkel is folytathatnánk. Bartók és Dohnányi életrajzi kap-

11 „Twelve tone music is confined within a system, so it is dull. Music must be free, a composer must write from inspiration. I do not listen a great deal to what is called 'modern' music. I am not fond of machines, so I do not listen to many recordings. But I do not have to hear so much of it to know that the modern trend is too speculative. You see, if you are just trying to do something because that thing hasn't been done before – if that's the reason for doing it – the result will naturally not live long. I call this method of composition 'college style'.” Doris Reno: „Pianist Dohnanyi. A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül.

12 A felvételek eredetije a Florida State University Dohnányi-hagyatékában található; digitalizált formában hozzáférhetőek a Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában. A lemezfelvétel modern kiadásban is megjelent: *Dohnány plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings, 1929-1956*, APR, 2004.

13 A következő hangversenyeken játszott: 1917. október 17. (Budapest), 1917. október 28. (Arad), 1917. december 5. (Budapest), 1919. február 15. (Budapest). Forrás: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150.

14 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, első sorban: 79–93.

Moderato $\text{♩} = 90$

VI. I. au talon *f* *ff* *f* *sf*

VI. II. au talon *f* *ff* *f*

Vla. au talon *f* *ff* *f*

Vlc. au talon *f* *ff* *f*

VI. I. *come sopra*

VI. II. *ff* *mf* *mf*

Vla. *sf* *mf* *mf*

Vlc. *sf* *mf* *mf*

IV

3. kotta

csolatairól számos adat áll rendelkezésünkre. Arról kevesebb információnk van – talán Bartók bizonyos fiatalkori leveleit leszámítva –, hogy legbelül mit tarthattak egymásról. Bartók halála után, tehát a *Burletta* keletkezésének idején Dohnányi mindenesetre bensőséges tisztelettel nyilatkozott pályatársáról, s amerikai interjúiban, valamint emlékiratában többször szóba hozta mint a kevés számára rokonszenves modern zeneszerző egyikét.¹⁵ Jellemző, hogy Dohnányi fentebb idézett, a

15 Lásd például: „Everything that is grand and great, I admire. [...] But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky.” Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty”. *Tallahassee Democrat*, 1949. november 6.; „Dr. Dohnanyi said his favorite composer is Bach, and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky, Prokofieff.” Carlo M. Sardella: „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”. *Evening Union*, 1953. április 9. – Bartók és Dohnányi kapcsolatáról általában lásd: Vázsonyi Bálint: „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256.

modern zeneszerzés eredetiség-hajhászásáról szóló sorai is a következőképp folytatódhatnak: „Milyen más Bartók originalitása! Ahogyan az szinte önmagától kibontakozott! [...] Bartók tudta, mit csinál. Neki megvolt a teljes felkészültsége, tudása és tehetsége. Ő új utat akart törni.”¹⁶ Mindezzel együtt is kérdéses, hogy miféle zenei hatásról lehet beszélni az adott szituációban. Nyilvánvalóan nem igazán mély, a gondolkodásmódot, az elemi zenei összetevőket meghatározó kapcsolatról van szó, inkább felszíni, hangzásbeli hasonlóságokról. Ezek célja sem több, mint gesztus, utalás. Ahhoz hasonlítható, ahogy Dohnányi több karaktervariáció-típusú művében szinte „álrühát” ölt, utánoz más szerzőket, és nem is feltétlenül paródia céljából. A jelenség részletesebb leírásához és értékeléséhez persze érdemes minél több művet bevonni az elemzésbe, s különösen figyelni kell Dohnányi jobb híján „magyaros”-nak nevezett, tehát nagyjából az 1920-as–1930-as éveket felölelő korszakára. A Bartók-hatás, vagy talán célszerűbb úgy nevezni, alkalmi Bartók-utánzás azonban mindenképpen szisztematikus vizsgálódásra érdemes területnek látszik Dohnányi zenéjében.

Visszatérve a tanulmány kiindulópontjához: a *Burletta* rendezett, mégis rendetlen metrumrendje, bizarr melodikája, sajátos építkezése és – nem utolsósorban – címe is arra utal, hogy a kompozíció: játék. Egy korabeli recenzens, Dohnányi jó barátja tudni vélte, hogy a szerző is „zenei tréfának” nevezte művét, hozzátéve, hogy a tréfát bárki érzi majd, aki megpróbálja eljátszani a darabot (nyilván a bonyolult metrumváltások miatt).¹⁷ Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy frappáns ötletnél, s átcsúszik-e az irónia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét s a töredékes főrésznek a lírai közép-résszel való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrjaként értelmezendő. A feltételezett Bartók-inspirációval kapcsolatban azonban valószínűleg nem iróniáról van szó – ezt az is bizonyítja, hogy más, „komoly” Dohnányi-művekben is fellelhető Bartók zenéjének nyoma –, inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, akkor Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb mintának, s talán így emlékezett rá s vele együtt hazájára és saját múltjára is az emigráció meszszeségéből.

16 Dohnányi: *Búcsú és üzenet*, 29.

17 „The Baleta [sic] Opus 44, composed more recently is described by the composer as a 'musical joke'. The joke is on anyone who attempts to play it.” Paul Fontaine: „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”. *The Athens Messenger*, 1954. március 1.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

A SINGULAR PIECE: DOHNÁNYI'S *BURLETTA*

Bálint Vázsonyi, Dohnányi's first biographer, in a short epilogue to his book, pointed out some features, of the composer's musical style worthy of analysis. Though systematic research into Dohnányi started decades after Vázsonyi's monograph, the authors of later analytical studies seem to agree with Vázsonyi, since they regard the same aspects – e.g. mixed forms, thematic relationships, individual instrumentation – as the most important features of the composer's oeuvre. It is not surprising that rhythm has not come into the centre of interest. This study, however, intends to focus on rhythmical–metrical aspects in the analysis of a particular Dohnányi piece, showing that an analytical study should set out from the particular principles of a given musical work, and not from prejudice.

The *Burletta* (the first of the *Three Singular Pieces*, Op. 44) was composed in the last period of Dohnányi's life, and draws our attention by its strange, dissonant sound and continuously changing time signatures. Although in earlier publications the incidental nature and freedom of the time signatures were emphasized, this paper would like to show the opposite, i.e. the regularity and formal function of the changing time signatures. In addition, the study looks for the inspirations and models for the *singular* piece, briefly summarizing Dohnányi's relationship to his fellow composers.

Veronika Kusz (b. 1980, Kaposvár) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003, doctoral studies: 2003–2006). In the academic year 2005/2006 she was a Fulbright Fellow in the United States, conducting research in the American Dohnányi Collection (Florida State University, Tallahassee). She defended her Ph. D. thesis on Dohnányi's American years in 2010. She is currently a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She has published studies on Dohnányi and Pál Járdányi.