

10.18132/LFZE.2022.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

DOHNÁNYI ERNŐ ZONGORAETŰDJEI
METÓDUSOK ÉS MODELLEK

KLEBNICZKI GYÖRGY

TÉMAVEZETŐ: KUSZ VERONIKA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2022.5

Tartalomjegyzék

Rövidítések.....	III
Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	1
1. fejezet. Dohnányi Ernő zongoraetűdjeinek áttekintése	3
1.1. Az etűdsorozatok születési körülményei	3
1.1.1. A <i>Hat koncertetűd</i>	3
1.1.2. A <i>Legfontosabb ujjgyakorlatok</i>	4
1.1.3. A <i>Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára és a Napi ujjgyakorlatok</i>	5
1.2. Az etűd műfaja és a Dohnányi-etűdök	6
1.2.1. Az etűd műfaj történetéről	6
1.2.2. A két ujjgyakorlat-sorozat legfőbb zenei jellemzői.....	7
1.2.3. A <i>Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára</i> felépítése	8
1.2.4. A <i>Hat koncertetűd</i> funkciója.....	10
1.3. A lehetséges modellek köre – a zongoraművész Dohnányi repertoárjáról	10
1.3.1. A repertoár középpontja: Beethoven	10
1.3.2. Brahms	12
1.3.3. Schumann, Liszt.....	13
1.3.4. Chopin.....	13
2. fejezet. Dohnányi, a pedagógus	15
2.1. Tanári tevékenysége	15
2.2. Dohnányi tanári koncepciója: a zeneakadémiai reformterv	17
2.3. A tanár Dohnányi – növendékei szerint	17
2.4. Az ellenpélda: Bartók tanítási módszere	20
2.5. Dohnányi a tanításról és növendékeiről	20
3. fejezet. Az ujjgyakorlat-sorozatok: A <i>Legfontosabb ujjgyakorlatok</i> és a <i>Napi ujjgyakorlatok</i>	23
3.1. A Dohnányi-ujjgyakorlatok funkciója.....	23
3.2. A Dohnányi-ujjgyakorlatok összevetése zeneirodalmi elődeivel	24
3.3. A <i>Legfontosabb ujjgyakorlatok</i> első füzetének analízise	27
3.4. A <i>Napi ujjgyakorlatok</i> feltárásos elemzése	35
3.4.1. Első füzet	35
3.4.2. Második füzet	37
3.4.3. Harmadik füzet	40

4. fejezet. A <i>Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára</i> etűdsorozat zenei szerkezete.....	42
4.1. Az elemzés szempontjai	42
4.2. A mechanikus játékot kerülő etűdök	44
4.2.1. <i>g-moll etűd, No. 1</i> (oktáv-etűd).....	44
4.2.2. <i>C-dúr etűd, No. 4</i> (terc-etűd).....	47
4.2.3. <i>F-dúr etűd, No. 5</i> (leggiero-etűd).....	49
4.2.4. <i>A-dúr etűd, No. 6</i> (futam-etűd)	52
4.2.5. <i>Esz-dúr etűd, No. 8</i> (oktáv-etűd).....	53
4.2.6. <i>b-moll etűd, No. 9</i> (etűd a kettősfogásokra).....	54
4.2.7. <i>a-moll etűd, No. 10</i> (oktáv-etűd).....	55
4.3. Az áttetsző struktúrák	56
4.3.1. <i>B-dúr etűd, No. 2</i> (legato-etűd).....	56
4.3.2. <i>G-dúr etűd, No. 3</i> (legato-etűd).....	57
4.3.3. <i>Fisz-dúr etűd, No. 7</i> (balkezes, legato-etűd).....	58
4.3.4. <i>E-dúr etűd, No. 11</i> (trilla-etűd)	59
4.3.5. <i>Asz-dúr etűd, No. 12</i> (legato-etűd).....	60
5. fejezet. Zenei intenciók a <i>Hat koncertetűd</i> ben.....	61
5.1. A Dohnányi-koncertetűdök koncepciójáról.....	61
5.2. <i>a-moll koncertetűd, No. 1</i>	61
5.3. <i>Desz-dúr koncertetűd, No. 2</i>	64
5.4. <i>esz-moll koncertetűd, No. 3</i>	66
5.5. <i>b-moll koncertetűd, No. 4</i>	69
5.6. <i>E-dúr, No. 5 és f-moll, No. 6 koncertetűdök</i>	71
5.7. Liszt hatása a <i>Hat koncertetűd</i> ben.....	74
5.7.1. <i>No. 1 koncertetűd</i>	75
5.7.2. <i>No. 2 koncertetűd</i>	77
5.7.3. <i>No. 3 koncertetűd</i>	78
5.7.4. <i>No. 4 koncertetűd</i>	78
5.7.5. <i>No. 5 koncertetűd</i>	81
5.7.6. <i>No. 6 koncertetűd</i>	82
Összegzés	84
Bibliográfia.....	86
Függelék: Az elemzett Dohnányi kották kiadási adatai	89

Rövidítések

<i>Dohnányi Évkönyv 2002</i>	Sz. Farkas Márta (szerk.): <i>Dohnányi Évkönyv 2002</i> . Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
<i>Dohnányi Évkönyv 2003</i>	Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.): <i>Dohnányi Évkönyv 2003</i> . Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003.
<i>Dohnányi Évkönyv 2004</i>	Sz. Farkas Márta (szerk.): <i>Dohnányi Évkönyv 2003</i> . Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
<i>Dohnányi Évkönyv 2005</i>	Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.): <i>Dohnányi Évkönyv 2005</i> . Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.
<i>Dohnányi Évkönyv 2006-7</i>	Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.): <i>Dohnányi Évkönyv 2006-7</i> . Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Kusz Veronikának, aki segített a disszertáció munkálatai során. A közvetlen szakmai segítség mellett családomnak – kiemelten feleségemnek és édesapámnak – tartozom hálával, akik nagyban hozzájárultak a disszertáció létrejöttéhez.

A forrásanyag választásában Kusz Veronika mellett Dalos Anna tanárnő segített, az elemzéshez Nagy Péter tanár úr doktorkollégium órái inspiráltak. A dolgozat elkészültéhez és a „Dohnányi dallamok Szegeden” című hanglemezem kiadásához anyagi támogatással segített Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata ösztöndíj és alkotói támogatása.

A legnagyobb köszönet Kusz Veronikát illeti, aki a téma vizsgálatához számos tanácsot, ötletet adott, értékes javaslataival ellátva lelkiismeretesen többször átolvasta a dolgozatomat.

Klebniczki György
2019. február 28.

Bevezetés

Dohnányi Ernő a magyar zenei élet kiemelkedő egyénisége volt a 20. század első felében. Zongoraművészi munkásságának, zeneszerzői és zenepedagógiai tevékenységének részletes feltárása, életművének átfogó értékelése csak a kétezres évektől kezdve bontakozott ki. Az ezredfordulóig csupán egy 1971-ben megjelent munka, az Egyesült Államokban élő Vázsonyi Bálint Dohnányi-monográfiája¹ állt az érdeklődők rendelkezésére. 2001-ben aztán végre újabb írárok születtek Dohnányi életútjáról és munkásságáról: itthon Kiszely-Papp Deborah a *Magyar zeneszerzők* sorozatban megjelentetett kismonográfiája,² illetve James A. Grymes a *Bio-Bibliographies* kiadványsorozatban megjelent Dohnányiról szóló könyve (előbbi angol és magyar, utóbbi angol nyelvű).³ Rendkívül részletes és sok szempontra kiterjedő tanulmányokat közölt a *Dohnányi Évkönyvek* (2002–2007) sorozat is,⁴ amelyben interjúk, életrajzi adatok, sajtórecenzió-gyűjtés, műelemzések és sok más tudományos tanulmány olvasható. Az *Évkönyvek* sorozata a 2002-ben megalakult Dohnányi Archivum munkájának eredménye: az MTA BTK Zenetudományi Intézetben jelenleg a 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum keretében működő kutatóhelyen azóta is újabb kutatásokkal, publikációkkal és kiállításokkal ápolják a zeneszerző hagyatékát.

Az elmúlt évtizedben részletes elemzések, doktori munkák is születtek Dohnányi munkásságáról. Itt említtem meg Kovács Ilona⁵ és Kusz Veronika⁶ PhD disszertációit (előbbi a kamarazenei vázlatokról, utóbbi Dohnányi amerikai éveiről szól) vagy Pintér Dávid szintén kamarazenei tárgyú DLA doktori értekezését.⁷ Mindezekig a kutatók kevesebbet foglalkoztak kifejezetten Dohnányi zongorajátékával, előadói produkcióival – nyilván azért is, mert viszonylag kevés lemezfelvétele maradt fenn. Egy zenei gondolat, műalkotás létrehozásának, megfogalmazásának örökölt módját és eszközrendszerét hívom a dolgozatomban modellnek, míg Dohnányi saját alkotói zeneszerzői eljárásait metódusnak. Tágabb értelemben pedig a metódus lehet maga az interpretáció, az előadóművészeti megvalósítás, kivitelezés. Ennek a kettőnek a harmóniája teszi teljessé a zenei élményt.

¹ Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Nap Kiadó Bt., 2002).

² Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők 17*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001). Angol nyelven: Kiszely-Papp Deborah: „Ernő Dohnányi.” In Melinda Berlász (ed.): *Hungarian Composers* no. 17. (Budapest: Mágus Publishing, 2001).

³ James A. Grymes: *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001.) *Bio-bibliographies in Music* no. 86.

⁴ *Dohnányi Évkönyvek 2002 – 2006-7* (adataikat lásd a Rövidítések-nél).

⁵ Kovács Ilona: *Alkotói folyamatok Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

⁶ Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

⁷ Pintér Dávid: *Dohnányi Esz-dúr vonósnégyese* (op. 15). *Szerzői stílus, műfaji tradíció, interpretáció*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. (Kézirat).

Disszertációm írása során arra kerestem a választ, hogy a 20. századi „romantikus” zongorajáték miképp valósul meg Dohnányi Ernőnél. Márpedig a zongorajáték emblematikus műfaja – úgy is mondhatnánk: leképeződése – a zongoraetűd. Mocheles és Czerny óta Chopinen és Liszten át az etűd minden zeneszerzőnél hűen tükrözi a komponista saját stílusát és művészi koncepcióját. Ez még inkább megfigyelhető a 20. században, amikor a stílusirányzatok sokfélesége miatt a műfaj nagyon heterogénné vált, s így az egyes szerzők zongorázásról alkotott képe jobban kimutatható lett etűdjeiken keresztül. A dolgozatomban Dohnányi 19. századi mintáinak és közvetlen elődjeinek – Debussy, Szkrjabin – zongoraetűdjeit is párhuzamba állítom majd a Dohnányi-etűdök bizonyos megoldásaival.

A kortárs kompozíciókkal való összehasonlítás persze nem könnyű, hiszen kevés olyan zeneszerző akad a 20. században, aki a „romantikus” stílust, vagyis a 19. század zenei hagyományokon alapuló zenei nyelvet olyannyira megőrizte volna zongoraműveiben, mint Dohnányi. Talán Szergej Rahmanyinovot említhetnénk párhuzamként; ugyanakkor rajta kívül Richard Strauss, Ottorino Respighi, Karol Szymanowski, Frederick Delius vagy Ferruccio Benvenuto Busoni kamarazenei műveiből is kiderül, hogy Dohnányihoz hasonlóan látták a zenei kifejezőmód lehetőségeit zongora-kompozícióikban. Kutatásaim során e lehetséges modellek munkáit mindvégig szem előtt tartva legfőképpen a zongoravirtuóz Dohnányi gondolkodásmódja foglalkoztatott: például az, hogy miként rögzítette virtuóz zongoratechnikáját a *Hat koncertetűd* lapjain, és hogy hogyan látta zongoraművészetének az utókorra gyakorolt hatását, zongorajátékának metódusát, „átvitelét”. Igyekeztem megvizsgálni, milyen zenei és technikai motívumokat tartott fontosnak írásban és szóban rögzíteni a jövő zongoristái számára. E kérdések megválaszolásához a korábbi kutatásokra is támaszkodtam, elsősorban azonban saját elemzéseket végeztem. Fontos forrásaim voltak emellett Dohnányi tanítási módszeréről szóló dokumentumok is. Reményeim szerint dolgozatom nemcsak az etűdök pontosabb megismertetéséhez járulhat hozzá, de fontos adalékokkal szolgálhat a szerző zeneszerzői, előadói és tanári koncepciójának megértéséhez is.

1. fejezet. Dohnányi Ernő zongoraetűdjeinek áttekintése

1.1. Az etűdsorozatok születési körülményei

Dohnányi Ernő zeneszerzői pályája során négy zongoraetűd-sorozatot komponált (1. táblázat). Először a *Hat koncertetűd* készült el (op. 28, 1916), majd több, mint tíz év múlva a *Legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátításához* (op. nélkül, 1929). Újabb jelentős kihagyás után a *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* [*Twelve short studies for advanced pianist*] című sorozatot (op. nélkül, 1949-1950) és végül a *Napi ujjgyakorlatokat* [*Daily Finger Exercises*] (op. nélkül, 1959-1960) állította össze. Mindezek a darabok a haladó, sőt a professzionális zongoristák számára készültek, Dohnányi kezdők számára egyáltalán nem komponált etűdöket vagy ujjgyakorlatokat. Az etűdök felépítésének áttekintése és részletes elemzése előtt érdemes röviden kitérni az egyes sorozatok komponálásának életrajzi hátterére – ehhez Vázsonyi Bálint Dohnányi-monográfiáját⁸ és Kusz Veronika Dohnányi amerikai éveiről írt doktori disszertációját használtam forrásként.⁹

1. táblázat

Etűdsorozat címe	Opusz száma	Keletkezés éve	Ősbemutató	A mű első kiadása
<i>Hat koncertetűd</i> 1. a-moll 2. Desz-dúr 3. esz-moll 4. b-moll 5. E-dúr 6. f-moll	op. 28	1914	1916 dec. 12. Szeged (a szerző)	Rózsavölgyi, 1916
<i>Legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátításához</i>	-	1929	-	Rózsavölgyi, 1929
<i>Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára</i>	-	1950	-	AMP, 1951
<i>Napi ujjgyakorlatok</i>	-	1960	-	Mils Music Co. 1962

1.1.1. A *Hat koncertetűd*

Közvetlenül a *Hat koncertetűd* komponálása előtt, 1915 végén Dohnányi Ernő új élettársával, Galafrés Elza színésznővel együtt Budapestre költözött Berlinből. A háború miatt előző otthonuk nem bizonyult ígéretesnek: a régi idők Berlinje, Európa egyik legnagyobb zenei centruma már nem tündökölt a régi fényében. Ha nem is hívták

⁸ Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Nap Kiadó Bt., 2002).

⁹ Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2015).

volna be Dohnányit tényleges katonai szolgálatra, akkor sem volt már maradásuk Elzával Németországban. Magánéleti gondok is nagyban hozzájárultak az új élet kereséséhez: a zeneszerző első felesége, Kunwald Elza némi huzavonát követően ugyan beleegyezett a válásba, Galafrés Elzának viszont nem sikerült férjétől, Borislav Hubermantól elválnia. A politikai és magánéleti szempontból is zűrzavaros időszakban Elza optimizmusa adott energiát Dohnányinak. Ő vitte sikerre Berlinben 1913-ban a szerző *Pierrette fátyla* című zenés pantomimjátékát, miután az Bécsben úgyszólván megbukott. S bár ezt a kudarcot leszámítva Dohnányi igen sikeres volt ebben az időszakban – műveit kiadták, játszották, zongoraművészként elismerésnek örvendett –, mégis nagy szüksége volt arra, hogy az új élettárs visszahozza életkedvét, alkotókedvét.

Bizonyos értelemben újrakezdésnek bizonyult tehát a Budapestre való visszatérés. Régi kapcsolatai és hírneve, és mindenekelőtt vitathatatlan művészi kvalitásai hozzásegítették a zeneakadémiai tanári kinevezéséhez valamint a koncertszerződésekhez. Zenész barátai, például Waldbauer Imre, Weiner Leó, és persze Bartók Béla és Kodály Zoltán nagy örömmel fogadták hazatérését. Való igaz – Vázsonyi monográfiája szerint – 1916-ban még igen szerény körülmények között élt. Végül fontos jellemzője volt ennek az időszaknak, hogy a háború alatt és azt követően Dohnányi rengeteg jótékonyági koncertet is adott.

1.1.2. A Legfontosabb újgyakorlatok

A *Legfontosabb újgyakorlatok* sorozat keletkezését 1929-re datáljuk, mely esztendő Dohnányi egyik legragyogóbb és legsikeresebb időszakába tartozik. A zeneszerző ekkoriban a pezsgő budapesti zenei élet egyik fő mozgatója volt. 1927-ben végre kibékült Hubayval, akivel még 1919-ben, akkori zeneakadémiai igazgatói kinevezése miatt került konfliktusba. Több évig húzódó nézeteltérésük feloldásaként közösen eljátszották a *Kreutzer-szonátát* a centenáriumi Beethoven-hangversenyek egyikén. A hetvenéves Hubay, aki a Zeneakadémia akkori igazgatója, Dohnányit az intézmény állandó tanárának nevezte ki (ugyanis a zeneszerző 1919 óta nem tanított az intézményben). Dohnányi mind a zongora, mind a zeneszerzés kurzusok oktatója lett – valószínűleg az új etűdsorozat megírására az újra előtérbe kerülő pedagógia munka miatt kerülhetett sor. Közben anyagi helyzete is javult, hiszen az akkoriban legmagasabb ötödik fizetési kategóriába került (csak Hubay, Bartók és Kodály volt rajta kívül ebben a fizetési osztályban).

Dohnányi, 1919-től a Filharmóniai Társaság vezető karmestere volt, 1925-től már sikeres külföldi turnékra is vitte zenekarát. Magyarországi hangversenyeiken rendszeresen elhangzottak kortárs zenekari művek: többek közt Hindemith *Brácsaversenye* a szerzővel mint szólistával, Respighi *A madarak* című szimfonikus költeménye, Prokofjev *A három narancs szerelmese* és Ravel *Bolerója*. Az ő vezetésével mutatták be Bartók *1. zongoraversenyét*, a *Csodálatos mandarin-szvitet* és Budapesten először Kodály *Marosszéki táncait*. A zeneszerző olyan kiváló szólistákat szerepeltetett, mint Székely Zoltán, Kentner Lajos, Földes Andor, Zathureczky Ede és

Hernádi Lajos. A fiatal generációból Fischer Annie-t és Kilényi Edét is pódiumhoz juttatta. Az európai híru zongoraművészek közül többek közt Edwin Fischert is meghívta, de Vladimir Horowitz is megfordult a Zeneakadémián.

Zeneszerzőként ebben az időszakban viszonylag kevés kamaraművet és zongoraművet írt. Két nagy operáját viszont ebben az időszakban fejezte be, a *Vajda tornyát* és *A tenort*. Az előbbit 1926-ban Düsseldorfban mutatták be, utóbbit pedig 1929-ben Budapesten.

1.1.3. A *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* és a *Napi ujjgyakorlatok*

A *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* az Egyesült Államokban történt letelepedés idején keletkezett, a *Napi ujjgyakorlatok* pedig már az amerikai periódus végén, a szerző életének utolsó két évében íródott – ezek kapcsán érdemes a floridai időszak egészére rápillantanunk. Dohnányi 1944-ben távozott Magyarországról Zachár Ilona, leendő harmadik felesége és annak gyermekei társaságában. Mivel akkor még nem voltak házasok, a vízumszerzés több országba is akadályokba ütközött. Kizárólag Argentína jöhetett szóba 1948-ban, ezért ott leltek otthonra egy időre. A nem várt rossz körülmények miatt viszont hamarosan továbbálltak, és végül a floridai Tallahassee-ben telepedtek le. Dohnányi a Florida State University tanára lett, és nyilván ezzel is összefüggésben látta szükségét újabb pedagógiai gyűjtemények összeállításának. Mindeközben sokat koncertezett: főleg Tallahassee-ben és más, hasonló, kisebb vidéki egyetemi városokban (mint az ohioi Athens és a wisconsini Madison). Az idősödő művésznak immár szüksége volt rendszeres gyakorlásra – az etűdök keletkezését ez a körülmény is magyarázhatja.

Bár az etűdsorozatok keletkezésével nincs szoros összefüggésben, érdemes röviden kitérni a Dohnányi személye körül kialakult, alaptalan politikai vádakra, melyek egyesült államokbeli érvényesülését alapvetően befolyásolták. 1947-ben és 1948-ban több, a zeneszerzőt lejárató cikk látott napvilágot a *The New York Times* hasábjain. Ezek forrása a New York-ban megjelenő, magyar nyelvű *Az Ember* című lap volt. Az újság főszerkesztője, Göndör Ferenc a Magyarországon több alkalommal lábra kapott, de utóbb hivatalossá nem emelkedett vád alapján zeneszerzőt háborús bűnösnek kiáltotta ki. Többen próbálták igazolni Dohnányit: Serly Tibor, Kenton Egon (a Waldbauer-kvartett brácsistája), Schwalb Miklós, Kilényi Ede, és a házában maradtak közül Weiner Leó és Kodály Zoltán is. Támadói azonban állami szervekig, hatóságokig elmentek, hogy a zeneszerzőt tönkretégyék. Hiába kaptak igazolást Magyarországról, hogy Dohnányit felmentették a háborús bűnösök listájáról, az ámokfutás csak Göndör halálával ért véget. Sajnálatos módon a lejárató kampány sikerrel járt: a koncertszervezők sorra mondták le Dohnányi koncertmegbízásait elsősorban New York környékén – ezért maradt amerikai koncerttevékenységének fő helyszíne a vidék.

Ami zeneszerzői tevékenységét illeti, több nagyobb apparátusú mű mellett két jelentős zongoraművet is írt Magyarországról való távozása után: a *Hat zongoradarab* (op. 41), és a *Three Singular Pieces* című ciklust (op. 44). Ezekhez csatlakozik a két

etűdsorozat, melyek közül a *Napi ujjgyakorlatok* nyomdai korrektúráját a halála előtti hetekben végezte el.

1.2. Az etűd műfaja és a Dohnányi-etűdök

1.2.1. Az etűd műfaj történetéről

Dohnányi a *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* című etűdsorozattal „azt az úrt igyekszik kitölteni, amely a Clementi- és Cramer-etűdök és a Chopin-, Liszt-etűdök között tátong.”¹⁰ Hogy mire gondolhatott a zeneszerző? Megválaszolásához érdemes rövid áttekintést adni az etűd műfajáról.

Az etűd történetét jól összegezi Marczi Mariann doktori értekezésének műfaj történeti összefoglalója.¹¹ Ha definiálni akarnánk: az etűd egyszerű szólódarabot jelent, melynek célja hogy egy-egy nehéz játékmódot gyakoroltasson azáltal, hogy ismételteti a problematikus figurát. A mindenkori etűdkomponisták és -használók hittek és hisznek abban, hogy ha ezeket a tanulmányokat egy előadó elsajátítja, fölényesen megtanulja megoldani a kérdéses technikai nehézséget, s a jól kigyakorolt futamokat, skálákat más darabban is hasznosítani tudja. Az etűdök lehetnek átkomponáltak vagy éppen vázlatosan lejegyzett ujjgyakorlatok is. A pedagógiai célzat nem kizárólag a technikai fejlesztésre összpontosul, hanem olykor zenei motívumokat is kiemel. Két ismert korai zongoraiskola is tartalmaz tényleges etűdöket: Francois Couperin *L'Art de toucher le clavecin* c. sorozata (1716) és Carl Philipp Emmanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) című könyve és gyűjteménye (*Probestücke*). Utóbbinak egy *Handstücke* névvel ellátott zongoraiskola-gyűjteménye is van 1789-ből. Pedagógiai értelemben már Johann Sebastian Bachnak is volt tanulmányköte, a *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720). Ezt a művet 11 éves fiának szánta, s több, a technikai és zenei interpretáció tanítására egyaránt alkalmas művet tartalmaz (például a két- és háromszólamú invenciók sorozatát). Nem módszertani alkotások viszont a Bach-kortárs Domenico Scarlatti csembalószonátái, a *30 essercizi per clavicembalo* (1738). Ezek az „etűdök” a szonátákra hasonlítanak, és ilyen értelemben talán inkább zeneszerzői gyakorlatok lehetnek.

Az etűd-terminus Reicha nevéhez kötődik, valószínűleg ő használta először 1800-ban. Ettől kezdve Clementi (*Gradus ad Parnassum*), majd Czerny is „etűdöket” írt. A 19. században az etűdök egyben karakterdarabok is lettek, akár hangversenyeken is megszólaltak, mint például Moscheles etűdjei. Paganini etűdjei (*Caprices*) is híresek voltak, s hatottak Lisztre, Brahmsra, később Rahmanyinovra is: Liszt a *Paganini-etűdökben* dolgozza fel a hegedűdarabokat, Brahms *Paganini-variációiban* variációs alakot öltönek az etűdök, Rahmanyinov *Paganini-variációiban* pedig zenekar is

¹⁰ Dohnányi Ernő: *Legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1929). A szerző előszava.

¹¹ Marczi Mariann: *Ligeti György zongoraetűdjei*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat).

szerepel. Liszt etűdjei közt 12 etűd, koncertetűdök és transzcendens etűdök szerepelnek. Ujjgyakorlataival segédanyagot ad az előadónak művei helyes eljátszásához. Chopin op. 10-es etűdjeit Lisztnek ajánlotta, ezt a ciklust az op. 25 követi, majd a posztumusz *Trois nouvelles études*. Az etűd Chopin és Liszt műveiben vívta ki magának autonimitását – úgy is mondhatjuk, ez volt a műfaj forradalma.

A 20. század is bővelkedik etűdökben. Gondoljunk akár Rahmanyinov *études-tableaux*-ra, Prokofjev, Szkrjabin, Debussy etűdjeire, Messiaen *Quatre études de rythme* c. etűdjeire. A későbbi terminológia szerint míg az ujjgyakorlatok abból a célból születtek, hogy a zongorista a cél érdekében magas technikai felkészültségre tegyen szert, és csak a saját ujjával tudjon foglalkozni, addig az etűdök – különösen a koncertetűdök – már feltételezik a meglévő magas hangszeres felkészültséget. Megkövetelnek egy előzetes hangzársképet, hangzásigényt az előadótól.

A Dohnányi-etűdök Clementi- és Cramer-kapcsolódására visszatérve: az említett két szerző szintén az etűdök nagymestere volt. Mindhármojuk célja a zongorista technikájának fejlesztése volt, vagyis olyan etűdöket írtak, amelyek gyakorlásával az előadó képessé válhat a nagy és nehéz darabok könnyed interpretálására. A Clementi-, Cramer- és Czerny-etűdök azonban – nyugodtan mondhatjuk – meglehetősen funkcionálisak, azaz formailag rendkívül egyszerűek és kizárólag egy-egy gyakorlási célt szolgálnak. Ha Chopin és Liszt etűdjei mellé állítjuk őket, lényeges különbséget látunk. A Chopin- és Liszt-etűdök legfontosabb jellemzője ugyanis a virtuozitás és a végigkomponáltság. Pontosan ugyanarra a virtuóz zongorajátékra íródtak, mint a két 19. századi zongoraművész-zeneszerző más koncertdarabjai. Azzal, hogy az etűd műfaj az 1830-as években ötvöződött az előadási darab ideáljával, komoly pedagógiai csapdahelyzet alakult ki. Chopin és Liszt etűdjeinek megszólaltatása ugyanis jóval magasabb szintre emelte a zongoristáktól elvárt felkészültséget. Persze nyilvánvaló, hogy ezek az etűdök alapvetően nem pedagógiai funkciót töltöttek be, hanem a két zeneszerző saját maga „fitogtatta” zongoratudását és zeneszerzői géniuszát. Az utókor vette be a darabokat a zenei tantervbe, végeredményben nem alaptalanul. A 20. századi zongoristától elvárt technikai felkészültség aligha lett volna elérhető Clementi, Cramer vagy Czerny etűdjein keresztül, de nem volt a nagy előadási darabokra szánt előkészítő etűd vagy kisebb mű. Dohnányi szándéka szerint az „előző lépcsőt” vagy előtanulmányt írta meg a *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* című kötetben.

1.2.2. A két ujjgyakorlat-sorozat legfőbb zenei jellemzői

Ha nehézségi sorba állítanánk a Dohnányi-etűdsorozatokat, a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* és a *Napi ujjgyakorlatok* lenne az első, vagyis a legkönnyebb. A *Legfontosabb ujjgyakorlatok* negyven példából áll. A mű a zongoratechnikailag problematikus játékmódokra koncentrál, melyek a következők: ujjak függetlenítése, tercmenetek, skálák, oktávok és futamok, illetve még sok hasonló nehezen játszható zenei figura. Minden ujjgyakorlat-példa ezeknek a nehéz alakzatoknak van megfeleltetve, mégpedig olyan megkomponált ujjgyakorlatként, melynek mindegyike

igénybe veszi mindkét kezet. Természetesen az etűdök nem mechanikus ismételtetésen alapulnak, hanem sokféle játékmódot igényelnek a zongoristától. A gyakorlatok hatékonyságát fokozza azok halk és hangos megszólaltatása is. A dinamika aszerint változik, hogy az előadó mennyire veszi igénybe karsúlyát, és ez fontos szempontja az ujjgyakorlatok helyes megszólaltatásának. A dinamikai variánsokkal az előadó megkeresheti a legmegfelelőbb kéz-pozíciót, amellyel kényelmesen – szorítás nélkül – el tudja játszani az ujjgyakorlatot. Dohnányi így módon hozzászoktatja az előadót az érzetek (karsúly, kéztartás, billentésérzet) kereséséhez is.¹²

A *Legfontosabb ujjgyakorlatok* példái nem nehézségi sorrendben, hanem egyszerűen, felsorolásszerűen követik egymást. Természetes, hogy az előadó ezeket a gyakorlatokat más koncertdarabokkal párhuzamosan, mintegy segédletként gyakorolja, hiszen éppen ez a lényegük: minden figura azt segíti, hogy a kézizmok megfelelően viselkedjenek a gyakorlás során, ezáltal engedelmeskedjenek más zongoraművek játszásakor is. Így több figyelem jut a koncertdarab zenei megvalósítására. Ha az előadó nem gyakorolná az ujjgyakorlatokat, és a koncertdarab nehéz részein keresztül sajátítaná el a technikai nehézségeket, feleslegesen sok energiát fecsérelné el, s gyakorlása nem volna lényegre törő – ez volt Dohnányi elve, amikor megírta a *Legfontosabb ujjgyakorlatokat*.¹³

A három kötetes *Napi ujjgyakorlatok* felépítése és célja nagyon hasonló a *Legfontosabb ujjgyakorlatok*éhoz, azonban jóval nagyobb szabadságot hagy az ujjak szabad játékának. Közülük jó néhány – főleg az első füzetben – szintén a letartott billentyű-szisztémára íródott, de javarészt (2–3. füzet) skálák, futamok és azokon belül mindegyiknek külön kombinációit tartalmazza. Ez esetben főképp bejátszáshoz vagy bemelegítéshez javasolt gyakorlatokról beszélünk.¹⁴

1.2.3. A Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára felépítése

A *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* szerkezetileg a Chopin-etűdökkel állítható párhuzamba. A sorozat mindegyik etűdje – ahogy Chopinnél is – egy-egy technikai problémát dolgoz fel. Chopin esetében a technikai problémák zenei mottóként is szolgálnak, és Dohnányinál is vezérelvként működnek – nála talán még specifikusabban. Mondhatjuk azt is, hogy a pedagógiai szándék még határozottabban érzékelhető bennük. Alapvetően nyilván ugyanazokról a figurákról beszélünk, mint a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* esetében. Újdonságnak azokat a fenti a felsorolásban nem szereplő és nem besorolható alakzatokat lehet tekintenünk, amit az alábbiakban a 19. századi zongorázásra jellemző „felrakásoknak” nevezünk. Ezek se nem tercmenetek, se nem oktávok, egyszerűen olyan zenei szövetek, amilyenekkel nagyon

¹² Dohnányi Ernő: *Legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1929. A szerző előszava.

¹³ I. h.

¹⁴ Ernst Dohnányi: „Preface” In: *Daily Finger Exercises* (New York: Mills Music Inc. 1962). A szerző előszava.

gyakran találkozunk a 19. század zongorairodalmában. A 2. táblázat azt foglalja össze, miként társíthatók az etűdök a fenti játékmódokkal.

2. táblázat

Technikai problémák zenei figurái	Etűdök sorszáma
Tercek	No. 4
Szextek	No. 9
Oktávok	No. 10
Hármashangzatok	No. 6
Négyeshangzat felbontások	No. 12
Trillák	No. 11
Balkéz-játék	No. 7
Pedál és belsőszólam játéka	No. 3
Egyéb 19. századi fordulatok	No. 1, No. 2

Az etűd műfaji követelménye, hogy szerkezetét tekintve könnyen játszható legyen, ami a koncentrált gyakorlást, a memorizálást segíti. A *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* etűdjeiről elmondható, hogy kiszámítható dallamívekből állnak, a dallamok vagy futamok, passzázsok irányai egyértelműek. Az etűdök ritmikája is egyszerű, a ritmusképletek tagoltak, az egész ritmikai váz következetes. Tempójuk sem kíván extrém gyorsaságot ahhoz, hogy virtuózan szólaljanak meg. Egyszóval a játszhatóság kerül előtérbe a kompozíciós szerkezet helyett. Ha a harmonizálást nézzük, azt látjuk: a modulációk rendkívül szisztematikusak. Az etűdök voltaképpen funkciósan tonálisak, emiatt is rendkívül átláthatók. Élvezetet nyújt a darab megszólaltatása és tanulása is, ami egy másik fontos szempont a darab memorizálásakor.

Formailag is a Chopin-etűdök képletét követik ezek az etűdök (3. táblázat). Természetesen a képlet etűdönként változhat, de a formai váz nagyrészt megegyezik.

3. táblázat

figura bemutatása	szólamcsere	fejlesztő szakasz	tetőpont	levezetés, lebontás	visszatérés	kóda	zárlat
-------------------	-------------	-------------------	----------	---------------------	-------------	------	--------

Az etűdök elsajátítását az olyan zeneszerzői eljárások is rendkívül meg tudják nehezíteni, mint a sűrű modulációk vagy a gyakori motivikus fejlesztés, melyek a játékmód képzopozitúrájának gyakori váltakozásával járnak együtt. Egy-egy figura sűrű pozícióváltása azonban sok esetben teljesen más játékmódot kíván. Hiába gyakorolta

ki az előadó az adott figurát, azok transzpozíciói újabb és újabb technikai problémát vetnek fel. Talán éppen ezért a pedagógiai célok előtérbe kerülésének velejárója a játszhatóság prioritása a zenei folyamatok autonóm jellege mellett: vagyis viszonylag egyszerűbb a zenei tartalom – még akár csorbát is szenvedhet – csak játszható legyen az etűd. Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy a *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* könnyebben játszható, mint a Chopin-etűdök.

1.2.4. A *Hat koncertetűd* funkciója

Dohnányi első etűdsorozata, a *Hat koncertetűd* (op. 28) előadási darabnak tekinthető, és a gyűjtemény mindegyik etűdje önállóan is megállja a helyét a pódiumon. Legtöbbször, az f-mollt (*Capriccio*) játsszák: nem ritkán hallani, hogy egyetemi hallgatók vagy ügyesebb konzervatóriumi zongorista diákok is megbirkóznak a darab technikai nehézségeivel. Zongoratechnikai szempontból ugyanis mind a hat koncertetűd rendkívül jól játszható darab. Jellegében Liszt *Transzcendens etűdjei*re emlékeztet, noha olyan mérvű technikai bravúrt nem igényel az előadótól, mint Liszt legvirtuózabb darabjai (a *Transzcendens etűdök* mellett említhetjük a *Paganini-etűdöket* vagy a nagyon komplex technikai virtuozitást igénylő *Spanyol rapszódia*t is). A hat koncertetűd zongoratechnikai értelemben vett felrakása sokkal jobban emlékeztet Liszt más, viszonylag könnyebben játszható zongoraműveire, még akár az ő *Koncertetűdjei*t is említhetjük, mint rokon műfajt. Ha körülhatárolnánk a technikai nehézségét ennek a Dohnányi-ciklusnak, a Dohnányi által sokat játszott *h-moll szonátát* állíthatnánk mellé – természetesen csakis technikai szempontból.

A *Hat koncertetűd* tehát nem kifejezetten pedagógiai vonatkozású, mégis ez esetben is feltételezhetünk némi összefüggést a mű keletkezése és Dohnányi budapesti letelepedését követő zongoratanári tevékenysége között. A szerző mindenesetre saját koncertdarabjának is szánta a művet, bemutatója 1916-ban volt Szegeden. Később csak néhányat játszott a hatból. A Kiszely-Papp Deborah által összeállított Dohnányi-hangfelvételek listájából olvashatjuk ugyanakkor, hogy a *No. 4-es b-moll koncertetűdöt*, a *No. 5-ös E-dúr*t és a *No. 6-os f-mollt* lemezre is vette 1926-ban tekercsek formájában, 1960-ban pedig Amerikában.¹⁵

1.3. A lehetséges modellek köre – a zongoraművész Dohnányi repertoárjáról

1.3.1. A repertoár középpontja: Beethoven

Az etűdök részletes elemzése előtt érdemes megvizsgálni, milyen jellegű volt Dohnányi zongoraművészi repertoárja, hiszen – zeneszerzői stílusát ismerve – ez nagy vonalakban hozzájárulhatott zongoraetűdjei metódusának kialakításához is.

Dohnányi érdeklődése középpontjában a bécsi klasszikus zeneszerzők közül leginkább Beethoven állt. Életének minden szakaszában rengeteget játszott tőle.

¹⁵ Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken.” In: *Dohnányi Évkönyv 2002*. 161–190.

Jellemző, hogy mindössze tízesztendős korában lapról olvasási gyakorlatként eljátszotta az összes szonátát.¹⁶ Kovács Ilona összefoglalásából pontosan kiderül, hogy felnőtt zongoraművészként 1898 és 1920 között egyre bővülő repertoárral dolgozott, s így nőtt a Beethoven-estek száma is. A „művészi eszme” – miszerint a Beethoven-zongoraműveknek ciklikusan kell megszólalniuk – megvalósítása 1920-ra tetőzött. Dohnányi a bécsi zeneszerző születésének 150. évfordulóján az összes zongoraszonátát eljátszotta. Természetesen az 1927-es a születési centenáriumot is Beethoven-estekkel ünnepelte,¹⁷ és ebben az időszakban a korábbinál még magasabb minőségben szólaltak meg a keze alatt Beethoven zongoraművei. Az évfordulók mellett Beethoven zongoraművei Dohnányi „mindennapi kenyerét” is jelentették. Számokban áttekintve ez azt jelenti, hogy az 1920-as évek elején nyolc komoly Beethoven-estet adott. 1923-tól 1927-ig harminckettőt, 1927-től 1944-ig huszonnyolc estet, amelyek egyaránt szóló és kamaraestek voltak Beethoven műveiből.

Beethoven-interpretáció terén nemcsak szólóban, hanem kamarazenében is jeleskedett a zongoraművész Dohnányi. A berlini évek Dohnányija a pezsgő európai zenei élet művészeivel anyanyelvüként beszélt Beethoven kamaraműveinek stílusát. Elsőként Robert Hausmannal a cselló-zongora szonátákat, majd 1911-ben Hugo Beckerrel az összes cselló-zongora szonátát – az op. 17-es kivételével – eljátszotta. 1913-ban Pablo Casallsszal két kései szonátát játszott. Henri Marteau és Hubay Jenő kamarapartnereként 1906-, 1911-, 1912-ben és 1918-ban játszott a hegedű-zongoraszonátákat. Hubayval és Kerpelyvel 1916-ban és 1918-ban az összes szonátát, majd Waldbauerrel és Kerpelyvel 1920-ban szintén az összes szonátát játszott.

Versenyműveket úgyszintén sokat játszott: 1898-ban Richter János vezényletével Beethoven *G-dúr zongoraversenyével* debütált Londonban. 1917-re már hatvanadszorra játszott ezt a versenyművet, természetesen addigra a többi koncerttel együtt. Érdekesség, hogy Skandináviában elsőként mutatta be a *B-dúr zongoraversenyt*.

Dohnányi művészi koncepcióját nem a divat vezérelte, sőt a ritkán játszott Beethoven-műveket nem igazán fogadta szívesen a korabeli közönség.¹⁸ A Gombos László által feldolgozott berlini években játszott néhány koncertjéről írt sajtóreceptióból kiolvasható ugyanakkor, hogy kortársai szerint Dohnányi biztos stílusérzéssel, biztos technikai és zenei felkészültséggel játszott Beethoven.¹⁹ Előadásából a kritikák szerint melegség sugárzott,²⁰ bár volt olyan bírálója, aki túl „objektívnek” vélte például az *Appassionata* előadását.²¹ Természetesen egy-egy kritika korántsem mérvadó, a Budapesten 1906-ban játszott koncerten például éppen

¹⁶ Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész.” In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. 63–150.

¹⁷ Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944.” In: *Dohnányi Évkönyv 2006–7*. 303–360.

¹⁸ I.m. 73.

¹⁹ Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek.” In: *Dohnányi Évkönyv 2006–7*. 59–302.

²⁰ I.m. 103.

²¹ I.h.

az *Appassionata* differenciáltságát, finom szólamvezetését valamint Dohnányi pontos stílusérzékét emelték ki.

1.3.2. Brahms

Ahogy Beethoven zongorás életművének ciklikus előadása, úgy Brahms zongoraműveinek megszólaltatása is foglalkoztatta Dohnányit.²² 1898-tól fokozatosan bővítette Brahms-repertoárját, és egyre több önálló Brahms-estet adott.²³ Főleg a zongoraciklusok intermezzóit, capriccióit és balladáit, rapszódiait válogatta koncertjeinek műsorába.²⁴ 1910-ig az összes zongorás kamaraművét megszólaltatta – az *f-moll klarinét-zongora szonáta* kivételével. Öt teljes estén át szólalt meg a német romantikus zeneszerző válogatott zongora és kamarazenéje 1905 és 1918 között. Brahms zongoraversenyeit viszonylag kevészer játszotta pályája első szakaszán: a *B-dúr zongoraversenyt* játszotta 1904 és 1914 között, majd 1913-ban és 1918-ban a *d-mollt* is bemutatta.²⁵ Jelentős fellépései közt említhetjük, hogy 1922-ben a Brahms-Festen öt hangversenyt adott a zeneszerző zongoraműveiből, 1929-ben pedig a két zongoraversenyt egy alkalommal Budapesten játszotta.

Amíg Dohnányi, Beethoven-interpretációiban a kritikák nagyrészt objektív mértéktartást, biztos zenei és zongoratechnikai felkészültséget valamint művészi alázatot fedeztek fel, addig Brahms-játéka esetében főleg annak varázslatos légkörét emelték ki, és azt a szuggesztivitást, amivel a zongoraművész a hallgatóságát hatása alá vonta. Dohnányi Brahms-játékának költőisége és zenei formálása is köztudott volt. Az 1905-ös Lady Halléval adott londoni koncertje kapcsán a kritikusok például az előadás költői színeiről írtak.²⁶ Máskor az *f-moll szonáta* belső ritmikájának kiemelését,²⁷ vagy annak szinte zenekari hangzását dicsérték. Az Henri Marteauval játszott *A-dúr szonátának* szenvedélyességét, varázslatosságát és érzelmességét méltatta az *Allemagne Zeitung* 1907-ben Dohnányiék Münchenben adott szonátaestje után.²⁸ Az *f-moll zongoraötös* vagy a *C-dúr trió* előadásának kapcsán a zongora szólamát játszó Dohnányit abszolút kooperatív kamarapartnernek írták le, sőt a zongorán vonóshangzást véltek hallani.²⁹

²² Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész. A zongoraművészi repertoár.” In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. 63–150.

²³ I.m. 81.

²⁴ I.m. 80.

²⁵ I.h.

²⁶ Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905-1909-es berlini évek.” In: *Dohnányi Évkönyv 2006-7*. 97.

²⁷ I.m. 190.

²⁸ Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921-1944.” In: *Dohnányi Évkönyv 2006-7*. 218–219.

²⁹ I.m. 235. és 268.

1.3.3. Schumann, Liszt

Dohnányi Schumann-műveket is gyakran tűzött műsorára.³⁰ Az első berlini hangversenyén is játszott tőle, azonban a későbbiekben nem tűzött ki ciklikus előadási koncepciót, hanem folyamatosan tanulta Schumann zongoraműveit. Sokszor játszott az *a-moll zongoraversenyt*, és rendszeresen interpretálta kamarazenéjét, a zongorás művekből 1920-ig négy szólóestet adott.³¹ Legtöbbször, a *Karnevált*, a *Kreislerianát*, a *Szimfonikus etűdöket* és a *Fantasiestückét* játszott, később a *fisz-moll szonáta* is gyakran került a palettára.³²

Beethovenhez, Schumannhoz és Brahmshez képest Liszttől kevesebbet játszott. Még tanulóéveiben a *Don Juan-fantáziát* játszott, sőt a berlini bemutatkozó koncertjén többek között ezzel a művel robbant be a köztudatba.³³ A bravúrdarab mellett a második berlini hangversenyen már a *h-moll szonáta* is megszólalt kezei alatt. Bartókkal közösen tűzték ki művészi céljukat Liszttel kapcsolatban: a kevésbé ismert Liszt-műveket a közönség elé tárják.³⁴

1.3.4. Chopin

Dohnányi az 1897–1912-es időszakban rengeteg Chopin művet is játszott. Kovács Ilona tanulmányában részletesen láthatjuk, ahogy évről-évre bővítette Chopin-repertoárját.³⁵ A leggyakrabban játszott darabok a következők voltak: *g-moll ballada*, *Fisz-dúr impromptu*, *cisz-moll keringő* és a *cisz-moll scherzo*. A noktürnök közül is sokat játszott: *Fisz-dúr* (op. 15/2), *H-dúr* (op. 62/1), *F-dúr* (op. 15/1), *cisz-moll* (op. 27), *E-dúr* (op. 62/2). Viszonylag sok mazurkát is előadott, 1907–1908-ban megtanulta a prelűdöket is. A nagy ciklikus művek közül a *h-moll szonátát* játszott. Az 1921–1944-ig tartó időszakban viszont egyre kevesebbet tolmácsolt Chopintól. A prelűdöket egyáltalán nem adta elő. Amit meghagyott a korábbiakból, az a *g-moll ballada*, és a *H-dúr noktürn* volt, de ezeket is jóval ritkábban szólaltatta meg. A kedvenc Chopin darabja ekkor az *Asz-dúr impromptu* (op. 29) és a *cisz-moll scherzo* volt. A noktürnök közül néhányat mégis megtartott a palettán: *F-dúr* (op. 15/1), *Fisz-dúr* (op. 15/2), *E-dúr* (op. 62/2). A *cisz-moll keringő* helyett az *Asz-dúr*t választotta (op. 42). A népszerű mazurka a *D-dúr* lett (op. 33/2) az *a-moll* (op. 17/4) és a *C-dúr* (op. 56/2) mellett.

³⁰ Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész. A zongoraművészi repertoár.” In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. 63–150

³¹ I.h.

³² Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944.” In: *Dohnányi Évkönyv 2006–7*. 303–360.

³³ Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész. A zongoraművészi repertoár.” In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. 83.

³⁴ I.m. 84.

³⁵ I.h.

Az amerikai évek zongoraművészi repertoárjáról Kusz Veronika doktori értekezésében olvashatjuk.³⁶ Dohnányi zongoraművészi palettájának szűkülését élete utolsó szakaszában is megfigyelhetjük. A gyakran játszott művek főleg a kedvenc darabokra korlátozódtak. A szűkülés fogalma kizárólag statisztikai érvényű, hiszen még ekkor is rengeteget szerepelt, nagyon gazdag koncertrepertoárral.

Kedvenc darabjai közé ekkor a következők tartoztak: Schubert-Dohnányi: *Valses nobles*, Lisztől a *13. magyar rapszódia*, két Chopin *impromptu* (*Asz-dúr*, *Fisz-dúr*) és a *H-dúr noktürn*. Bach *Kromatikus fantázia és fűgája*, Beethoven *Waldsteinje* és *Pathétique*-ja, Brahms *Esz-dúr rapszodiája* és Haydn *f-moll fantáziája* voltak még a repertoár fontos darabjai. Saját művei közül pedig a *Ruralia Hungaricát*, a *Pastorale-t*, a *Hat zongoradarabot* (op. 41), *Burlettát* és *Noktűrnt* emelte be a műsoraiba.

Az eltelt évek dacára az amerikai hangversenyek is a Beethoven-művekre összpontosultak: Beethoven-szonáta nélkül szinte nem lehetett koncert. Ebben az időszakban viszont Schumanntól már elég keveset játszott, háttérbe szorult. Brahms-szal még mindig kiállt azért a pódiumra, de a legtöbbet Beethovent és különös módon Chopint játszott.

³⁶ Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 52.

2. fejezet. Dohnányi, a pedagógus

2.1. Tanári tevékenysége

Dohnányi tanári pályáját hivatalosan 1905-ben a berlini Zeneakadémián kezdte el.³⁷ Korábban, a pesti zeneakadémiai években (1894–1897) persze voltak már magántanítványai, köztük Gruber Emma (a későbbi Kodály Zoltánné) és Thomán István felesége. Bartók Bélát is meghallgatta és felkészítette a párizsi nemzetközi zongoraversenyre, amelyre Bartók 1903-ban nevezett be.

A Bécsben tartózkodó, huszonnyolc éves művészt 1905-ben egyszerre hívták meg Budapestre a Zeneakadémiára – az igazgató Mihalovich Ödön – és Berlinbe a Hochschuléra tanítani. Ahogy Vázsonyi Bálint is kifejtette: nem volt kérdés, melyiket válassza. Az Ausztriában és Németországban évek óta aktívan tevékenykedő zongoraművész ezer szállal kötődött a Hochschule oktatói karához. Joachim Józseffel, a Berlini Királyi Zeneakadémia akkori igazgatójával a zeneszerző már sok közös koncertélményt tudhatott maga mögött. *Konzertstück* című csellóversenyét néhány évvel korábban Hugo Becker gordonkaművészhöz, kamarapartnerének komponálta, aki szintén a tanári karban volt. Említhetjük továbbá Ernst Rudorff professzort is – Dohnányi pártfogóját – aki a zeneszerző berlini debütálása után gyakran látogatta a zeneszerző koncertjeit és figyelemmel kísérte karrierjének alakulását. 1905-ben a nyugat európai zenei élet központjának tartott Berlin mellett valóban eltörpült Budapest jelentősége akár a kulturális élet színvonala, akár a fizetések, lehetőségek szempontjából. A zeneszerző így tehát az év őszén a német fővárosban telepedett le feleségével, Kunwald Elzával és két kisgyermekével.

Óraterhelése a következő volt: heti hat óra, négy hónap fizetett éves szabadsággal. Éves fizetése akkor 6900 márka volt. Emellett hangversenyszervező is szerződést kötött vele, ami évadonként plusz harmincezer márka nettó jövedelmet jelentett. Mondhatjuk, hogy Dohnányi igen jómódban élt, ráadásul bőven jutott energiája koncertezni és zenét írni. Berlini diákjai közül sokan fényes pályát futottak be zongoraművészként: többek közt Loisa Gmeiner, Fridthof Becker-Grondahl, Baranyi János, Astrid Berwald, Mischa Levitzky, Nyíregyházi Ervin, Margaret Somme, Stefániai Imre, Max Trapp.³⁸

A budapesti Zeneakadémián 1916-ban Berlinből való hazatérése után kapott először órákat. 1917-ben rögtön reformot nyújtott be a zongoraoktatásra vonatkozóan (erről részletesebben lásd a következő alfejezetet). Tervezetét először elutasították, de a zongora tanszak tantervére vonatkozó indítványát lényegében a mai napig alkalmazzák a magyar zeneoktatási intézmények. 1919-ben a Zeneakadémia igazgatójává választották, és – vélhetően éppen elsősorban reformjának minél

³⁷ Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest: Nap Kiadó Bt., 2002).

³⁸ Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–1919 és 1928–1944).” In: *Dohnányi Évkönyv 2002*. 55–66.

hatékonyabb megvalósítása érdekében – a Tanácsköztársaság direktóriumának tagságát is elfogadta.³⁹ 1919-ben igazgatósága idején koncertturnéja miatt távollétében a tudta nélkül Hubay Jenő vette át posztját, őt pedig eltávolították állásából. Végül csak mintegy tíz év múlva tért vissza: 1928-tól a Zeneművészeti Főiskola mesteriskolájának vezetője lett, majd 1934-től az intézmény igazgatója. Aki nála végzett a Főiskolán zongora vagy zeneszerző szakon, ugyancsak büszke lehetett. 1933-ban megszervezte az első Nemzetközi Liszt-versenyt, melynek győztese saját tanítványa, Fischer Annie lett. Dohnányi Zeneakadémiai tevékenysége idején olyan tanítványok értek művésszé keze alatt, mint Kósa György, Schwalb Miklós, Boris Goldowsky, Ferenczy György, Hernádi Lajos, Kilényi Ede, Földes Andor, Fischer Annie, Petri Endre, Solymos Péter, Solti György mint zeneszerzés tanítvány, Szegedi Ernő, Anda Géza, Váczi Károly, Siki Béla és Zempléni Kornél.

A zeneszerző 1943-ig tanított, amíg a háború és a hazai szélsőjobboldali politikai helyzet miatt a tanári pályától is búcsúznia kellett Budapesten. A legközelebbi állomás az oktatói szerepében Argentína volt 1948-ban. A súlyos anyagi gondokkal küzdő Dohnányi belátta, hogy Argentínában koncertezésből nem tud megélni. Viszont elfogadott egy kedvező oktatói-vezetői meghívást és hozzákezdett a Tucumáni Egyetem zenei részlegén a fiatal generáció zenei neveléséhez, az ottani zenei élet felkarolásához. Ez azonban nem tartott sokáig, hamarosan letelepedett az Egyesült Államokban mint a Florida State University professzora.

Dohnányi Tallahassee-ben magán és csoportos órákat is tartott a különböző szintű (undergraduate, graduate és doktori) növendékeknek.⁴⁰ Ebbe nemcsak zongora kurzus, hanem karmesteri és zeneszerzés óra is tartozott. Óraterhelése becslések szerint heti 6–8 óra volt (de ez egyes szemeszterenként 12-re is növekedett), később 4–6 óra. Azonban számos – az oktatói kinevezésével járó – egyetemi rendezvényen jelen kellett lennie: próbák, hallgatói hangversenyek, értekezletek, valamint nyáron a rekkenő melegben is kurzust kellett tartania. Dohnányi a budapesti Zeneművészeti Főiskola mércéjével nézve szerényebbnek ítélte floridai hallgatóinak a képességeit.

Az a tény, hogy a floridai tanítványainak oktatását a megélhetés kényszere miatt kellett vállalni – és nem a zeneszerző maga választotta meg a legjobb képességű művészpálántákat, mint egykor Berlinben vagy Budapesten – nem változtatott tanítási kedvén. Mint a *Búcsú és üzenet*-ben olvassuk: „Megszerettem az egyetemi ifjúságot is, és ők is megszerettek engem. Szinte rajongásukkal vettek körül. Olyan meghitt, kedves atmoszféra teremtődött az egyetemen, hogy szinte élveztem tanítani őket.”⁴¹

³⁹ Kovács Ilona: „Dohnányi tanár úr – Dohnányi Ernő születésének 135. évfordulójára” *Parlando* 46/4 (2012). 16–21.

⁴⁰ Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei, 1949-1960*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat). 34–35.

⁴¹ Dohnányi Ernő [–Zachár Ilona]: *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetör, 1962), 18.

2.2. Dohnányi tanári koncepciója: a zeneakadémiai reformterv

Dohnányi több interjúban és rövid írásban hangot adott a tanítással kapcsolatos nézeteinek, de legátfogóbban az 1917-es zeneakadémiai reformtervéből értesülünk elképzeléseiről.⁴² Az alábbiakban rövid összefoglalást adok ennek tartalmáról.

A zeneszerző elsősorban az akadémiai előadóművész képzést szerette volna magasabb nivóra emelni. Ehhez meglepően kevés, de annál lényegesebb szempontot jelölt meg. Fontosság szerint súlypontozta a tantárgyfelosztást valamint a tanítási módszert. A nívó emeléséhez elsősorban a felvételi vizsga szigorúbbá tételét javasolta, vagyis a szelekció mértékének növelését. A „művészképzést” – ami az „akadémiai tanfolyam” mellett működött (1917-ben) – eltörölnének ítélte, mivel úgy értékelte, nem nyújt a hallgatóknak valódi professzionális felkészítést.

Az akadémiai tanfolyam (vagyis a jelenleg értett egyetemi képzés) egyik fontos kritériuma a Dohnányi által feleslegesnek titulált melléktárgyak száműzése vagy fakultatívvá tétele volt. Ő csak az alapvető zenei tantárgyakat tartotta nélkülözhetetlennek, mint például a kamarazenét és a karéneket. A fakultatív tárgyak csoportjába sorolta viszont az egy évig tanulandó zenetörténetet, a zeneelméletet, magyar zenetörténetet, partitúraolvasást és a zeneesztétikát. Itt kivételt képez a zeneelmélet abban az esetben, ha a hallgató elméleti tudása nem éri el a megfelelő szintet, mert akkor a szolfézs tárgy felvétele kötelező.

A Dohnányi-reform kulcsfontosságú pontja a metodikai kérdések felvetése: itt azonnal ráismerünk oktatói habitusára. Tervezetéből kiderül, hogy jóval kevesebb etűdöt kívánt látni a végzendő anyagban, ezzel együtt viszont jóval több előadási darabot. Utóbbiak esetében azonban nem látta értelmét a messzemenő részletekig való betanításnak. Épp ellenkezőleg: úgy vélte, mint végzett anyag, szerepeljen a hallgató repertoárján, ezzel szilárdítva stílusismereti jártasságát, de pódiumon való előadását nem követelné.

Dohnányi mindemellett több további szempontra is kitér reformjában, mint például a hármas skálájú osztályzati rendszer, illetve más hangszercsoportok, tanszakok tantárgyainak évfolyamok szerinti beosztása, de ez a disszertációm témájához kevésbé kapcsolódik.

2.3. A tanár Dohnányi – növendékei szerint

Dohnányi tanítási metódusáról szóló visszaemlékezések az etűdök koncepciójának, attitűdjének felfedezésében segítenek. Az itt idézett visszaemlékezők időrendi sorrendben a következők: Max Trapp⁴³, Siki Béla⁴⁴, Váczi Károly⁴⁵, Catherine A.

⁴² Dohnányi reformtervezete (kisnyomtatvány kiadási adatok nélkül, 1917).

⁴³ Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (1)” *Parlando* 46/4 (2004). 16–21. Dohnányi berlini tanítványa: Max Trapp professzor visszaemlékezéséből hivatkozva.

⁴⁴ Tusa Erzsébet: „Mestere Dohnányi Ernő és Dinu Lipatti volt... (Beszélgetés Siki Bélával)” *Parlando* 23 (1990). 18–23.

⁴⁵ Kovács Ilona: „A Dohnányi metodika (2). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel” *Parlando* 46/4 (2004). 21–25.

Smith, William Lee Pryor⁴⁶, Vásáry Tamás⁴⁷ és Charles Michael Carroll⁴⁸. Emlékezéseikből megtudjuk, hogy Dohnányit nem igazán pedagógus volta miatt tartották nagy professzornak tanítványai: nem a tanítási metódusa tette őt naggyá számukra, sokkal inkább zenei műveltsége és könnyed egyénisége.⁴⁹ Dohnányi törekedett megérteni tanítványai játékát, elsősorban művészi-zenei személyiségükre hatott. A tanítványok egyöntetűen állítják, hogy Dohnányi nem foglalkozott ujjrendproblémákkal, sokkal inkább a zeneművek megformálására törekedett. Szuggesztivitásával motivációt adott tanítványainak a megfelelő zenei megfogalmazáshoz: a kifejezés vágyát gerjesztette tanítványiban.⁵⁰

Legfontosabb tanítási módszere az előjátszás volt, amit talán még Thomán Istvántól – és rajta keresztül Lisztől – „örökölt”.⁵¹ Olyan műveket játszott így fejből, amelyeket akár évtizedekkel korábban szólaltatott meg utoljára. Talán ezen démoni virtuozitása miatt is „töpreődtek össze” tanítványai az óráján.⁵² Játéka ötvözte a zongora hangzásával eggyé vált kamarazenei, szimfonikus és operai hangzást.⁵³ Átfogó zeneirodalmat tanított a zongoraórákon.

Catherine Smith így emlékezett katartikus előjátszásaira: *„Így a zenén keresztül beszélt hozzánk, olyan igazsággal és mélységgel, amire csak kevesen képesek. Mi, akik nap, mint nap vele lehettünk, szerencsések voltunk. Zongorázásának természetes változékonysága kivételes volt... Ezen előadások alkalmával arcának általában kisimult vonásai összeráncolódtak, ami mintegy leleplezése volt annak a nagyfokú összpontosításnak, mellyel megidézte a zenét. Ezek az előadások felfedték számunkra játékának finomságát, a frazeálás sokrétűségét, a hangszínek és nűánsszok kitűnő kontrollját, valamint a ritmika interpretációjának szokatlan megközelítését. De nemcsak a zongorairodalom volt az, amiből merített, hanem a szimfonikus repertoárból operákból, kamarazenéből, mindenből, amit reprodukálni tudott a zongora billentyűin.”*

Tovább olvasva az amerikai tanítvány visszaemlékezését, úgy tűnik, az empátia nagyon erős volt Dohnányi professzorban: *„Igyekezett megérteni minket és saját zenei személyiségünk kimunkálásán fáradozott. Mindenekelőtt a zene lényegét világította meg számunkra. Segített abban, hogy Schumann Kinderszenenjében a szólamok*

⁴⁶ Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (3). Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár” *Parlando* 47/1 (2005). 14–18. Eredeti tanulmány angolul: Catherine A. Smith: „Dohnányi as a Teacher.” In: *Perspectives on Ernst von Dohnányi* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2005). 243–252.

⁴⁷ Kovács Ilona: „A magyar zene követői Nagy-Britanniában. Dohnányiról, Kodályról, zenéről – Vásáry Tamás zongoraművésszel beszélget Kovács Ilona” *Parlando* 50/3 (2008). 36–42.

⁴⁸ Charles Michael Carroll: „Memories of Dohnányi” In: James A. Grymes (szerk.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi. Perspectives on Dohnányi as a Person*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2005). 233–241.

⁴⁹ Lásd: 48. lábjegyzet (Kovács Ilona).

⁵⁰ I.m. 17. Dohnányi amerikai tanítványa, Vázsonyi Bálint írására hivatkozva, Smith tanulmányában.

⁵¹ Alan Walker: *Liszt Ferenc III. Az utolsó évek 1861–1886*. Rácz Judit (ford.) (Budapest: Editio Musica Zeneműkiadó, 2006).

⁵² Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (1)” *Parlando* 46/4 (2004). 16–21. A hivatkozás részlet Vázsonyi Bálint rádióelőadásából Dohnányi egyénisége címmel (1970).

⁵³ Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (3). Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár” *Parlando* 47/1 (2005). 14–18.

egyensúlyát, a Mozart-szonáta stílusát vagy egy futam leggazdaságosabb megközelítését egy nehéz romantikus műben. Megvitathattuk vele a zenét, miután ő vagy mi eljátszottuk, hogy megtaláljuk a fő nehézségeket, melyekkel találkoztunk.”⁵⁴

Egy korábbi, magyarországi tanítványa, Siki Béla azt is kiemelte az előjátások kapcsán, hogy Dohnányi sosem játszotta ugyanúgy a darabot – valósággal áradt belőle a zene: „Élmény volt, mert az ember ott állt és közelről nézte, hogyan működik ez a zseni. És ha az ember szemtelen volt aznap, akkor azt mondta: »Mester, szabad még egyszer meghallgatni?« s ő eljátszotta még egyszer – teljesen másképpen... Az alatt az egy év alatt, amit Dohnányival töltöttem, amikor volt talán egy tucat óráim – nem hiszem, hogy sokkal több lehetett volna – az alatt a tucat óra alatt legalább kétszer hallottam azt, amikor valaki Dohnányi-művet akart neki játszani: »Ne játsszátok az én zenémet, az túl nehéz és nem olyan jó zene. Játsszatok Bartókot, az zseni«”.⁵⁵

Az előadóművészi zsenialitás ugyanakkor számára természetes volt. Nem is nagyon értette azoknak a zongoristáknak a problémáit, akik csak nagy küzdelem árán (vagy még úgy sem) tudták megvalósítani a töredékét annak, amire ő képes volt. Ismét Siki Bélának adjuk át a szót: „Mint zongorista zseni volt abban az értelemben, hogy ő avval született, amit megmutatott a pódiumon. Ő volt az egyetlen, akit életemben láttam, akinek nem kellett érte megdolgozni – úgy ugrott ki a világba, mint Pallas Athene Zeus fejéből. Az ő – Dohnányi – nehézsége az volt, hogy nem értette meg, miszerint mások nem voltak ebben a szerencsés helyzetben, s nekik meg kellett dolgozni mindenért”.⁵⁶ Ez a kijelentése Sikinek persze kissé ellentmond Smith előző gondolatával, amelyben a professzort, mint empatikus egyént mutatja be. Ám a Dohnányi-portré művészi identifikációjához tartozik a zseni természetes öntudata – a tanítványai iránt érzett mély empátia ez ettől teljesen független.

A visszaemlékezésekből mindemellett az is kiderül, hogy Dohnányi nagyvonalú tanár volt. A művek után gyakran tett megjegyzéseket, de javaslatait mindig alátámasztotta súlyos és tartalmas érvekkel.⁵⁷ Nem beszélt sokat, sokszor a zeneszerző mimikájából vontak le következtetést.⁵⁸ A legfontosabb dolog, amihez ragaszkodott: a „stílus” volt. Főleg a Mozart-játékban követte Emil Sauer vagy Alfred Cortot tempóját és stílusát. Dohnányi ilyen szempontból hagyománytisztelő volt, a régebbi korszakok tempóit és játékstílusát tartotta etalonnak. Nem engedte az óráin a tanítványok esetleges újszerű felfogását a régi zenéről illetően, elutasította azokat, alkudozni nem lehetett vele, amennyiben a darab interpretációja a tempót vagy a stílus-kérdést érintette.

⁵⁴ I.h.

⁵⁵ Tusa Erzsébet: „Mestere Dohnányi Ernő és Dinu Lipatti volt... (Beszélgetés Siki Bélával)” *Parlando* 23 (1990). 18–23.

⁵⁶ I.h.

⁵⁷ Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (1)” *Parlando* 46/4 (2004). 16–21.

⁵⁸ Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (2). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel” *Parlando* 46/4 (2004). 21–25.

A stílus mellett a vesszőparipája a mechanikus játék kiküszöbölése is volt.⁵⁹ „Leggyakrabban használt szava az [*espressivo*] volt, amellyel mintegy a mechanikus és érdektelen játékon igyekezett változtatni.” – mondta róla egy amerikai visszaemlékező. A szabadságot alátámasztja az improvizatívnak ható játéktípusa is.⁶⁰ „Dohnányi játéka nemcsak utánozhatatlan – felejthetetlen is volt. Technikája oly tökéletes volt, hogy egyfajta friss szinte rögtönzésszerű hatást keltett. Mintha maga komponálta volna azt a zenét is, amelyet másvalaki írt.”

Tanítási módszere nem verbális volt főképpen tehát, mégis ha kellett, a megfelelő pillanatban lényegre törően szólt, és egy új spektrumot nyitott a növendéknek, ahová elhelyezze a megszólaltatott zenedarabot.⁶¹ Ahogy Vázsonyi Bálint ezt az attitűdöt összegezte: „Ha pedig [Dohnányi] hozzászólt egy-egy darab előadásához, akkor nem ködös hegycsúcsokról, nem festők palettáin látható pasztellszínekről, nem a gótikus építkezés kőcsipkéiről beszélt: kizárólag zenéről.”⁶²

2.4. Az ellenpélda: Bartók tanítási módszere

Összehasonlításuk érdekesebb, hogy Dohnányiétól élesen különböző metodikára is kitérnünk röviden: Bartók zongoratanítási módszerére. Egykori zongoratanítványa, Székely Júlia így emlékszik vissza a Bartóknál eltöltött zongoraórák metódusára:⁶³ „A részletek kidolgozása ugyanis nem mondatonként, nem soronként, sőt még csak nem is taktusonként történt, hanem hangonként! Egyetlen hangot olykor nem csupán egyszer, nem kétszer, de tízszer, hússzor, harmincszor kellett leütnöm a zongorán. Minden leütést egy-egy Bartók által a második zongorán megmutatott és leütött hang előzött meg. Előbb a második zongorán játszott, aztán a növendék számára fenntartott első zongorától állított fel, hogy helyemre ülve maga üsse le azt a bizonyos hangot. El kellett találni az általa elképzelt egyedül helyes dinamikát, de úgy, hogy még két Bösendorfer zongora közötti árnyalatnyi hangszínelkülönbség is eltűnjék. Ismételni, ismételni mindent, fél taktusonként, negyed taktusonként, hangonként külön-külön... Nem tűrt más színárnyalatot, csupán annak pontos mását, melyet elképzelt, s egyedül helyesnek tartott. Nem lehetett ezt a szonátát [Beethoven: d-moll op. 31] másként játszani, egyedül csakis úgy, ahogyan ő akarja.” Eszerint a visszaemlékezés szerint tehát úgy tűnik, hogy Dohnányival ellentétben Bartók szinte a „saját képére” formálta zongorista tanítványait – persze a jelenség ennél nyilvánvalóan sokkal bonyolultabb, s Dohnányi és Bartók ilyen összehasonlítása egy másik értekezést tenne ki.

2.5. Dohnányi a tanításról és növendékeiről

A Dohnányi neve alatt megjelent visszaemlékező-kötet, a *Búcsú és üzenet* szerint

⁵⁹ William Lee Pryor: „Dohnányi Ernő Tallahassee-ban. Személyes visszaemlékezés.” In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. 15–32.

⁶⁰ I.h.

⁶¹ I.h. (Pryor)

⁶² Vázsonyi Bálint: „Dohnányi egyénisége” (rádióelőadás, 1970). Idézi: Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (1)” *Parlando* 46/4 (2004). 16–21.

⁶³ Székely Júlia: „Bartók tanár úr.” In: *Kozmosz könyvek*. (Debrecen: Alföldi Nyomda, 1978). 31–32.

Dohnányihoz igen közel álltak tanítványai, ő pedig hivatásnak tekintette tanári munkáját.⁶⁴ Míg a Zeneakadémián örömmel indította útnak őket, Tallahassee-ben már óvta zongoristáit a művészi pályától annak embertelen körülményei miatt – ez persze a tanítványok kvalitásbeli különbségéből is adódhatott. Soha senkiből sem akart csodagyereket faragni, ahogy belőle sem akart édesapja. A „rendes” tanulást pártolta, szerette volna, ha mindig szabad teret kap a diák a zongorairodalom, a zeneirodalom végtelen tárházának tanulmányozásához. Fontosnak tartotta a zongoraművészet és a zeneszerzés szoros kapcsolatát. Tanításában a „belső öröm” vezérelte. Cserébe mindig érdeklődést és érzékenységet várt el tanítványaitól.

Mindezt éppúgy a *Búcsú és üzenet*-ben olvassuk, mint azt, ahogy az amerikai zeneoktatást kritikusan és negatívan véleményezte a diákok előképzetlensége miatt. Negatívan írt az egyoldalúan rideg és technika-centrikus zongoristákról, nem is tartotta őket felkészültnek. Megfogalmazhatjuk Dohnányi „intelligens zongorista”-terminusát – az intelligens számára a sokoldalút jelenti. A *Búcsú és üzenet* a versengés elengedését és a tanulás fontosságát is „üzeni” a fiatal generációnak.

Dohnányi rendkívül fontosnak tartotta a lapról olvasást, amely nemcsak a gyakorlás változatosságát segíti elő, hanem a stílus megismerését, elsajátítását. Ennek kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy Dohnányi maga is sajátos körülmények között tanult meg zongorázni: Fostner Károly, gyermekkori tanítómestere a zeneszerző visszaemlékezései szerint hagyta őt kibontakozni. Nem terhelte őt sem ujjrendek betartásával, sem a kéztartásának szabályozásával.⁶⁵ Talán ezzel is összefüggésben van, amit Dohnányi a lapról olvasásról szóló, kései előadásában ír, tudniillik, hogy meggyőződése: egy szerző egyetlen művét gyakorolva nem lehet megérteni magát a szerzőt.⁶⁶ Az egyéniség autonómiájának megszilárdításához is hozzájárul ez, hiszen a darab efféle megismerése nem rejt olyan veszélyt magában, mint különböző felvételek hallgatása során az előadás leutánzása. Dohnányi nagyon fontosnak találta tehát egy-egy műnek az életmű kontextusában való elhelyezését. S bár a négykezes játékról beszél, talán a kamarazenélés általános műfajára is vonatkoztathatjuk mindezt. Akár átiratokat, akár önálló műveket, műrészleteket is eljátszani örömet okoz, erősíti a társas kapcsolatokat és a zenében való gondolkodást.

Dohnányi ugyanebben az előadásában felhívja a figyelmet a vakon játékra (csukott szemmel) és a zongora nélküli komponálásra is. Ezek mind olyan módszerek, amelyek a zenében való tájékozódást segítik. A lapról olvasás tehát merőben másfajta orientáltságú felkészülést eredményez az előadótól: azzal, hogy az adott szerzőtől több darab fut át az előadó kezei alatt, óhatatlan, hogy a zenei struktúrák közös motívumait keresi. Ha viszont mindig egy darabot játszik a zongorista, elmagányosodhat, beszűkülhet és egy idő után már a darabbal sem lesz képes azonosulni. A lapról olvasás módszere egyébként megkönnyíti a fejből való játékot, ugyanis a memorizáláskor nem

⁶⁴ Dohnányi Ernő [–Zachár Ilona]: „Búcsú és üzenet” *Nemzetőr* (München, 1962). 18.

⁶⁵ Kiszely-Papp Deborah: „»Emlékkönyvemből« Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I., 1944. január 30. , vasárnap 18 órakor.” In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. 29–45.

⁶⁶ Kusz Veronika: „»... a zenepedagógusok elszörnyülködésére«. Dohnányi Ernő és a laprólolvasás” *Parlando* 54 (2012). Online: > <http://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-07.htm> < (utolsó megtekintés: 2019. január 28.).

feladatokat hajt végre, hanem a játszott zenemű saját törvényszerűségeit érti meg.

A tanár Dohnányiról szóló összefoglalást érdemes a szóban forgó című visszaemlékezés egy idézetével zárni, mely bár a legújabb kutatások szerint nem biztosan Dohnányi tollából való, feltehetőleg hiteles érzéseket rögzít: *„Mindég ragaszkodtam tanítványaimhoz s ők is hozzám. Egy úgynevezett »családi« viszony állt fent köztünk. Minden erőmmel igyekeztem átadni nekik valamit abból az adományból, amit én örököltem. Sohasem igyekeztem azonban erőszakkal befolyásolni őket, csak tanácsot adtam. Számos tanítványom volt, kik világsikerre tettek szert. Büszke voltam rájuk, mert úgy éreztem, hogy sikerükben legalább kicsiny mértékben nekem is részem volt.”*⁶⁷

⁶⁷ Dohnányi Ernő [–Zachár Ilona]: „Búcsú és üzenet” *Nemzetőr* (München, 1962). 18.

3. fejezet. Az ujjgyakorlat-sorozatok: A *Legfontosabb ujjgyakorlatok* és a *Napi ujjgyakorlatok*

3.1. A Dohnányi-ujjgyakorlatok funkciója

Mint az a szerző előszavából kiderül, Dohnányi azzal a céllal komponálta a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* című sorozatát, hogy hatékonyabbá tegye a gyakorlás folyamatát, azaz időt és energiát nyerjen a zongorista számára. A szerző szándéka szerint a példákat olyan helyzetekre írta, hogy az előadónak minél kellemetlenebb legyen megszólaltatni. Leginkább a ritkán használt ujjpozíciók erősítik az ujjközi izmokat is. A másik fontos szempont a kreatív tanulás biztosítása: azzal, hogy a zeneszerző egyféle figurát ismételtet szekvenciálisan, lehetőséget nyújt az előadó számára, hogy az egyes példák logikáját adaptálja, majd ehhez alkalmazkodva a megszólaltatás legkényelmesebb érzetét megkeresse. Amint ezt megtalálta, fixálhatja is. A jól megszólaltatott figura egyben viszonyítási alap a többi szériához, hiszen rögtön hallja, ha elrontotta vagy nem könnyedén szólaltatta meg egyiküket – vagyis az előadó tulajdonképpen megtanítja magának a példa helyes játékát. A gyakorlás így mindenképpen idő- és energiatakarékos lesz.

A ritkán használt felrakásoknak a harmadik fontos tanítása: a ritkán használt „idegpályák” aktivizálása, automatizálása az ujjmozgások jobb irányíthatósága érdekében. Az ujjak mozgása általában sok szinten különböző rétegből áll. Vegyük példának a dallam-kíséret figurák egyszerű esetét. Még az ilyen polifon-felrakások is aszimmetriát kölcsönöznek a két kéznek. Az előadó általában ezért hozzá is van szokva ehhez a könnyebb aszimmetriához. A *Legfontosabb ujjgyakorlatok*ban éppen ennek hiánya okozza az egyik legnagyobb technikai nehézséget. Más darabok ritkán élnek olyan felrakásokkal, amelyekben pontosan szimmetrikus a két kéz, különösen a kellemetlen figurák előfordulásakor. Ha mégis, akkor könnyen átsiklik felette az előadó, mert a zenei fordulatok átsodorhatják a kérdéses szakaszokon. A Dohnányi-ujjgyakorlatok azonban hemzsegnak az ilyen technikai problémák feszegetésétől: a gyakorlatok ezekkel a feladatokkal erősítik az agy és az ujjak kapcsolatának gyengébb pontjait, hozzájárulnak az ujjak függetlenítéséhez és a ritkán használt reflexek automatizálásához. Gyakorlásuk eredménye a gyorsabb reakcióidő lesz, amely kiegyenlítettebb játékot eredményez.

További fontos szempontja a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* felépítésének, hogy nem zenei, hanem bizonyos logikai szerkezetre épül, mely szerkezet egy adott célt szolgál. Az ujjak, a kéz, a kézpozíció minden esetben az ujjgyakorlat logikai struktúrájának determináltja. A logika meghatározza, milyen parancsot hajtsanak végre az ujjak, ezért uniformizálódik az egyén billentése. Azt vitathatónak tartom, milyen mértékben kell kiegyenlítettnek lenni a billentésnek, Dohnányi mégis erre törekedett.

3.2. A Dohnányi-ujjgyakorlatok összevetése zeneirodalmi elődeivel

Az ujjgyakorlat műfajának történetében fontos állomást jelentett többek között Carl Czerny, Charles Louis Hanon, Liszt Ferenc és Thomán István munkássága. Célszerű az „ősatyával”, Czernyvel kezdeni az áttekintést. Czerny *Praktikus ujjgyakorlataiban* (op. 802) rögtön ráismerünk a későbbi sorozatok felrakásaira. Egy nagyon fontos motívumot érdemes kiemelni ennek kapcsán: az ujjak alá/fölé rakását, illetve ennek nélkülözését, azaz a kézpozíciók váltakozását illetve nem-váltakozását. Ezt a motívumot Szabó Ferenc János hüvelykujj körüli forgó mozgás elvének nevezi,⁶⁸ a továbbiakban itt „hüvelykujj-tengely”-ként szerepel. A komponált etűdök és az ujjgyakorlatok különbségének lényege, hogy az etűdök használnak hüvelykujj-tengelyt, az ujjgyakorlatokból viszont ez hiányzik. Pontosan mit kell ez alatt értenünk? Az első ujj tengelyként működik akkor, amikor a kézfej egyfajta forgó mozgást végez a fölötte átnyúló többi ujjakkal. A hüvelykujj-tengelyre Szabó hivatkozásai mellett még Liszt *Transzcendens etűdjeiben* találhatók jellegzetes példák – a *Mazeppa* példájában nem kifejezetten forog a kézfej a hüvelykujj körül, de mégis ugyanazt a logikát követi, mint a másik két transzcendens etűd-részlet. (1–3. kottapélda.)



1. kottapélda. Liszt: *Preludio, Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 1 – részlet.



2. kottapélda. Liszt: *Feux follets, Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 5 – részlet.



3. kottapélda. Liszt: *Mazeppa, Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 4 – részlet.

Czerny is alkalmaz ehhez hasonló kezdetleges figurákat az *50 melodikus etűdben* (op. 840) ezt azonban inkább csak hüvelykujj-centrumnak nevezhetjük (4. kottapélda.) A kézfej ugyanis nem forog, de az első ujj hangja centrumhangként



4. kottapélda. Czerny: *50 Melodikus etűd*, No. 5, op. 840. – részlet.

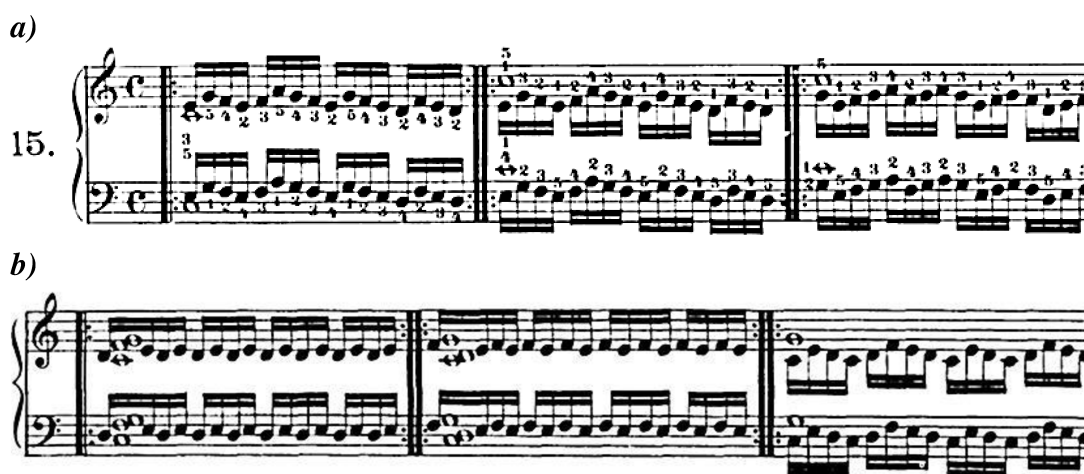
⁶⁸ Szabó Ferenc János: „Liszt Ferenc ujjlenyomata” *Magyar Zene* 50/3 (2012. augusztus). 349–357.

viselkedik. Az alá/fölétevés nagy segítség a zongorázásban. Az ujjgyakorlatok célja – már Czernynél is az, hogy egyáltalán ne legyen segítség a gyakorlásukkor. Tehát nincs technikai könnyítés. Czerny a *Praktikus ujjgyakorlatok*ban sem használja az alá/fölétevést. (5. kottapélda.) A 4–5. kottapéldán jól látszik, hogy míg előbbi egyszerű példája a hüvelykujj-centrumnak, addig a második, Czerny *Praktikus ujjgyakorlatának* pentachord–kvint tengelyű részletében nyoma sincs hüvelykujj-centrumnak.



5. kottapélda. Czerny: *Praktikus ujjgyakorlatok*, I. kötet, No. 2, op. 802 – részlet.

Czerny az ujjgyakorlatokban az ujjakat egy kézpozícióban gyakoroltatja: a pentachord-figurák mindenféle kombinációban szerepelnek. (6. kottapélda.) Találunk szokatlan felrakást is, amivel szinte soha nem találkozik az előadó ezen kívül – Dohnányi is sokszor teszi ezt a *Legfontosabb ujjgyakorlataiban*.



6. kottapélda. Czerny *Praktikus ujjgyakorlatok*, I. kötet, No. 15 és 10. op. 802 – részletek.

Milyen eljárást alkalmazott Dohnányi a hüvelykujj-tengely helyett? Úgy tűnik, a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* írásakor egyfajta hangköztengelyt részesített előnyben. Hangköztengelynek nevezem, amikor egy fix diatonikus hangköz mindvégig változatlanul megmarad, mialatt e tengely körül a hangközbe tartozó illetve azon kívüli, de még ugyanazzal a kéz ujjával elérhető hangok mozognak. Például egy tercet letartunk, a többi ujj pedig szabadon mozog a terc vonzásában. Ez a módszer nélkülözi a kéz helyváltogatását, ami az ujjak kizárólagos mozgását eredményezi.

A *Legfontosabb ujjgyakorlatok* fő motívuma szemben áll egy másik

ujjgyakorlat-író előd, Charles-Louis Hanon elképzeléseivel. Az ő ujjgyakorlatai főképpen azokat a technikai elemeket gyakoroltatják szekvenciálisan, amelyekkel gyakran találkozik az előadó. A 7. kottapéldából jól látható, hogy a feladat egészen egyszerű. Hanon több kritériumnak akarta megfeleltetni a gyakorlatait: bemelegítésre szánta, ujjak függetlenítésére, ujjakat erősíteni, pontosan billenteni. Jóval általánosabbak voltak a szempontjai, tehát mint Dohnányinak.



7. kottapélda. Charles-Louis Hanon: *A virtuóz zongorista 60 gyakorlatban* (*Le pianiste virtuose* 1873) – részlet.

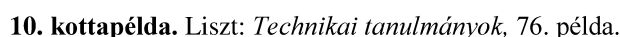
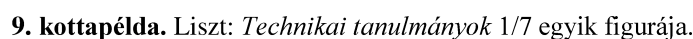
Ahogy Czerny, Hanon, úgy Liszt is komponált ujjgyakorlatokat: *Technikai gyakorlatok* címmel (1868–1880), amelyben tizenkét fejezetben át gyakoroltatja a tonális rendszert kimerítő alapvető játékmódokat és azok a kéznek fárasztó, kimerítő variánsait.⁶⁹ Természetesen Liszt ujjgyakorlatai képviselik a 19. századi zongorajáték technikai fejlődését.⁷⁰ Az alábbiakban néhány kottapéldát mutatok be az egyszerűbb és a fárasztóbb változatokból. (8–10. kottapélda.)



8. kottapélda. Liszt: *Technikai tanulmányok* 1/1 kezdő figurája.

⁶⁹ Lucian B. Zidaru: *Dragos Tanasescu's Treaties of Pianistic Technique*. Doktori disszertáció, Louisiana State University, 2005. (Kézirat). 8–14.

⁷⁰ I.h.



⁷² I.h. A kötet szerzői előszava. „*A kettősfogások helyes játszásának első feltétele, hogy mindkét hangot egyidejűleg és egyforma erővel üssük le*” – írja Thomán. Egyenletes játék alatt azt érti, hogy egyforma erővel üssük le a zongorán a homogén szólamok hangjait. De a legato-játék a kettősfogásokban is érvényes. Thomán úgy fogalmaz: „*A helyes játszás másik feltétele, hogy a kettősfogások egymást közt kötve legyenek és még ott is, hol kötésük fizikailag lehetetlen, úgy hangozzanak, hogy a legato benyomását keltsék.*”

4. ujj váltakozó használata, miközben a többi ujj le van tartva – ugyanez bal kézben).

2. a „könnyítések” megtalálása:

- a könnyítéseket főképp metodikai szempontból érdemes vizsgálni, azaz megkerestem azokat a kottából kiolvasható mozdulatokat, amelyek a nehézségek mellett „súgnak” az előadónak: általában egy ellentétes mozdulatot állítanak szembe, ami viszont pihentető (például a letartott hangokra ránehezedik a karsúly, viszont a 3–4. ujjak könnyen mozognak).

3. a helyesen megszólaltatott ujjgyakorlat eredményének megállapítása.

Az alábbiakban e szempontok mentén elemzem a sorozat első nyolc darabját. Azért szorítkozom az első darabokra, mert az eredmények és megállapítások szempontjából a további példák sem hoznak újat.

Az első példa (*No. 1*) „gyakorlat az ujjak erősítésére és függetlenítésére” – írja Dohnányi. A gyakorlat fő nehézsége, hogy a 3. és 4. ujjak mindkét kézben úgy mozognak, hogy közben a többi ujj lent tartja a billentyűket. Így sem a billentyűket tartó ujjak, sem a kézfej nem segíti mozgásukat. (11. kottapélda.)



11. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 1 kezdete.

Az első példa másik fő nehézsége, hogy a jobb kéz párhuzamosan mozog a ballal, hiszen ha tükörmozgásban lenne a két kéz, sokkal könnyebb volna megoldani. Ez nyilvánvalóan szándékos nehezítés a zeneszerző részéről.

A könnyítés a *No. 1*-es példában ugyanakkor maga a hangköztengety-elv. A letartott hangközöket körülvevő hangok mozognak. A letartott hangokat fogó ujjakra nehezedik ugyanis a kar súlya, a mozgó szólamot játszó ujjak így felszabadulnak. A helyes megszólaltatás eredményeképpen az ujjak irányíthatóbbá válnak. Az etűd megszólaltatását ugyanakkor tovább nehezíti, hogy iránymutatás nélkül kell megszólaltatni azt. Iránymutatás lehetne egy-egy zenei motívum is: például a frazeálás, a polifon szólamok ritmikai ütköztetése vagy éppen egy hangnemi tervezet vonala, annak tonális megérkezéseivel. Ha ezek közül a zenei paraméterek közül akár egy is megtalálható lenne az ujjgyakorlatokban, már tagolódna az etűd. De nem így történik: a példák teljes mértékben nélkülözik a zeneiséget, vagyis az ujjak és az összehangolt kezek küzdésre vannak ítélve. Nem marad más választás: a gyakorlat megszólaltatása érdekében mindig keresni kell a legsimább mozgást.

Dohnányi általános célja lehetett az ujjak minél nagyobb mérvű kontrolljának kifejlesztése, hogy a játékos elérje az ujjak független irányíthatóságát: azaz hogy ne csak az anyag megszokott, „jól bejáratott”, slendrián lejátászása történjen. Az

ujjgyakorlat gyakorlása eredményeként gyorsabb reflexek alakuljanak ki, amelyek a darabok apró részleteit is – akár a belső szólamok tekintetében, akár a furcsábban felrakott, például moduláló szakaszokban előforduló figuráknál – pontosabb játékot eredményezzen. A letartott ujjak vagy a két kéz szinkronizációja továbbra is azt a célt fogja szolgálni, hogy csakis kizárólag a megfelelő ujjak mozogjanak.

A második ujjgyakorlat (*No. 2*) kifejezetten az összes ujj (nemcsak a 3–4. ujj és a 4–5. ujjak) mozgatását szolgálja. A gyakorlat fő technikai problémája, hogy megköveteli az ujjak külön-külön billentését akkor is, ha valamelyikük éppen nem vesz részt a mozgásban, mert letartja a billentyűt a megszólaltatás után. Amennyiben részt venne, úgy segítő mozgást kölcsönözne például az amúgy önmagában nehezen mozduló 4. ujjnak. A logikai struktúra ehhez úgy asszisztál, hogy mindig másik ujjat kell letartani, így mindig más kombinációja lesz az ujjak egymás utáni mozgásának (a tartott hang visszafele mindig kimarad). (12. kottapélda.)



12. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 2 első sora.

A tartott hangok a pentachord hangkészlet skáláinak egy-egy hangját blokkolják, és egyben kimerítik a pentachord mind az öt hangját – így mind az öt ujj sorra kerül. Az aktuálisan letartott hanghoz képest kell boldogulni a többi ujjnak a pentachord maradék hangjának föl-le skáláiban. A két kéz itt ugyanazt játssza. A hangcsoportok az indításkor segéd-hangsúlyt, „prozódiai” akcentust kaphatnak, ezáltal a szextolák csoportba osztják, tagolják a pentachord skálákat. A másik fontos támasz a karsúly segítségével. A kar ránehezedik a billentyűt tartó ujjakra (azaz mindig a következő ujjra, ahogy a tartott hangok változtatják helyüket a pentachordban). Ez már ismerős fogódzó az első ujjgyakorlatból. Ez a két motívum (szextolák és tartott hangok) egyúttal meg is akadályozza a pentachord skálák esetleges időbeli „összeugrását”, tudniillik nehézséget jelent kiegyenlítetten játszani a skálákat. Így kölcsönöznek azok egyfajta technikai-ritmikai struktúrát, megtartó támaszt.

Ahogy az eddigiek, úgy a 3. ujjgyakorlat is nehezítve hozza az egyébként ismerős alakzatot (13. kottapélda).



13. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 3 harmadik sora.

Az alakzat nagyon hasonlít egyébként Chopin op. 10-es *cisz-moll etűdjének* egyik figurájára. (14. kottapélda.) Viszont Chopinnél szekvenciában fejlődik ugyanez, helyzetet változtat, és tükrömozgásban jelentkezik a két kézben.



14. kottapélda. Chopin: *cisz-moll etűd*, op. 10. - az etűd jellegzetes figurája.

Choppinnél a hüvelykujj-tengely nyújt kartámaszt a többi játszó ujj ellenében, Dohnányinál viszont mindig másik ujj a tengely. Amint azt a 13. kottapélda mutatja, nála egyszer sem a hüvelykujj a támaszték. A No. 3-as példában nyoma sincs sem a helyváltoztatásnak, sem a biztos hüvelykujj-pozíciót nyújtó tengelynek, szemben Chopin idézett példájával. Dohnányinál az előadó kénytelen ujjait a szomszéd ujjaktól függetlenül tornáztatni. Kiveszi a támaszt, kizárólag az ujjakra hárítja a munkát és a karsúly pozicionálását is. Mivel *unisono* az ujjgyakorlat, rögtön hallani, melyik ujj nem „dolgozik rendesen”. Ami ez esetben a könnyítést jelentheti, az a melodikus játékmód alkalmazása. (15. kottapélda.)



15. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 3 – részlet.

Ezzel elérkeztünk Dohnányi egyik legfontosabb, leggyakrabban használt játékmódjához, a *legato*hoz. A zeneszerző szerette alkalmazni a *legato*-játék különféle válfajait műveiben és interpretációiban. Gondolhatunk itt a belső szólamok kiemelésére és a belső szólamok főszólamra való rezonanciájára is, de ide tartozik a gyors, könnyed skálák játéka is. Ugyanakkor *legato* egy hosszú dallam is, amely végigvonulhat egy koncertetűdön át.

A kis etűdöknél is láthatjuk, milyen nagy hangsúlyt fektet Dohnányi a melodikus szólamok artikulált frazírojaira: a No. 4–5–6 ujjgyakorlat-példák mind a *legato*-játékhoz nyújtanak segítséget. A finom mozgást segíti elő a 4. gyakorlat, amely egyben a harmadik társdarabja hasonló technikai problémafelvetéssel. Ezt a melodikus példát főleg *piano* alapidinamikában érdemes gyakorolni *legato*val. Ha *legato* kötjük a hangokat és *tenuto* választjuk el a tartott értékeket, dallamkíséret-érzetünk lesz. Ez esetben tehát ismét a melodikus elv szolgál támpontként a játékhoz. A *legato* jegyében íródott a No. 6-os példa is: ebből látszik, hogy a különböző osztású ritmikus variációk szintén segítik ezt a speciális játékmódot. A kézfej helyezkedni tud – a kényelem szempontja szerint –, az ujjak pedig alkalmazkodnak a kézpozícióhoz, ami szintén természetes mozdulat. Ez jócskán könnyíti és segíti a finom szövésű *legato* játékmódot. (16. kottapélda.)



16. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 6 – részlet.

A No 7. és No 8. ujjgyakorlatok egyaránt a kettősfogásokat gyakoroltatják. (17. kottapélda.) Ezek az ujjgyakorlatok az etűdök (*Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára*), a koncertetűdök (*Hat koncertetűd*) vagy Liszt *Transzcendens etűdjei* különféle figuráinak segédleteként is felfoghatók.



17. kottapélda. Dohnányi: *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, No. 7 – részlet.

A No. 7. ujjgyakorlat motívuma megtalálható az első koncertetűdben is (18. kottapélda.), de a „*Capriccio*” alcímet viselő hatodikban is. (19. kottapélda.) Utóbbi persze csak közvetve rímel az ujjgyakorlat koncepciójára, mivel a „bujkáló tercek” (vagy kettős fogások) alaphangot járnak körül.



18. kottapélda. Dohnányi: *Hat koncertetűd*, No. 1 – részlet a jobb kéz-figurából.



19. kottapélda. Dohnányi: *Hat koncertetűd*, No. 6 *capriccio* figurái.

A No 8. ujjgyakorlatban az alaphang centruma kap fontos szerepet, és éppen

№ 8

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

A kettősfogások vezérelve a hangköztengely elve: egy pentachord hangsor kvint-tengelye, azaz az első hangja (jobb kéz) és ötödik hangja (balkéz) letartott állapotban mint tengely körül szólalnak meg a hangok. A második ütemben pedig a pentachord második hangja a D hang 2. ujjal (jobb kéz) és F hang (balkéz) a pentachord negyedik hangja lesz letartva. A többi hang szintén a letartott hang körül mozog.

[illegible]

Ugyanezt a hangköz tengelyt itt nem lehet mutatóujj-tengelyként is értelmezni.

Dohnányi tehát lényegében ötvözte a pentachord hangjaira felállított tengelyeket az ujj-tengelyekkel.

Érdemes megjegyezni, hogy bár egészen más célból, de Bartók is használta zongoraműveiben a hangköztengelyt, mint például a *Mikrokozmosz VI.* füzetének *Ostinato* című darabjában. Bartók a hangköztengely-elvet főképp zenei céllal alkalmazta: nem ugyanaz a szisztéma, mint a Dohnányi-ujjgyakorlatokban. Az *Ostinato*-ban jól láthatóan a hangsorok mindegyike osztott modusból áll, vagyis a modális skálák kétfelé oszlanak. Az egész darab egy „alsó” és egy „felső” tetrachordra van felépítve. (21. kottapéllda.)

Dohnányi komponálási módszere kihat az előadásra szánt darabjaira is: a hangköztengely használata elsősorban a kéztartásra szorítkozik. Az *a-moll koncertetűdje* melódiájában nyoma sincs kvart-tengelynek: ha a fődallam hangkészletét megvizsgáljuk, azt látjuk, a moll skála mind a nyolc hangján végigvonul a dallam, és ilyen módon nem is strukturálódik. (22. kottapéllda.)



22. kottapéllda. Dohnányi: *Hat koncertetűd*, No. 1 – részlet.

Vagyis a moll skála nem osztható semmilyen hangcentrum körüli hangcsoportosulásra, mint Bartóknál: a dallam kizárólagos „szabad” áramlását követhetjük nyomon az *a-moll koncertetűd* bal kezében (majd később a szólamcserében). Nincs

egy meghatározott iránya sem a hangsorok tekintetében, sem a centrumhangok vonzásában. Sem a vezetőhangok, sem az alaphangok rendteremtő dallami útjelzővel nem rendeznek, nem szabályozzák a szabadon áramló dallamot.

Ha tengelyről beszélünk a koncertetűdökben, a figurák hangköztengelye az összefogott kéztartást szolgálják. Történt ugyan Dohnányinál is fixáció a zenei szerkezetben, csak más elv szerint: hangnemben esetleg dallamív irányban. Ugyanez viszont nem igaz bizonyos Liszt művekre: a *Szürke felhők* című darab témája például a G hangra fókuszálódik (23. kottapélda). Liszt tehát – később Bartók is – hangközökben gondolkodott.



23. kottapélda. Liszt: *Szürke felhők*, S. 199 – részlet.

Bartók az *Ostinató*ban csoportpárokbá rendezi a dallam hangsorát és fixálja a dallam irányát is.⁷³ Dohnányi „szabad” melódiájának (*No 1. koncertetűd*) egyáltalán nincs hangcentruma. Ilyen módon a melódia zenei szerkezete sem hasonlíthat sem Lisztéhez, sem Bartókéhoz. Az első koncertetűd dallamvégződése is főleg tonális zárlatként értelmezhetők (24. kottapélda).



24. kottapélda. Dohnányi: *Hat koncertetűd, No. 1* – egyik melodikus zárlat.

A *Legfontosabb ujjgyakorlatok* hangjai nem egymás vonzásában léteznek, hanem a játékmód mechanikáját szolgálják. Viszont a *Hat koncertetűd*ben egy-egy

⁷³ Kárpáti János: „A Bartók-értés zsákutcai” <http://www.holmi.org/2007/08/karpati-janos-a-bartok-ertes-zsakutcai-jegyzetek-2> (utolsó megtekintés: 2019. január 14.).

dallam szinkronizálódik az etűd figuráihoz. Az etűdfigurák önmagukban szintén „szabadok”: mentesek a zeneszerzői „reguláktól”. Az ehhez szükséges „lexikon” a *Legfontosabb ujjgyakorlatok*.

3.4. A Napi ujjgyakorlatok feltárásos elemzése

3.4.1. Első füzet

A *Legfontosabb ujjgyakorlatok*hoz hasonlóan ezekben a kései ujjgyakorlat füzetekben a letartott billentyűk függetlenítik az ujjakat, de nagyobb mozgástérrel, mint a zeneszerző előző sorozatában. A szabadság itt jóval komplexebb ujj- és karmozgást nyújt az előadónak nem úgy, mint az előzőkben. (25. kottapélda.)

1.a) RIGHT HAND

LEFT HAND

b)

25. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 1/1a-b.

A nem-letartott ujjakkal dolgozó példák (17–19. és ettől kezdve a füzet végéig) főképpen bejátszó gyakorlatokhoz hasonlóan – úgy, mint a *Czerny-ujjgyakorlatok* – Dohnányinál is ismételtető „bemelegítő” figurákat játszatnak különféle kombinációban. (26. kottapélda.)

18.a) R.H.

L.H. 2 Octaves lower

26. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 1/18a példa kezdete.

always with the same fingering

L.H. 2 Octaves lower

L.H. 2 Octaves lower

L. H. 2 Octaves lower

The second system of the musical score for 'The Merry Widow' is shown. It features a single staff with a treble clef. The melody continues with various eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system concludes with a double bar line. Below the staff, the instruction 'L.H. 2 Octaves lower' is written in a cursive script.

[illegible]

b) L. II. *legato*

A 2. füzet főképp skálákból épül fel. Mindjárt az első három példa adott hangnemű skálával kezdődik, majd egy-egy alterált hanggal modulál a kromatikusan következő hangnem felé. A folyamat szintén kimeríti a kvintkört. (32. kottapélda.)

supra o sotto

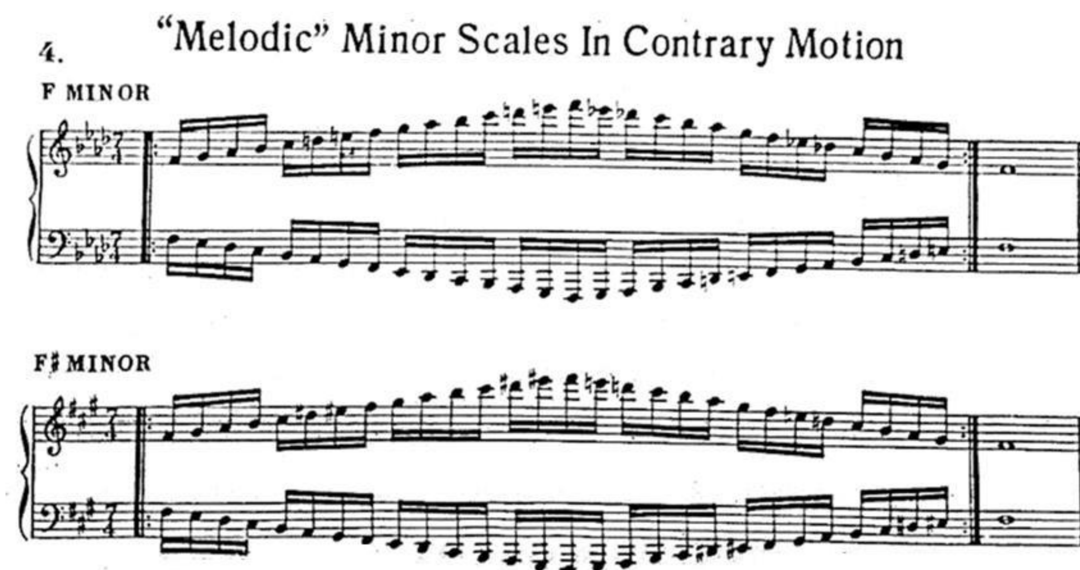
LEFT HAND

Egészen egyedi megoldásban a két kéz ellenszólamú mozgásában a zeneszerző még csak alterált hangot sem használ: kromatikusan kapaszkodik egyre feljebb. Dúr skálával kezd, majd azonos alapú moll, végül egy félhanggal magasabb dúr skálával folytatja, az eddigiekkel megegyezően. Ha nem jön ki a négyes csoport tizenhatod menet az érkező alaphangra, akkor kvintolára egészíti ki az utolsó tizenhatod csoportot (33. kottapélda.)

a) *Napi ujjgyakorlatok*, 2/3 eleje:



b) *Napi ujjgyakorlatok*, 2/4. eleje. Dallamos moll skálák:

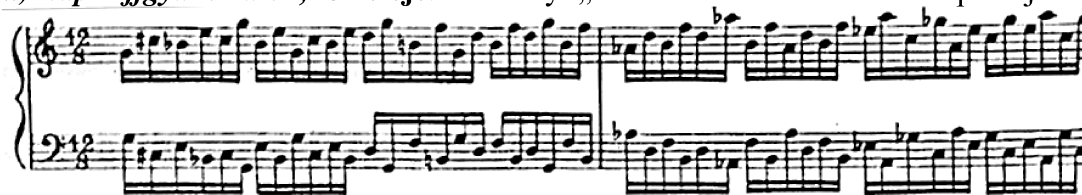


33. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 2/3 és 4 első ütemei.

Melodikus moll skálák következnek a 4. példában a két kéz ellenmozgásával – szintén az összes hangnemben, majd kromatikus skálagyakorlattal zárul a példa vége. A skálák után hármashangzat gyakoroltatásával folytatódik a kötet (5–8.), ugyanúgy először párhuzamos, majd aszimmetrikus mozgással a két kézben. Találunk jellegzetes Dohnányi-figurát is, a „bontott akkordokat”. Ezeket a hármashangzatfigurákat főképp ritmikai variánsokban folytatja a kötet során, majd oktávfelbontásokkal zárja. (34. kottapélda.)

A második füzet skálái és hármashangzatfutamainak variációi:

a) *Napi ujjgyakorlatok*, 2/5 eleje. Dohnányi „bontott-akkord” futamainak példája:



valamint



b) *Napi ujjgyakorlatok*, 2/9-11. - mindig az indítások. A hármashangzatok ritmikai változatai:



L.H. One octave lower

és:



L.H. One Octave lower

utóbb:



34. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 2/9-11 gyakorlatok kezdetei.

A bontott oktávok bemutatása szintén fontos állomás a megfelelő technikai felkészültség elérésének tekintetében – az alábbi példa szintén ebbe a témakörbe sorolható. (35. kottapélda.)

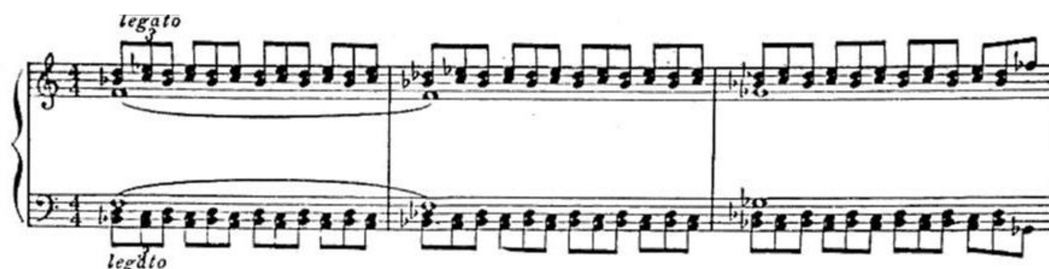


L.H. 2 Octaves lower

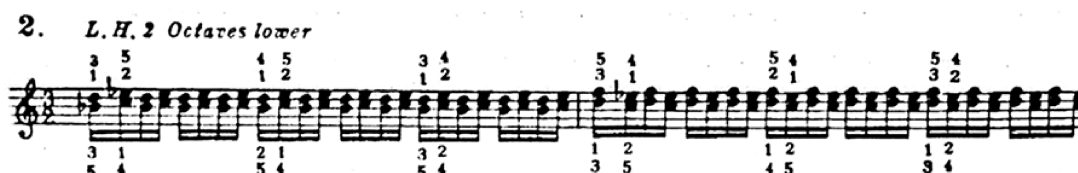
35. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 2/12 a).

3.4.3. Harmadik füzet

A harmadik füzetben leginkább a kettősfogásokról beszélhetünk. A füzet első felében (1–2.) letartott – más esetekben nem letartott – billentyűs szisztémával gyakoroltatja a terceket (36. kottapélda.)



vagy letartás nélkül:



36. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 3/1 és 2 első ütemei.

Nagyon különleges a 3. példa hármashangzat felbontásainak bontott kettősfogásban való szerveződése, illetőleg ezek kombinációi, modulációival. (37. kottapélda). A 4. ujjgyakorlat példa a két kéz aszimmetriáját játssza ki. Főképp ügyességi gyakorlatok ezek.



és

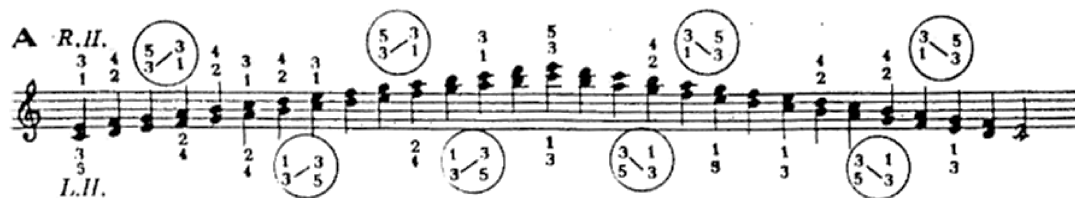


37. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 3/3 és 4 első két üteme.

A kötet második felében – már számozás nélkül – tercskálákat találunk javasolt ujjrenddel. Az ujjrendkoncepció: a zeneszerző szerint a tercskálák „megszokott”

ujjrendjének a hátránya a 3. ujj ugrása, ami kimozdítja az előadót a helyes kézpozícióból. Ezt illusztrálja a zeneszerző által közölt kottapélda (38. kottapélda.):

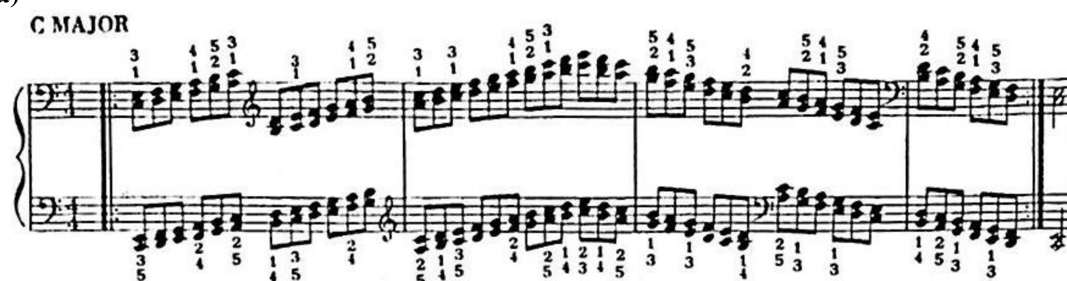
Of the two usual kinds of fingering



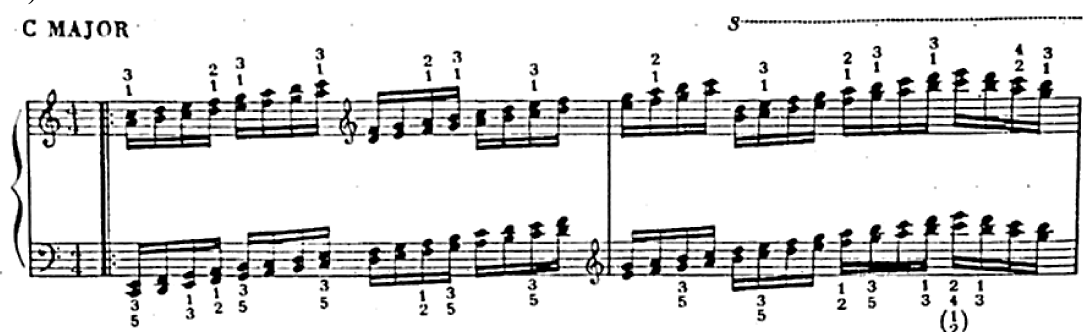
38. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 3 – számozás nélküli tercskálák. (A rosszul betanult tercskála ujjrend a bekarikázott.)

A Dohnányi által javasolt ugrást elkerülő ujjrend ellenben a 39. kottapéldán jól látható.

a)



b)



39. kottapélda. Dohnányi: *Napi ujjgyakorlatok*, 3 – számozás nélküli tercskálák. Javasolt ujjrendek: a) és b).

Érdemes megjegyezni, hogy a Dohnányi által javasolt ujjrend kissé furcsa: ugyanis a jobb kéz alsó szolamában gyakori első ujjas ismétlődés felesleges mozgást eredményez. Igaz ugyan, hogy az ugrást elkerüli, de túl elméleti ahhoz képest, hogy tapasztalataim szerint az előadók általában az ujjak sorrendiségét preferálják szemben a gyors váltásokkal. Így sem az a) példa, sem a b) példa ujjrendje nem fogadható be könnyen.

4. fejezet. A *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* etűdsorozat zenei szerkezete

4.1. Az elemzés szempontjai

A fejezetben bemutatom az összes „rövid etűd”-öt mint zongoratechnikai problémafelvetést. Megvizsgálom a megvalósítás módszerét, azaz hogy miképp bontja ki és oldja meg Dohnányi a technikai kérdéseket az egyes etűdökben.

Az elemzés fő szempontjai:

1. Csoportosítás: (1) mechanikus zongorázást elkerülő etűdök és (2) a zenei fantáziát igénybe vevő, artikulált zongorajáték hangzásképpét szolgáló, áttetsző struktúrájú darabok.
2. Az adott etűd technikai probléma-felvetésének azonosítása (tercek, oktávok, szextek, *legato*-játék gyakoroltatása, futamok stb.).
3. A technikai problémák zenei megvalósulása és a gyakoroltatás zenei eszközökkel. Hogyan éri el a szerző az adott figura begyakoroltatását, és milyen zenei paramétereket hív segítségül a legmegfelelőbbgyakorláshoz.
4. Az esetleges könnyítés beazonosítása, ami feltehetőleg szándékos, „pedagógiai célzatú”.

Az alábbi táblázatban összefoglaltam a *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* sorozat egyes etűdjeinek technikai kérdéseit és az adott darab nyújtotta megoldásokat. A második oszlopban a sorszámozott etűdök által felvetett technikai problémát azonosítom, a harmadikban a megoldás zenei eszközeit összegzem címszavakban. Végül a negyedik oszlop tartalmazza a vélhetően szándékolt könnyítést, melynek célja, hogy a zongorista ezeket könnyedén begyakorolja.

4. táblázat

Etűd sor-száma	Technikai problémafelvetés	Zenei paraméterek kiemelése, megnevezése, szisztémája az etűd során, ill. zenei szerkezetek	Támpontok, előadói segédlet
No. 1	oktávfelbontások, tájékozódási problematika a billentyűk között a gyors oktávjátékban	a zenei megvalósítása a szeptim ugrás oktávban + a szerkezet hangnemterve miatt az ujjak újabb és újabb pozícióba kerülnek (melyet irányítani kell), rejtett kétszólamúság (melodikus vonal)	segítségképpen ellenmozgásba is kerülnek az egyébként nehéz <i>unisono</i> oktávmenetek, követhető tonális – melodikus vonal, váltogatja a beékelő kvint-akkord a <i>tremolo</i> -oktávokat
No. 2	<i>presto</i> – <i>legato</i> játék	<i>legato</i> -játék	A kísérszólam nyolcadmozgása kiegészíti, segíti a <i>presto legato</i> főszólamot

No. 3	lassú <i>legato</i> -játék töretlensége	sűrű polifónia, sűrű moduláció + a polifonikus rétegek és <i>legato</i> egyenként	a három szólam viszonya egyszerű, nem hoz újabb és újabb figurát, kézcsere sem nehezíti meg az etűdöt
No. 4	terc-etűd, szigorúan változó ujjrend	változó figurák + rövid frázisok	a rövid, változó figurái miatt tud pihenni a kéz, kéz alkalmazkodó mozgása
No. 5	„kétkezes” etűd, gyors nyolcad ugrások a balkézben + a jobb kéz tizenhatodjainak változó ritmikája (ritmikai osztással), kézcsere analóg problematikája	a két kéz összehangolása	nincs vagy nincs szükség támpontra
No. 6	sima és kiegyenlített játék, futamokban felfelé-lefelé	korál dallam, tükörtengely-elv	egyszerű hármashangzat-futamok csupán fel-le
No. 7	pedál + kézpedál + pedál nélküli játék összehangolása	dallam + kíséret polifóniája és a frázisok szinkronja, illetve aszinkronja	egyszerű noktürn-mozgás
No. 8	első ujjak mozgásai a két kézben, a melódia és az orgonapont szűkülése és bővülése miatt	ellenmozgás vagy tükörmozgás nehezíti a két kéz szinkronját	állandó orgonapont, a hangzatok konstans változásai
No. 9	ujjpárok sűrű váltakozása 1-5, 2-5 arányban 1-3, 2-4 + a zenei folyamatnak megfelelő változó ujjrend	<i>legato</i> -ív végig	kiegészítő ellenszólam támpontja, amely segíti az etűdfigurát
No. 10	gyorstempójú játék	mindig megújul az etűdfigura, a hangközlépések folyton változnak	metrikai támpont, keretes szerkezet annak pilléreivel
No. 11	trillák megszóltatása, miközben játszik a többi ujj + ujjak függetlenítése	a mindig máshova kerülő trillahangok más tonális funkciót látnak el + mindig másképp kell hangsúlyozni	metrikailag osztható a trilla, ugyanabban a kézben más ujjak is mozognak (némileg segítik a trilla beosztását is)
No. 12	a 3-4. ujjak függetlenítése	a moduláció miatt mindig más helyre esik a 4. ujj a melódiában; a kéz	a kvintolák kiszámíthatósága

		tükörmozgása a nem kívánt hangsúlyoknak a veszélyét rejti magában (ez ellen játszandó a legato ív, amelyet a szerző beírt a kottába)	
--	--	--	--

4.2. A mechanikus játékot kerülő etűdök

A rövid etűdöket tehát alapvetően két csoportba osztottam: az első, a mechanikus zongorajátékot elkerülő struktúrákba, másrészt pedig a transzparens, vagyis az áttetsző hangzásra épülő etűdökre. Először a mechanikus játék elkerülését szolgáló etűdöket elemzem. Ebbe a kategóriába tartoznak a következő etűdök: *g-moll No.1*, *C-dúr No.4*, *F-dúr No. 5*, *A-dúr No.6*, *Esz-dúr No.8*, *b-moll No. 9* és *a-moll No.10* etűdök.

4.2.1. *g-moll etűd, No. 1* (oktáv-etűd)

Dohnányi a legelső darabot az oktávok gyakoroltatásához komponálta. Az oktávokat rejtett kétszólamúság is átjárja, így mondhatjuk, hogy fő mozgatórugójuk egyfajta melodikus vonal. A dallam jelenléte megakadályozza a mechanikus megszólaltatást. Láttuk, hogy a zeneszerző az ujjgyakorlatokban függetleníti az ujjakat, itt viszont inkább hierarchikusan dallamközpontúvá teszi az etűdöt. Kis dialógus történik az oktávok és a *tremolo* hangzatok között szintén a zenei történéseket gazdagítva.

A *g-moll etűd* másik fő jellegzetessége az egész sorozatra jellemző: tudniillik hogy az egyes etűdök figurái nem kiragadottan ismételtetik az adott technikai problémát (itt az oktávozt), hanem idomulnak a zenei szerkezethez. És bár a zenei szerkezet nagymértékben kiszolgálja a technikai feladatot, oktáv-figurák mégis beágyazódtak a zenei történésekbe, a zenei struktúra viszonylag autonómnak mondható. Chopinnél vagy Lisztnél is nehéz meghúzni a határvonalat: meddig célja az etűdnek maga a technikai bravúr, és mikortól beszélünk önálló zeneműről. Náluk a technikai bravúr zeneszerzői bravúrral is párosul, és nem igazán a gyakoroltatás a célja etűdjeiknek, sokkal inkább a virtuozitás kidomborítása. Dohnányi esetében nyilvánvaló, hogy pedagógiai szándékról van szó a zene „hátrányára”, a célzott gyakorlat előnyére. A zenei szerkezet lett hozzáigazítva a problémához: úgy készült, hogy minden pozícióban gyakoroltassa a feladatokat, de azért zenei kontextusa mégis meglegyen. A *g-moll etűd*ben is kimutatható, hogy mitől nem lesz motorikus az oktávfigura gyakoroltatása: a zeneszerző az oktávtremolót az etűd formájának megfelelően változtatja. A zárlatnál ellenmozgásba kerül az oktávmenet, ami nagy könnyebbség. (40. kottapélda.)

40. kottapélda. Dohnányi: *g-moll etűd, No. 1* első sora.

Az etűd második sorában már látni a beékelte tremolo-akkordokat, amelyek az oktávok felváltása miatt megkönnyítik a játékot, ugyanakkor zenei kontextusba is helyezik az oktávokat. Ez a zenei szerkezet megóvjá az etűdöt attól, hogy motorikussá váljon. A kéz nem fog befeszülni, sem beállni az oktávmenetekre (41. kottapélda).

41. kottapélda. Dohnányi: *g-moll etűd, No. 1* – részlet.

Az etűd vége felé egyre nehezebbé válik a kottakép: sűrűbb mixtúrák jönnek az amúgy könnyű akkordokban, és hosszabb lesz az oktávmenet is. Ezzel később is találkozunk a rövid etűdök elemzése során, hiszen nem egyszer látni fogjuk: maga az etűd technikai problémafelvetése nagyon egyszerű, viszont a feldolgozásban – például a variációk és a különféle kézpozíciók miatt – nehezzé válik. Ez talán azért is jó dolog az előadó tanulása szempontjából, mert a technikai problémák más előadási darabokban hasonlóan vannak beágyazódva a művek szerkezeti kontextusába. Az etűd végül úgyszólván „tudat alatt” gyakoroltatja a technikai problémát, annyira sokféleképpen jelentkezik a darab folyamán. (42. kottapélda.)

42. kottapélda. Dohnányi: *g-moll etűd, No. 1* – az ellenmozgás.

A *g-moll etűd* nem hagyományos. Lehetséges elődjei, mintái jóval szisztematikusabban ismételtetik az adott figurát, azaz sokáig ugyanaz a motívum – mint technikai probléma – ismétlődik talán az etűd céljának megvalósításának érdekében. Chopinnél vagy Lisztnél is sokáig ismétlődik egy-egy homogén figura, például az op. 25-ös *h-moll etűdben*, az *Eroicában*, vagy az *f-moll transzcendens*

etűdben. (43–45. kottapéllda.) A *g-moll Dohnányi-etűdben* viszont rövidebb az oktávmenet, hamar váltja egy beékelődő tört akkord szakasz. (41. kottapéllda.)

Allegro con fuoco. $\text{♩} = 72$.

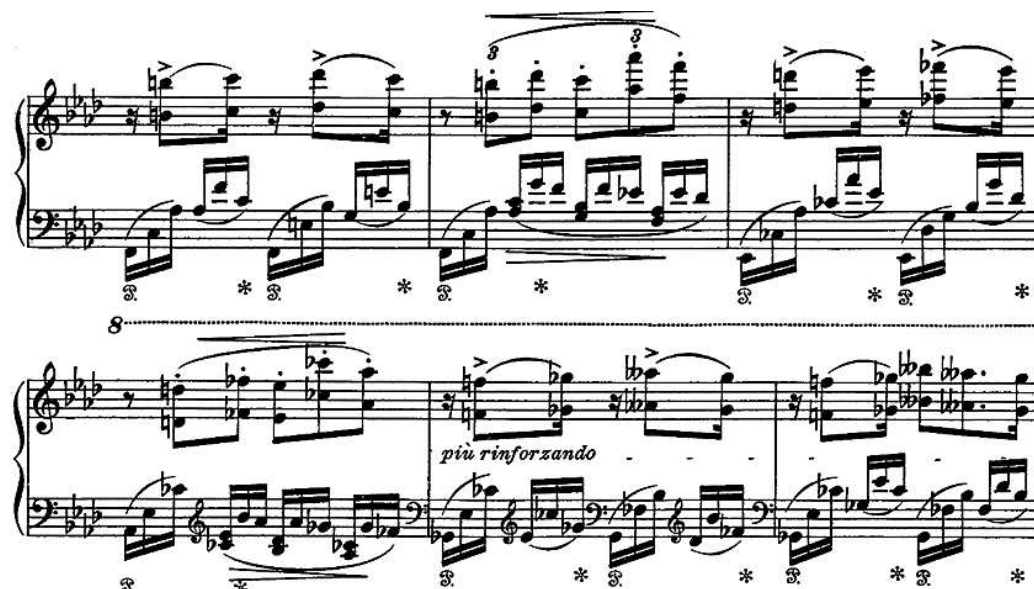
10.

43. kottapéllda. Chopin: *h-moll etűd, No. 10, op. 25* – részlet.

sempre

con bravura

44. kottapéllda. Liszt: *Eroica, Transzcendens etűdök, S. 139, No. 7* – részlet.



45. kottapélda. Liszt: *Allegro agitato*, *Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 10 – részlet.

4.2.2. C-dúr etűd, No. 4 (terc-etűd)

A másik hasonló elvekre épülő rövid etűd, a *C-dúr No. 4* (terc-etűd). A darab lényege, hogy a szerző nem kiragadva ismételteti a terceket, hanem természetesen játszatja azokat, megfelelő beékkelt pihenőkkel.

Dohnányi itt is más szempontoknak vetette alá a technikai problémát a tercetűdben, mint nagy elődei, Chopin vagy Liszt. Kizárólag annyiban hasonlít Chopinre, hogy tercekből áll az etűd. A terc-passzázsok jóval rövidebbek és töredezettebbek. (46–49. kottapélda) Chopin meglehetősen sokáig ugyanazt a tercmenetet ismétli, nehezítve ezzel az előadó dolgát – műve virtuóz és zenei értelemben is szokatlanul nehéz. Egy másik példában, Liszt *Mazeppájában* ugyan nem terc-etűdről beszélünk, de jócskán folytatódik benne ugyanaz a terc-passzázs. Még nem is látjuk a „trükköket” a Dohnányi-etűd közepén, de már többféle kéztartást igényelnek e több irányú, ütemen belül is irányt váltó terc-skálák. Nem állítható, hogy könnyű lenne ez önmagában, de bizonyosan kizárja a mechanikus mozgást. Szinte mulatságos megfigyelni, hogy mennyit „csal” Dohnányi a tercmozgásban: szabályosan pihenteti a kezét. Természetesen szigorú ujjrendet követel a szerző a tercekhez, amelynek pontos betartása még inkább könnyíti a játékot.

A *C-dúr etűd* kapcsán nincs szó komolyabb zenei tartalmakról. Amennyiben modellként Chopin *gisz-moll etűdjét* vesszük, ott a hangnem könnyörtelen melankóliája az előadót egyfajta expresszív interpretációra presszionálja. Dohnányi éppen ellenkezőleg: C-dúrba írta az etűdöt – talán szándékosan –, ami nem vet fel komolyabb lelki-zenei kérdéseket. Ez azt is eredményezi, az előadó objektívebben tekint a zenei fordulatokra, s talán a „hideg fej” segíti a gyakorlásban is. A köztudottan „rettegett” tercjáték fő szempontja ezúttal a kényelmesség lesz. Ehhez hozzájárul a kíséret nyolcadmozgása, ami alkalmazkodik a tercmenetelhez és egy ritmikai vázban tartja a

terc-passzázsokat. Összegzősképpen Dohnányi terc-etűdje tehát jóval könnyebb, mint Chopiné.

6. *Allegro. $\text{♩} = 69.$*

sotto voce

P

Tad.

46. kottapélda. Chopin: gisz-moll etűd, No. 6, op. 25 – részlet.

47. *Allegro*

sempre fortissimo e con strepito

m.s.

m.d.

simile

47. kottapélda. Liszt: Mazeppa, Transzcendens etűdök, S. 139, No. 4 – részlet.

48. *Allegro*

p

p

ERNST von DOHNÁNYI

48. kottapélda. Dohnányi: C-dúr etűd, No. 4 első ütemei.



49. kottapélda. Dohnányi: *C-dúr etűd, No. 4* - az ismétlőjelkor és utána.

4.2.3. *F-dúr etűd, No. 5 (leggiere-etűd)*

A természetes (azaz nem mechanikus) játékra további ötlete is volt Dohnányinak. Az *F-dúr etűd* a zongoraművész-zeneszerző jellegzetes könnyed stílusát képviseli. Nem túl nehéz a textúra, mégis briliáns hatást kelt. Talán azért is könnyen játszható, mert a témafigura a negyedik ujjat nélkülözi az önálló játékból. Pont a megosztott 1–2. ujjak és 3–4. ujjak vagy 1–2. és 4–5. ujjpárok néznek szembe egymással. Ez félreérthetetlenül könnyen megvalósítható gyors játék esetén is (50. kottapélda).



50. kottapélda. Dohnányi: *F-dúr etűd, No. 5* – jobb kéz az első két ütemben.

Az *F-dúr* darabban egy rejtett dallam bújik meg a tizenhatodolásban: ha a lüktetést vesszük a zenei megoldás kiindulópontjának, egy szinkópa-lüktetést találunk: $\frac{3}{4}$ -es metrumban a felütés az első nyolcad („szin”), a negyed megfelelője az első ütem első két ütése („kó”), majd az utolsó nyolcad az első ütem harmadik ütése („pa”). Ha így végighaladunk az etűdön, hemiólát kapunk. A szinkópát talán a harmóniai fordulat indokolja a harmóniai funkció súlytalan helyen való változása miatt. A felső szólam dallamtöredékei egy önálló dallamot alkot, amennyiben azokat – mint a csillagokat – összekötjük. Ez a folyamat megtöri a tizenhatodok monoton zakatolását. (51. kottapélda.)

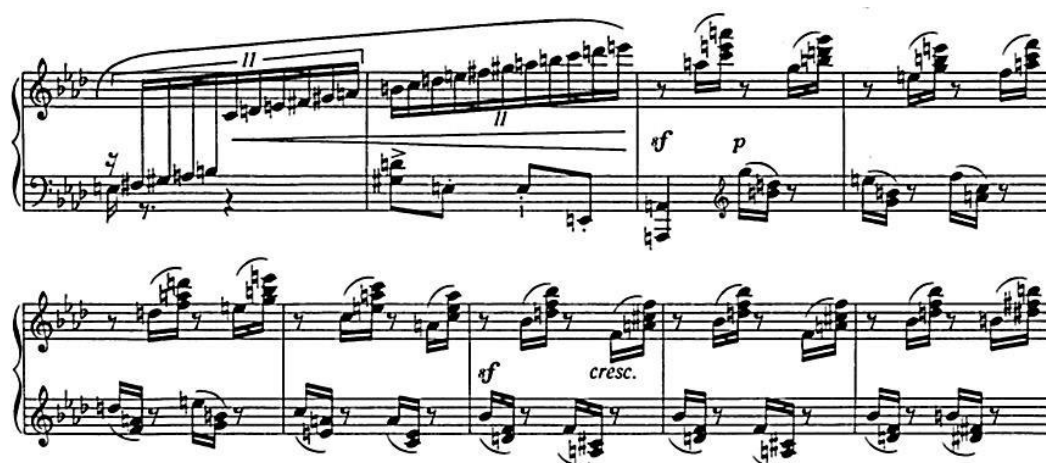


51. kottapélda. Dohnányi: *F-dúr etűd, No. 5* első két sora.

Nyilvánvalóan párba foglalandók a nyolcadpárok is: kettesével (2+2+2+2) vagy akár a szinkópa képlet szerint (1+2+2+1). Ha melódiát keresünk, akkor „értelmes” dallamot kapunk a felső szólam összejátszásával (3–4. ujjak vagy 4–5. ujjpárok szólama): C–H–H–B (szinkópa), A–A–Asz–A (szinkópa), F–G–Asz–Asz (szinkópa), Gisz–G–G–fisz (szinkópa). Nagyon jellegzetes Dohnányi zenei megoldása, hogy a melodikus – szinkópa – vonal „alatt” változik a harmónia. Árad a zene, miközben vízcsobogásszerűen kiegyenlítetten gyöngyöznek a tizenhatodok.

Látszólag rettentően virtuóznak tűnik ez a mozgás, valójában teljesen kézre esnek a passzázsok, s viszonylag könnyű megtalálni az etűd mozgásainak kiegyenlítettségét, belső egyensúlyát. Ettől még inkább bravúrosnak és boszorkányosnak hat a gyakorlat. Dohnányi szemfényvesztésének egyik jellegzetes példája ez az etűd hasonlóképpen az *f-moll capriccióhoz*, amely hallgatva úgy hangzik, mint egy képtelenül nehéz etűd – holott kimondhatatlanul egyszerű a zenei szerkezet és a kéznek is a legmegfelelőbb a felrakás: a zongorista egyáltalán nem szenved a textúrák megvalósításakor. (52. kottapélda.)





52. kottapélda. Dohnányi: *f*-moll koncertetűd, No. 6, capriccio – részlet.

Ez egy jellegzetesen virtuóznak látszó állás, amit viszont könnyű lejátszani. Virtuozitása a négy soron belüli ritmikai változatokban rejlik. Találunk benne 4-es tizenhatod osztást, 2-es nyolcad párokat, tizenhatod triolákat, négyes harmincketted csoportot, váltott-kezes játékot, tizenhatod kvintolát, kettő tizenegyes tizenhatod-csoportot és komplementer kettes tizenhatod-párokat. A valós időben körülbelül 6-7 másodperc alatt zajlik le mindez. De még egyszer hangsúlyozzuk: valójában a kéznek nem nehéz állásokról beszélünk. Ez, ha úgy tetszik, egyfajta akusztikai csalódás, és Dohnányi virtuóz etűdjei hemzsegek efféle megoldásoktól.

Az *F-dúr etűd* egy olyan rondóforma, amelynek epizódjai a főrésznek egymás karaktersvariánsai. (53. kottapélda.)



53. kottapélda. Dohnányi: *F-dúr etűd*, No. 5 első epizódjának kezdete a bal kéz témafigurájától.

A bal kézbeli téma is inkább tématranszformációnak tekinthető. Itt válik egyértelművé, hogy az etűdöt voltaképpen az etűdtéma-változatok nehezítik meg: a téma metamorfózisát nehéz interpretálni – akárcsak egy komoly előadási darabban. Az etűd formai stratégiáját szigorúan követi Dohnányi: homogén marad a hangzás, könnyed marad a hangvétel.

A zenei szerkezetet azonban rendezetlenné teszik a szólamok harmóniai pozíciói: az aktuális harmónia jócskán illeszkedik az éppen kézre eső figurához. (54. kottapélda.)



54. kottapélda. Dohnányi: *F-dúr etűd, No. 5* egyik kulminációs szakasza.

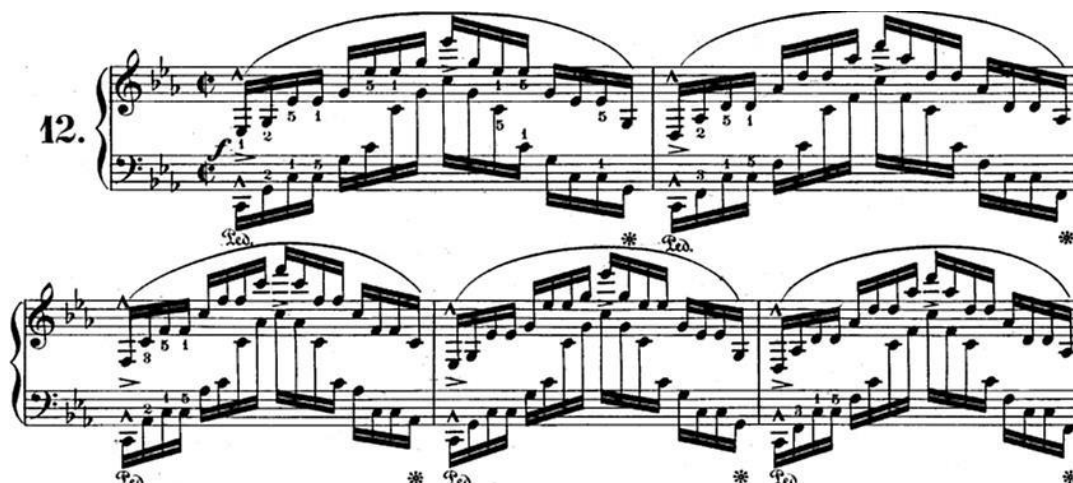
Nehéz megítélni, és nem is szabad, hogy mikortól szándékolt zenei megoldás a modulációs szekvencia, és mikortól dönt a kéz pozíció az aktuális harmóniai helyzetről. A virtuozitás jegyében itt a kettő inkább szintézisben van egymással.

4.2.4. *A-dúr etűd, No. 6* (futam-etűd)

Az *F-dúr*éhoz hasonló a szisztéma az *A-dúr etűd*ben is. Az eddigieknél jóval egyszerűbb felépítésű etűd anyagát a zeneszerző tizenhatod-csoportokba szervezi, így egy dallam rajzolódik ki a darab során: a bélelt oktávfutamok egy koráldallamot járnak körül. A dallam-kíséret felrakásnak egészen jellegzetes példája ez az etűd is. A korábbiakban, ha megnézzük, mindig jelen volt a melódia és a kíséret. Az *A-dúr etűd*ben is erről van szó, akár csak Chopin op. 25-ös *c-moll etűdjében*, csak jóval lazább szerkezetben, mint a kötött párjánál: Chopin op. 25 *c-molljában* (55–56. kottapélda).



55. kottapélda. Dohnányi: *A-dúr etűd, No. 6* első öt taktusa.

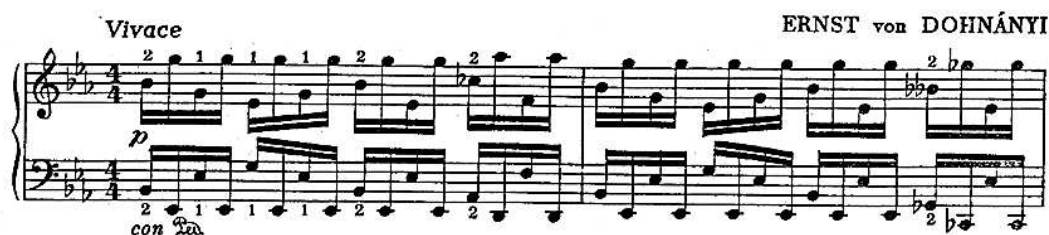


56. kottapéllda. Chopin: *c-moll etűd*, No. 12, op. 25 – az etűd első öt taktusa.

Nagy feladata a mindenkori előadónak, hogy a dallamot és a kíséreteket megfelelően súlypontoszva játssza. Ez azt jelenti, hogy a futamokat fel kell fűzni a korálra: a kéz megint csak a melódia irányába dől – a dőlés súlyozott kézfejet jelent. Dohnányi a futamok felső fordulójakor nem ír akcentust, vagyis nem szabad súlyozni a hármashangzat futamokat akkor, amikor az ütem közepén fordulnak. Chopin etűdje az ütem felénél is súlyoz, de Dohnányi *A-dúr etűdje* jóval könnyedébb.

4.2.5. *Esz-dúr etűd*, No. 8 (oktáv-etűd)

Az eddig bemutatott etűdök, a *g-moll* és a *C-dúr* párja az *Esz-dúr etűd*, No. 8. Dohnányi a természetes játékmódot most is újabb trükkökkel oldja meg: szokatlan ugrásokat ír elő az első ujjaknak – hol messzebbre, hol közelebbre. (57. kottapéllda.) A darab egyszerű zenei szövete azonban nehezített. A nehezítések eddig általában a harmadik–negyedik ujjakra vonatkoztak, most nem így történik: nem az ujjközi izmokat dolgoztatja, nem is ritkán használt pozíciókat sorakoztat fel. Ezek az ugrások a zongorista tájékozódását is segítik a regiszterek között, ráadásul gyors tempóban. A megszólaltatásban most a törzs és a hátizmok is jobban részt vesznek. Az etűd második formarésze már jóval szűkebb felrakású, a zeneszerző oktávon belüli távolságra szűkíti a melódia ambitusát, ami a kéznek jóval könnyebb. A visszatérő „A” rész oktávval magasabban, a már gyakorolt felrakásban tér variáltan vissza.



57. kottapéllda. Dohnányi: *Esz-dúr etűd*, No. 8 első két üteme.

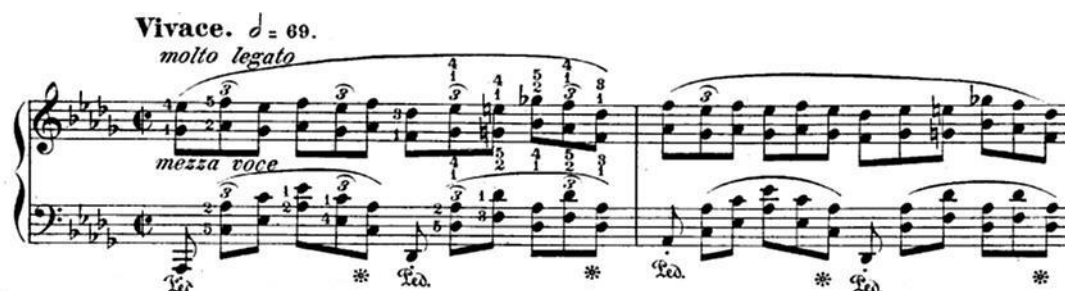
4.2.6. b-moll etűd, No. 9 (etűd a kettősfogásokra)

A b-moll rövid etűd rendkívül lényegretörő. A negyedik-ötödik, az első-harmadik és a második-ötödik ujjpárok gyakori váltakozása zajlik gyors egymásutánban. Sokféle kombinációban fordulnak elő ezen ujjpár-változatoknak, amit a melodikus építkezés és az ezzel járó moduláció okoz. (58. kottapéllda.)



58. kottapéllda. Dohnányi: b-moll etűd, No. 9 első három üteme.

Az etűd rendkívül hasonlít „modelljéhez”: Chopin op. 25-ös Desz-dúr etűdjéhez. (59. kottapéllda.)



59. kottapéllda. Chopin: Desz-dúr etűd, No. 8, op. 25 – az etűd első két üteme.

A fő különbség a két etűd között, hogy Chopinnél az etűd során nagyrészt végig marad a szextmozgás, Dohnányinál azonban az ujjpárok váltakoznak. (60. kottapéllda.)



60. kottapéllda. Dohnányi: g-moll etűd, No. 1 első sora.

Dohnányi b-moll etűdje persze nem szext-etűd. A másik kéz ellenszólama is könnyíti a mozgó kettősfogásokat. Hol a zenei szövet alkalmazkodik a technikai felrakáshoz, hol fordítva. A figurához a kézpozíció, kézpozitúrához pedig majdnem minden idomul.

4.2.7. a-moll etűd, No. 10 (oktáv-etűd)

A 10-es a-moll etűd szintén nem szisztematikusan végigvezetett hangközmenetet ismételget az oktávfogásokkal, ahogy azt Chopin az op. 25 No. 10-es h-moll etűdben teszi. (61. kottapélda.) Ez egyfelől könnyebb a kéznek, hiszen mindig van egy beékelt hangköz, ami vagy szűkíti a zenei figura ambitusát, vagy bővíti. (62. kottapélda.) Igen ám, csak hogy a sűrűn váltakozó beékelt hangközök jócskán megbonyolítják a struktúrát, így az előadó mozdulatainak gyorsan kell lezajlani. Nem beszélve a gyors gondolkodásmódról, amit ez a folyamat igényel.

10. *Allegro con fuoco. $\text{♩} = 72$.*

61. kottapélda. Chopin: h-moll „oktáv”-etűd, No. 10, op. 25 – az etűd első két sora.

62. kottapélda. Dohnányi: a-moll etűd, No. 10 – az oktávmenet kezdete.

Ritmikai vázat nyújt a zeneszerző – talán szándékosan – mindjárt a darab legelején: heroikus tónust idéző pontozott akkordokkal „megágyaz” a majd később beépülő triolamenetnek. (63. kottapélda.) Előadói szempontból nem mindegy, hogy rögtön elindít egy technikailag nehéz állást, vagy folytat egy már elindított folyamatot. Ez utóbbi történik az *a-moll etűd*ben, ami gördülékeny, könnyed oktávjátékot eredményez.



63. kottapélda. Dohnányi: *a-moll etűd*, No. 10 kezdetének néhány üteme.

4.3. Az áttetsző struktúrák

A másik csoport a transzparens, nagyon áttetsző zenei szerkezetű etűdöké. Itt olyan darabokról lesz szó, amelyeknek megszólaltatásakor kulcskérdés az artikulált játékmód, a pedálhasználat és a billentés vagy az összetartozó frázisok csoportosítása. Ebbe a kategóriákba tartoznak a következő etűdök: *B-dúr No. 24*, *G-dúr No. 3 etűdök*.

4.3.1. *B-dúr etűd*, No. 2 (legato-etűd)

A második etűd legfontosabb jellemzője a transzparens hangzás. A jobb kéz tizenhatod-mozgását segíti a bal kéz negyed- illetve nyolcadmozgása: a bal kéz kiszolgálja a jobbat. (64. kottapélda.) Segítenek a harmóniai funkciók jelenlétei is, mindig az ütemsúlyokra vált feszültségre vagy oldásra, ami egyben a kéz feszülését és elernyedését is szolgálja. Összehangolt folyamatokról beszélünk. (65. kottapélda.) A jobb kéz teljesen összhangban van a balkézszel.



64. kottapélda. Dohnányi: B-dúr etűd, No. 2 első első három taktusa.



65. kottapélda. Dohnányi: B-dúr etűd, No. 2 egyik „nehéz” modulációs szakasza.

A transzparens hangzást Dohnányi úgy éri el, hogy tiszta harmóniakat tesz egymás mellé. A kísérő szólam hangjai (tercek, prímek vagy hármashangzatok) a funkciós rendszert idézik, így kihallatszik, ha nem tisztán játsszák a tercmeneteket. Két könnyítést találunk most is: az egy magból – a tercekből – álló építménye és a tükörmozgás (jóval áttekinthetőbb ugyanis egy gyors mozgású darab, ha ellenmozgásban játszik a két kéz).

4.3.2. G-dúr etűd, No. 3 (legato-etűd)

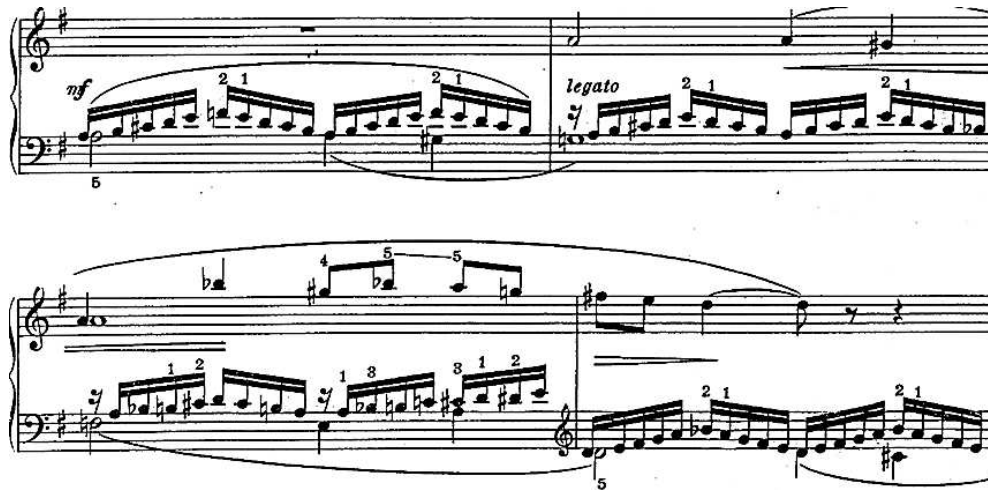
A G-dúr etűd minden szólamában lévő *legato* fő célja, hogy a belső szólamokat és frázisokat játszó ujjak minél tökéletesebben irányíthatóvá váljanak. Dohnányi moduláló zenei textúrában gondolkodott azért, hogy az előadó többféle felrakásban találkozzon a *legato*-ívekkel az etűd folyamán.

A darab felépítésének elemzésekor három zenei rétegről beszélhetünk: a szoprán-dallam, az „alt-szólam”-mozgás és a basszus-kíséret. Mind a három réteg töretlenül *legato* mozog. (66. kottapélda.)



66. kottapélda. Dohnányi: G-dúr etűd, No. 3 első két üteme.

Rendkívül hasznos ez, például Schumann hosszú dallamíveinek technikai előkészítéséhez. Ezúttal egyébként nem bukkan fel „nehéz variáns”, és a két kéz szerepcseréje sem kihívás, hiszen egyetlen 2. és 1. ujjas fölétevéssel meg lehet oldani a kérdéses fordulatot. (67. kottapélda.) Dohnányi nagyon lényegretörő.



67. kottapélda. Dohnányi: *G-dúr etűd, No. 3* – a két kéz szerepcseréje.

Az is fontos, hogy mikor melyik szólamot domborítjuk ki. A szólamok hierarchiája, fontossági sorrendje itt zenei hangsúlyt kap. Ennek analógiája a vegyes *legato*-rétegek játékából adódó kézfej-döntés: a karsúly a kiemelt szólam (vagy szólamrész) irányába fog ránehezned az ujjakra. Az egész etűd egyébként a piano alapidinamikán belül zajlik, annak ezer színével.

4.3.3. *Fisz-dúr etűd, No. 7* (balkezes, legato-etűd)

A *G-dúr etűd* párja, a *Fisz-dúr balkezes etűd*. A láb- és kézpedál egyensúlyát, illetőleg a pedál nélküli *legato* folyamatot kell nagyon összehangolni. Nagy hangsúlyt kap a pedál használatának mértéke is, ugyanis a kíséretben rengeteg a diatonikus lépés és a kromatika. A balkezes játék egyik jellegzetes példája Skrjabin *b-moll noktürnje* bal kézre (68. kottapélda.), amelyre nagyon hasonlít ez a Dohnányi etűd. (69. kottapélda). Bravúros benyomást tesz, amikor egy ilyen gyönyörű darabot csak bal kézzel meg tud szólaltatni a zongorista.

68. kottapélda. Skrjabin: *b-moll nocturne* – bal kézre, No. 2. op. 9 – első 6 ütem.69. kottapélda. Dohnányi: *Fisz-dúr etűd*, No. 7 első három taktusa.

A billentés milyensége itt fontos szerepet kap: a zongorán átvitt értelemben vett intonáció. Az intonáció itt hangszínek képezése lesz. Az előadásmódban a mély illetve a felszínes billentés fogja megkülönböztetni a dallam-kíséret jelleget. Hogy mikor melyik billentési módot alkalmazzuk, attól is függ, hogy a zenei folyamat éppen mit diktál. Ha megnyugvást hoz, akkor a kézsúly a lefelé irányuló kíséret-dallam felé nehezedik az ujjakra, ha viszont némán kezd a főszólam, súlytalanul lépdelnek az ujjak. Ez mind a mögöttes zenei kontextuson alapszik.

4.3.4. E-dúr etűd, No. 11 (trilla-etűd)

Ebben a kis etűdben főleg utalásként lesz jelen a trilla, hogy „ne maradjon ki” a sorozatból. Voltaképpen Dohnányinak egy bravúros fricskája a 3–4. ujjak függetlenítésének könnyed mozdulataira.

4.3.5. Asz-dúr etűd, No. 12 (legato-etűd)

Az Asz-dúr etűd fontos támpontja a kvintolák egymásutánja, ugyanis az ujjak különleges pozíciói, bűjtatásai metrikus ketrecbe kényszerülnek. Éppen ez ellen játszik a kvintola nyugodt lüktetése, ringatózása. Ugyanez a figura a moduláció miatt kerül más változatba az etűd során. A vertikális réteg-elv, a karakterek egymásutánja (fantázia) éppúgy érvényesül, mint a No 10-es etűdben. A balkezes etűd is, az Asz-dúr etűd is hasonlít Skrjabin egyik darabjára, az op. 8-as No 1-es E-dúr etűdre. Míg az orosz zeneszerzőnél a kvintolák inkább egzotikus fordulatként hatnak, Dohnányinál tudatos zenei paraméterről van szó (70–71. kottapélda).



70. kottapélda. Skrjabin: H-dúr etűd, No. 4, op. 8 – az etűd első néhány üteme.

ERNST von DOHNÁNYI

Allegro

poco f sempre molto legato

71. kottapélda. Dohnányi: Asz-dúr etűd, No. 12 kezdete.

5. fejezet. Zenei intenciók a *Hat koncertetűdben*

5.1. A Dohnányi-koncertetűdök koncepciójáról

A következőkben a *Hat koncertetűd* című etűdsorozatot tárom fel – az előző fejezetekhez hasonlóan – zongoratechnikai szempontból, az előadó szémszögéből. Ám a koncertetűdök merőben mások, mint az eddig tárgyalt ujjgyakorlatok vagy a rövid etűdök. Nagyfokú színpadiasság jellemzi őket, s a koncertteremben játszott zongoraopuszok lendületével és gesztusaival íródtak. Dohnányi koncertetűdjeiben – ahogy azt a cím is sugallja – művészi értelemben vett etűdökről beszélhetünk. Az etűdfigurák itt nem pedagógiai következetességgel adnak feladatot az előadónak, hanem az etűdfigurák alkalmazkodnak a zenei folyamathoz. A zeneszerző nem választja ki a zenei paraméterek egyikét sem, hogy a figurák változatainak nehézségét koordinálja. Itt a technikai figura mint zenei problémafelvetés jelentkezik, majd zenei motívumként bontakozik ki.

A Dohnányi-koncertetűdökhöz nem bravúrdarabokként érdemes közelíteni, szinte mindig dal-adaptációkat találunk, rögtönzésnek ható szabadsággal kibontott variációk sokasága gazdagítja őket. Érdemes figyelniük továbbá a színesztéziára, a hangzással történő játékra.

5.2. *a-moll koncertetűd, No. 1*

Az *a-moll* koncertetűdöt elemezve azt látjuk, hogy a két szólam – a két kéz – dallam-kíséret viszonyban áll egymással. A legfontosabb motívum tehát nem a tempó, 4/4-es tizenhatod-lüktetés, hanem a melódia jelenléte. A lebegő kíséretet ehhez a dallamhoz illesztjük finoman. A polifónia jelenti a technikai folyamat valódi motorját. *Ostinató*val indul a kíséretszólam, ami az etűd technikai problémafelvetése, és ez a figura kezd el fejlődni. (72. kottapélda.) Az elsődleges vezérelv itt nem a technikai kiterjesztés, hanem a zenei-motivikus fejlődés. Ennek a módszernek csak egy része az etűdfigura változása, s ebben az esetben is a darab nehézsége leginkább a polifónia illesztésében és arányainak eltalálásában rejtőzik. A figura változik és nehezedik, de az a feladat, hogy az előadó a dallam-kíséret arányt mindvégig fenn tudja tartani.



72. kottapéllda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd, No. 1* első öt üteme.

A „dal” a folytatásban egy intermezzo-szakaszba torkollik („pihenő rész”), ám az etűd itt is dalszerű marad. Dramaturgiáját csak megerősítik a beékelődő pihenő szakaszok, melyek törés nélkül illeszkednek a főrészbbe. Ezeket a pihenő részeket (intermezzo) onnan ismerhetjük fel, hogy ismétlődést találunk a figurákban, vagyis a koncertetűd zeneileg is megpihen, ahogy a melodikus vonal elérte a csúcspontját. (73. kottapéllda.)



73. kottapéllda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd, No. 1* „intermezzo” – pihenő szakasza.

A kézcseré-szólamcsere (ami az előadónak nehézséget szokott okozni), itt nem jelent valódi kihívást. Ehelyett az etűdfigurák újabb és újabb változatai fogják megbonyolítani a darabot. Hol sűrűsödnek (*stretta*), modulálnak, hol más-más torz alakban jelentkeznek. (74–76. kottapéllda.)

Az etűdön végigvonuló dallami keretbe kell beilleszteni az etűd figuráit, az etűdtéma metamorfózisának (új és változó alakjainak) megszólaltatása során a melódia útját kell követnünk.



74. kottapélda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd, No. 1* – szólamcsere az etűd elején.



75. kottapélda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd, No. 1* – a változó etűdfigura alakzatok.



76. kottapélda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd, No. 1* – egy újabb technikailag nehéz változata a témafigurának.

5.3. Desz-dúr koncertetűd, No. 2

A *Desz-dúr koncertetűd*ben nem a látszólagos technikai problémafelvetés a lényeg (kettősfogások, trillák, oktávok vagy tercek és még sok sztenderd etűd-problematika), hanem a mögöttes tartalom jelenti az igazi kihívást. Az etűd-paramétereket jól el kell tudnunk helyezni, törés nélkül meg kell tudnunk valósítani. A *Desz-dúr etűd* új nehézségei: a billentyűk között való tájékozódás, a töretlen *legato*-játék minden zenei rétegben, továbbá modulációk, amelyek gyors alkalmazkodást kívánnak újabb és újabb figurális változatokban. Ezek az eljárások, amelyek mind teljesen kiszűrnek a mechanikusságot. A rengeteg átmenőhangként szolgáló apró érték – triolák – a kísérszólamban állandó figyelmet és koncentrációt követelnek az előadótól.

A darab jellegzetes színek asszociációját kelti. A kortárs Claude Debussy kromatikus etűdjét idézem az összehasonlításához. A színek Dohnányinál is tonális jelentéstartalmakat hordoznak. A finom ritmikai ütköztetés jellegzetes hangzást ad, amely valamiféle kristály-alakzatra emlékeztet, ami a napfényt ezer meg ezer irányba töri – ennek a különleges hangzásnak a megvalósítása az igazi cél. (77. kottapélda.)



77. kottapélda. Dohnányi: *Desz-dúr koncertetűd*, No. 2 kezdete.

Tehát a *Desz-dúr koncertetűd* hasonlít Debussy etűdjére: az adott etűdfigura technikai problémafelvetése a hangzásban keresi feloldását. Szintén több dimenziós alakzat tűnik ki a triolák mozgásából. (78. kottapélda.)

Scherzando, animato assai

VII

78. kottapélda. Debussy: *Etűd a kromatikára*, Tizenkét etűd, L. 136, No. 7 – részlet.

Dohnányinál a modulációs-feldolgozó etűdszakasz megőrzi a téma motivikus variációját (nem kétséges, hogy egy téma-magból építkezik). (79. kottapélda.) Ez a folyamat Debussynél is motivikus: nála térben bontakozik ki a feljesztés. (80. kottapélda)

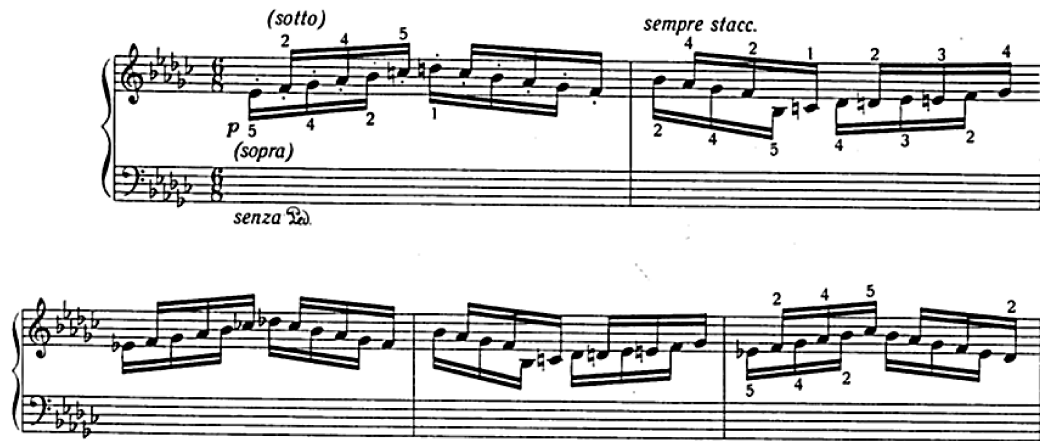
79. kottapélda. Dohnányi: *Desz-dúr koncertetűd*, No. 2 modulációs középrésze.

80. kottapélda. Debussy: *Etűd a kromatikára*, Tizenkét etűd, L. 136, No. 7 – az etűd középső szakasza.

A térhangzást a zene ritmikai játékával lehet előidézni. Ha a két példát összehasonlítjuk látható, hogy Debussy más zenei jelentést kölcsönöz ugyanannak az etűdfigurának. Ezt a következőképpen valósítja meg: az egyik kézben ismételtetni kezdi, ami *ostinato*-funkciót kap, a másik kézben pedig töredékekben jeleníti meg ugyanazt. A mozgások nem progresszívek, így nem érzékeljük az idő múlását, kizárólag a szűkülést és a tágulást észlelünk. Dohnányinál ellenkezőleg: megőrzi az eredeti ritmikát, csak a hangközöket változtatja. Így „haladás”-érzetünk lesz, zenei fejlődést appercipiálunk. A színek Dohnányinál is átalakulnak: a hangközök változásai a modulációk színskáláját bővítik, a kaleidoszkóp alakzat változik – ugyanaz az anyag mindig másképp jelenik meg. Egyfajta hangszínjáték jelentkezik Dohnányinál is, ahogy Debussynél.

5.4. *esz-moll koncertetűd, No. 3*

A legfőbb bizonyosság, hogy a zeneszerző koncertetűdjei nem motorikusak, maga az *esz-moll koncertetűd*: az etűdöt nem is lehet gyors tempóban *giusto* eljátszani. A darab Dohnányi kísérletező kedvét is igazolja. Polifon módon váltják egymást a komplementer terek a két kézben. A két kéz ilyen módon független, azonban a másik zenei rétegből adódó skálák mégis összekapcsolják őket. Nem véletlenül nem játsszák ezt az etűdöt, mivel lehetetlenül nehéz. Ugyan egy kézzel könnyebb megszólaltatni a skálákat, de az megtévesztés lenne. (81. kottapélda.)



81. kottapélda. Dohnányi: *esz-moll koncertetűd*, No. 3 alapképlete.

A darab zeneileg is rendkívül provokatív. Nem érdemes a *Paganini-caprice*-ok ritmikáját keresni benne, a szubjektív időkezelés könnyebben elvezet az etűd saját lüktetésének megtalálásához. Ha konstans metrikával közelít az előadó hozzá, könnyen belefut, mivel nem monoton, motorikus mozgásra van kitalálva az anyag.

Érdemes újra egy Debussy-párhuzamra gondolnunk: a francia zeneszerző az „*Ötújjas*”-etűdjében Carl Czerny-t idézi úgy, hogy egyúttal torz fintort mutat neki: „Nem kérek a mechanikusságból...” – talán így gondolhatta (82–84. kottapélda).



82. kottapélda. Debussy: *Ötújjas etűd*, *Tizenkét etűd*, L. 136, No. 1 – részlet.

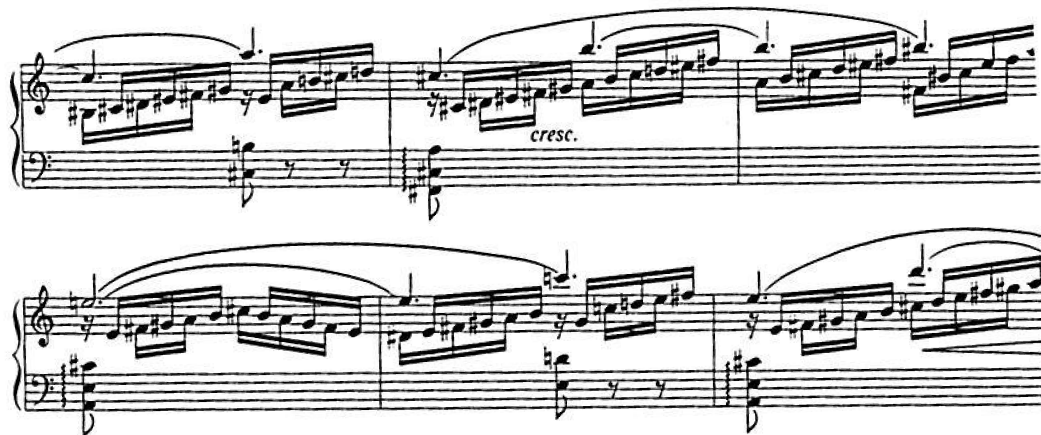


83. kottapélda. Debussy: *Ötújjas etűd*, *Tizenkét etűd*, L. 136, No. 1 – „Animé”-szakasz.



84. kottapélda. Debussy: *Ötujjas etűd*, Tizenkét etűd, L. 136, No. 1 következő ritmikai figurája.

Míg Debussy ismét időben és térben bontakoztatja ki az etűdöt, addig Dohnányi 19. századi eszközzel operál: a polifóniával – ő így érezteti a szokatlan időkezelést. A váltott kezes felrakás miatt egészen differenciált billentéssel fog odaérni az előadó keze a következő akkord hangjaira. Elvont módon bár, de igen különleges szint kevert ki a zeneszerző. (85–86. kottapélda.)



85. kottapélda. Dohnányi: *esz-moll koncertetűd*, No. 3 melódia töredékei.



86. kottapélda. Dohnányi: *esz-moll koncertetűd*, No. 3 melodikus téma-variánsa.

5.5. *b*-moll koncertetűd, No. 4

A *b*-moll koncertetűd az artikuláció szervező elvére épül. Mivel oktávokról és bélelt oktávokról beszélünk, könnyen a pedál martalékává válhat a hangzás, ha figyelmen kívül hagyjuk a szólamok artikulálását. A formarészek jól elkülöníthetők, hiszen mindegyikben újabb változatokban jelentkeznek a ritmizáltan tört, bélelt oktávfogások. Ahogy az *a*-moll koncertetűdben, itt is a melodikus réteg és a figuratív rétegek összehangolása, valamint a gyors karakterváltozások nehezítik az előadást. Emellett a *b*-moll darab is dallam-kíséret jellegű. (87. kottapélda.)



87. kottapélda. Dohnányi: *b*-moll koncertetűd, No. 4 dallam-kíséret felrakása.

Az „oktáv és akkord-technika” jegyében terc-szext és oktávlepésekből (főleg oktávokból) építkezik a darab, a melódia pedig minden esetben oktávdallam. A figura alkotóelemei külön-külön is kidolgozottak: egyes variánsok csak tercekből állnak vagy csak oktávokból. (88. kottapélda.)



88. kottapélda. Dohnányi: *b-moll koncertetűd, No. 4* etűdfiguráinak változásai.

Az etűd-figuráknak rengeteg féle variánsa fordul elő, többnyire a hangközök változtosak. Az oktávon belüli kombinációk változnak, hol szextek, hol terc-szextek „bélelik ki” az oktáv-fogású futamokat, hol hármashangzat akkordok és néhol csak oktávok maradnak. A változatokhoz nemcsak karakter, hanem megfelelő zenei

affektus is párosul, ezért az etűd erősen dramatizált. A figurális és a dramatikus réteg zenei feszültséget kelt és különféle hangzásokat eredményez.

5.6. *E-dúr, No. 5 és f-moll, No. 6 koncertetűdök*

Az *E-dúr koncertetűd* pedálozás szempontjából meglehetősen kényes felrakása némi kreativitást igényel az előadótól. Ha túl sok a pedál, értelmetlen lesz a dallam, összefolynak a moduláció harmóniai. Ha azonban csak a kézpédálra hagyatkozunk, eltűnhetnek a felismerhető és a tonalitás-érzetet megerősítő akkordok körvonalai. Így a fő technikai kérdés a kétféle pedálhasználat összehangolása, használatának mértéke. Az *E-dúr koncertetűdben* a pedál köti össze az amúgy *leggiero* billentéssel játszott, azaz a zongorán a kiváltási pontig leütött (elválasztott) hangokat. A pedál mértékét patikamérlegen egyensúlyozzuk: a beékkelt melódia miatt ugyanis kézpédált, vagyis titkosan belecsempészett *legato*-mozdulatokat igényel a darab. Ha ugyanis lábbal végig nyomjuk a pedált, nem artikulálódik maga a dal, ami egyébként az *E-dúr etűd* zenei esszenciája. (89. kottapélda.)



89. kottapélda. Dohnányi: *E-dúr koncertetűd, No. 5* – részlet.

Másképpen viselkedik az *f-moll koncertetűd*. Ez az az eset, amikor az előadónak különféle figurákból kell dallamot csiholnia – ki kell „olvasni” a sorokból a melódiát. Dohnányi nem ad notációs segítséget a rejtvény megfejtéséhez. Ha csak a figurákat játsszuk el, soha sem lesz a hangokból koncertetűd. A toccata-lüktetést és a változatok prozódiját hozzá kell idomítani ehhez a fantom-melódiához, ami igazán nagy művészi felkészültséget igényel. Ha már jól illeszkednek a figurák a modulációhoz, érdemes arra törekedni, hogy jól elkülöníthető konkrét változatok körvonalazódjanak. Vagyis nemcsak az elrejtett dallamot kell megtalálni az etűdben, hanem az előadónak a karaktereket is fontos jól megmutatnia (90. kottapélda).

a)



b)



c)



d)



e)





90. kottapélda. Dohnányi: *f-moll koncertetűd*, No. 6 etűdfigura-változatai.

A változatok ritmikai sokfélesége is feszültté teszi a hatodik koncertetűdöt, a *capriccio*-t. Általában is elmondható, hogy a Dohnányi-koncertetűdök időkezelése nagyban aránylik az egyes koncertetűdök melódiáinak egyéni idejéhez: amennyi időt a dallamok igényelnek, a hozzájuk tartozó figurális szakaszok úgy idomulnak a darabhoz. A koncertetűdök időbeli szabadságát tehát főképpen a dallami rétegek határozzák meg.

Lezárásképpen az 5. táblázatban foglaltam össze a *Hat koncertetűd* technikai problémafelvetéseit, megoldásaiknak zenei eszközeit és annak technikai problémáira vonatkozó – a zenei megszólaltatásban megvalósuló – kulcskérdéseit.

5. táblázat: A *Hat koncertetűd* technikai vetülete

Koncert-etűd	Technikai probléma	Zenei rétegek	Technikai probléma
No. 1	akkord-kapcsolások	az akkord-kapcsolások figuráinak transzformációi, változatai + egyetlen átkomponált háromtagú dallam	a nehéz figurális változat a másik szólam dallamába való illesztése
No. 2	szextek, duola-triola staccato-legato	sűrű moduláló akkordok és átmenőhangok + kísérő szólam változó skálái	a két réteg ütköztetése gyors tempóban
No. 3	„Paganini”-etűd (váltottkezes etűd)	két kéz komplementer hármashangzatai + a komplementer szólamok differenciájából eredő skálák, modális skálák	a skálák gyors és folyamatos megszólaltatása
No. 4	ritmizáltan tört, bélelt oktávfogások	oktávdallam + tört négyeshangzatok változatai	artikuláció a diffúz szerkezetben
No. 5	váltottkezes játék	hármashangzat felbontások + beékelte szellem-melódiák	artikuláció, kéz-láb pedál viszonya és mértéke
No. 6	ritmizált tizenhatodok és nyolcadok, toccata-lüktetés	változó figurák illesztése a szellem-dallamba	„értelmes” melodikus réteg felismerése az előadó által

5.7. Liszt hatása a *Hat koncertetűdben*

A zongorajátékos könnyen arra a következtetésre juthat, hogy a *Hat koncertetűd* leginkább Liszt *Transzcendens etűdjeivel* rokon, mivel ahhoz hasonlóan képszerű karakteretűdökből áll. Technikailag persze ez nem feltétlenül igaz: a zongorajáték sokkal inkább Chopinre emlékeztet, esetleg Schumannra.

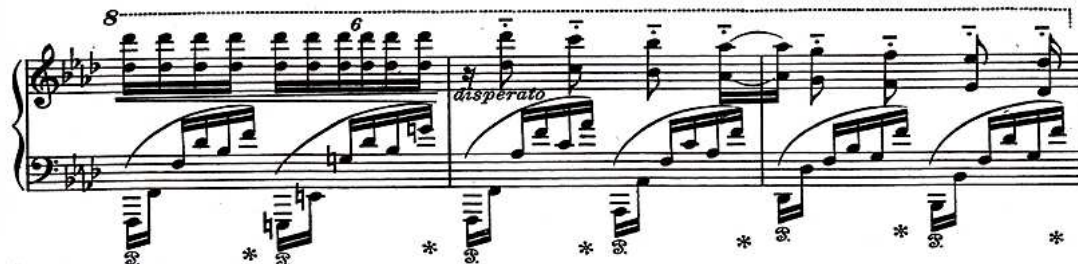
A koncertetűdök, körvonalaikban hasonlíthatók a transzcendens etűdökhöz, de semmiképp nem másolatai azoknak. Dohnányi korábbi művei közül a *Winterreigen* (1905) például egyértelműen schumanni mű, a korai *Négy zongoradarab* (1897) pedig az eklatáns Brahms-vonal képviseltje. E logika mentén a *Hat koncertetűd* képviselhetné a Liszt-féle koncepciót. De mennyire van benne jelen valójában Liszt? Démoni, virtuóz, néhol sötét, néhol lidérces, akárcsak Liszt maga – legalábbis a mítosz szerint – amelyet úgy tűnik, Dohnányi magáévá tett. A kivitelezés, a formába öntés azonban sokkal egyénibb. A zenei szövet jól felismerhetően dohnányis: kifinomult. Igaz, a bombasztikus technikai elemektől sem mentesek a darabok (hemzsegnek a bravúros oktávmenetek, különféle figuravariánsok), ami újra csak Lisztet juthathatja a hallgató és az előadó eszébe. Bizonyos értelemben „lisztes” még a Dohnányi kamarazenéiből is ismerős, motivikusan szőtt, állandóan moduláló zenei szövés mód is.

A zenei szerkezetet tekintve azonban a sorozat sokkal inkább a Schumann-féle, zártabb – „dal szöveg nélkül” – témákra épül, illetve Brahmsra emlékeztető motívumtechnikára támaszkodva bontakozik ki, s nem a Liszt-féle dramatizált zenei megfogalmazáson alapul. Ha mindenképpen Liszt-művet keresnénk modelljei között, akkor leginkább a *h-moll szonáta* bizonyos elemeihez hasonlíthatnánk őket, és sokkal kevésbé a *Transzcendens etűdök*, a *Koncertetűdök* vagy a *Paganini-etűdök* nehézségeihez. Persze a *h-moll szonáta* zongoraszerűsége maga is a schumanni struktúra megfelelője. A Dohnányi-koncertetűdök azonban Chopin balladáitól sem állnak távolabb, mint például a nagyon virtuóz *Spanyol rapszódia*tól. Bár az utókor hajlamos jelentős Liszt-repertoárt tulajdonítani Dohnányinak, voltaképpen nem nagyon játszott Liszttől, csak amennyi előadóművészi „kötelezettségének” elégtételül szolgált. Kivételt jelent Liszt ciklikus alkotásai közül a már a korábbiakban említett *h-moll szonáta*. Talán nem is véletlen tehát, hogy a *Hat koncertetűdöt* motivikus fejlesztés, szűkfekvésű, sok hangból álló akkordikus felrakás és konzekvens ritmika gazdag arzenálja jellemzi, s Lisztre inkább csak valamiféle patetikusság vagy a démoni virtuozitás utal, nem a zeneszerzői eljárások.

Mindezt egybevetve a *Koncertetűdök* kapcsán az utókornak mégis elsőként Liszt jut eszébe. Így volt ezzel Daniel Korevaar zongoraművész is, aki a James A. Grymes által szerkesztett *Perspectives on Ernst von Dohnányi* című tanulmánykötetben közölt tanulmányt a sorozatról. Minthogy ezidáig Korevaar cikke volt a legrészletesebb elemzése a műnek, fontosnak tartom, hogy saját analízisem alapján módosítsam, illetve kétségbe vonjam bizonyos állításait. A fentiekben megállapítottam, hogy Dohnányi Lisztre mint zongoravirtuóz-etűdíró elődre tekintett, Lisztet mint mindenek felett álló génuszt emelte a mércéjévé.

5.7.1. No. 1 koncertetűd

„*Disperato*” – írja Liszt az *f-moll transzcendens etűd* kulminációs szakaszában. Dohnányi első koncertetűdje mintha ott folytatódna, ahol az *f-moll* etűd véget érne az oktavdallam és hangzat-kíséret figurákkal. Habár az *f-moll transzcendens etűd*ben a zene feloldódik, beteljesül, Dohnányi *a-moll etűdje* feloldhatatlan konfliktusokat hordoz. (91. kottapéllda.)



91. kottapéllda. Liszt: *Allegro agitato*, *Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 10, kulminációs szakasz – *Disperato*.



92. kottapéllda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd*, No. 1 kezdő ütemei.

Amíg Liszt etűdje egyértelmű szerkezeti feszültség-oldás viszonyokkal tagolódik – parallel dúr fordulat – az *a-moll koncertetűd* második témája oldás helyett újabb feszültséget kelt. (93. kottapéllda.)



93. kottapélda. Liszt: *Allegro agitato*, *Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 10 – a paralel-dúr fordulat.

Dúr fordulatról vagy megnyugvásról szó sincs. A szenvedélyes, drámai hangvétel és a dallam végi harmóniaváltás a 9. ütemben viszont mintha verbunkos fordulatra emlékeztetne. Az etűd kíséretfigurája egyértelműen Brahms *B-dúr zongoraversenyének* második tételére emlékeztet (persze nem a brahmsi zenei kontextusba illeszkedik), és hasonlít a szerző Paganini-variációjának második változatára is.⁷⁴ (94. kottapélda.)



94. kottapélda. Brahms: *B-dúr zongoraverseny*, 2. tétel, op. 83 – részlet.

Amíg az *f-moll transzcendens etűd* témája metamorfózison megy keresztül, a téma különböző affektusait mutatja meg, addig Dohnányi *a-moll koncertetűdje* ennél sokkal motivikusabban szőtt. A visszatérésben felcserélődik a két kéz: a konfliktustól terhes, forradalmi hangzást egy fájdalmas tobzódás követi. A lebegő kíséret immár bizonytalanságról vagy gyökértelenségről szól, a felette bolyongó dallam egyedül

⁷⁴ David Korevaar: „Dohnányi’s Six Concert Etudes, op. 28: Context and Content.” In: James A. Grymes (szerk.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi. Perspectives on Dohnányi as a Composer*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2005). 125–138.

marad, útját keresi, azonban folyton ugyanarra a technikai pontra visszatérő a-moll alaphangon köt ki. (95. kottapélda.) Lisztnél ez fel sem merül, ugyanis a tonális centrum jóval autentikusabb, hiszen az *f-moll transzcendens etűd* hangnemi terve majdhogynem előre fixált, (alaphangnem-domináns hangnem – szubdomináns-tercokon – majd a visszatérésben, ami domináns volt az expozícióban, az alaphangnembe kanyarodik vissza). Dohnányi *a-moll koncertetűdjében* az expozíció is a tonikában marad.



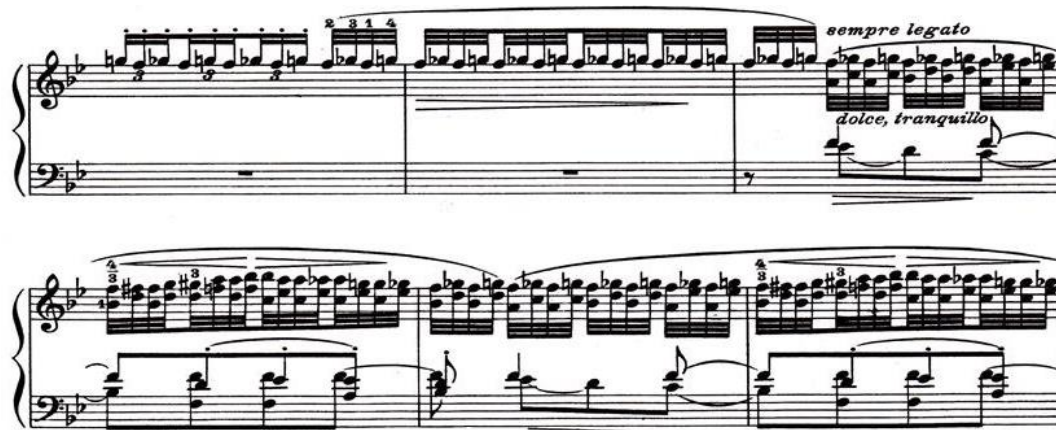
95. kottapélda. Dohnányi: *a-moll koncertetűd*, No. 1 – visszatérés.

5.7.2. No. 2 koncertetűd

A *Desz-dúr koncertetűd*, No 2 szellemtánc jellegét a liszti *Lidércfény*ből ismerjük, de hasonlóságot hallunk Chopin *Desz-dúr etűdjével*, No. 8. op. 10 is, még ha ez utóbbi inkább idilli képet tár elénk. A *tritonuszok* mixtúrái viszont inkább Liszt démoni arcát idézik, tovatűnő vízió képében. (96–97. kottapélda.) Lisztnél azonban jóval szabadabb az etűd szerkezete: fantáziaszerűbb és sokkal több polifónia jellemzi.



96. kottapélda. Dohnányi: *Desz-dúr koncertetűd*, No. 2 kezdő ütemei.



97. kottapélda. Liszt: *Lidércfény*, *Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 5 – részlet.

5.7.3. No. 3 koncertetűd

Az *esz-moll koncertetűd*, No. 3 Dohnányi kísérletező kedvéről tanúskodik. A váltott kezes billentyűjáték már a barokk időkben is népszerű volt. J. S. Bach *d-moll csembalóversenyétől*, a francia barokk csembalózenén át C. Ph. E. Bachig és akár Haydn-ig is. Liszt a *Paganini-etűdökben* is használta ezt a figurát a virtuóz hegedűjátékot imitálva vele.⁷⁵ Liszt előadói bravúrt csinált a Paganini *Caprice-ból*, Dohnányi pedig ötletet meríthetett a váltott kezes zongorajátékból. Egyetlen dallamot játszik a két kéz, a tizenhatodik sokasága és a két kéz bravúros váltakozásával egy elmosódott képet, festményt vagy inkább hangulatot varázsol elénk. Talán még Debussy *Hópelyhek tánca* című műve is eszünkbe juthat annak érzetekre ható élménye miatt.

5.7.4. No. 4 koncertetűd

A *b-moll koncertetűd*, No. 4 távoli visszhangja Liszt *Mazeppájának* és *Eroicájának* a *Transzcendens etűdökből*.⁷⁶ (98. kottapélda.)



98. kottapélda. Dohnányi *b-moll koncertetűd*, No 4 kezdő ütemei.

Mindjárt a kezdő képletekben megjelenik a hasonlóság: Liszt *Eroica* című *Transzcendens etűdjének* elmosódott körvonala. (99. kottapélda.)

⁷⁵ I.m. (David Korevaar)

⁷⁶ I.m.134.



99. kottapélda. Liszt: *Eroica, Transzcendens etűdök*, S. 139, No. 7 – részlet.

Korevaar szerint az etűd erősen reflektál az első koncertetűdre: a negyedik koncertetűd témája az első etűd tükörtémájaként is értelmezhető,⁷⁷ a negyedik etűd középrésze párhuzamba állítható az első párjával; a negyedik etűd csúcspontja pedig Liszt *Dante szonátájának* emlékeit idézi. Viharként söpör végig a drámai, balladai b-moll a sötétségből a világosságba törve egészen a fényes B-dúrig (*maggiore*). A *minore* és *maggiore* liszti eszközökkel ismét asszociációkat kelt a hallgatóban: a mélység és magasság, a csúcsig vezető küzdelmes út narratívája Richard Strauss szimfonikus költeményeit is eszünkbe idézhetik. A zongora figurái szintén eltűnnek a képzeletbeli hangszerek rengetegében, a szerző ujjai alatt egy zenekar szólal meg. (100. kottapélda.)



100. kottapélda. Dohnányi: *b-moll koncertetűd*, No. 4 – részlet.

A mélység és magasság ábrázolása viszont nagyon is jellemző itt Dohnányira, ahogy Lisztre is. Ez megfogható motívum, amit Dohnányi valóban átvett zenészerző elődjétől. Olyan ez, mintha az emlékét idézné fel. Dohnányi pátosza viszont egészen szubjektív ebben az etűdben, nem érint annyi hangnemet, mint Liszt a *Dantéban*. A *b-moll etűd* felrakása ugyanakkor „*Mazeppás*” is. (101–103. kottapélda.)

⁷⁷ I.h.



101. kottapélda. Liszt: Mazeppa, Transzcendens etűdök, S. 139, No. 4 – részlet.



102. kottapélda. Liszt: Mazeppa, Transzcendens etűdök, S. 139, No. 4 – oktávmenet.



103. kottapélda. Dohnányi: b-moll koncertetűd, No. 4 – oktávmenet.

Dante magasságaira emlékezhetünk a *Negyedik koncertetűd*ben (104. kottapélda.)



104. kottapélda. Dohnányi: *b-moll koncertetűd, No. 4* – fényes „maggiore”.

Az említett *Dante szonáta* a *Zarándokévekből* dicsőséges és fényes D-dúrban tündököl (105. kottapélda.)

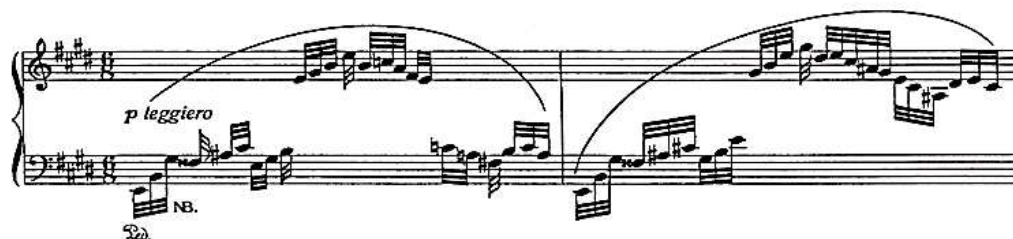


105. kottapélda. Liszt: *Dante-szonáta, S. 161* – „finale”-szakasz.

5.7.5. No. 5 koncertetűd

Az *Ötödik (E-dúr) etűd* kézkeresztesző játék, hasonló karakterű párját Liszt *Un Sospiro* című koncertetűdjében találhatjuk.⁷⁸ Ez ugyanakkor újra egy dalátírat illúzióját is kelti a hallgatóban. Ahogy Schumann *Widmung*-jának dallamai és harmóniai rímelnék egymásra, úgy követik a harmóniak és dallamok egymást Dohnányi *Ötödik koncertetűdjében*. Dohnányi megidéz egy dalt zongoráján, nemcsak a dallamot és kíséretet ötvözve, hanem a dal természetét, a dalénekes érzelmeit, a zongorakíséret lüktetését és a dal narratívájának képszerűségét is ábrázolja. Az E-dúr hangnem természeti képre is utal, a sűrű belső szólam pedig a természet hangjait imitálja – bár ez az izgatottságot, érzelmi felfokozottságot is jelezheti. Az etűd végén a szépségben a darab kiteljesedik és megnyugszik valamiféle belső csendben. (106. kottapélda.)

⁷⁸ I.h.

106. kottapéllda. Dohnányi: *E-dúr koncertetűd*, No. 5 – részlet.

Az *Un Sospiro* gyöngyöző futamait idézik az *Ötödik koncertetűd* hangzatfelbontásai. (107. kottapéllda)

107. kottapéllda. Liszt: *Un Sospiro*, *Három hangverseny-etűd*, S. 144 – kezdő ütemek.

5.7.6. No. 6 koncertetűd

Az *f*-moll koncertetűd, No. 6 (*capriccio*) Korevaar megfigyelése szerint csárdásra emlékeztet:⁷⁹ az egyre aprózóbb belső szólamok és figurák motivikus fejlődése szerinte a tánc gyorsulását idézi.⁸⁰ A gyorsulás persze csupán a sűrűsödő zenei feszültség illúziója. Korevaar olvasatában az etűd démoni virtuozitása egyértelműen Paganini *Caprice*-ait hívja elő.⁸¹ A Paganini-féle elv azonban meglátásom szerint főleg az interpretációs eszközökre hivatkozik, vagy éppen korlátozódik – főleg Lisztnél. Dohnányinál azonban erről nincs szó. Korevaar azt is említi, hogy a szélső regiszterek használata, a glisszandók és a kézkeresztezés Paganini és Dohnányi hangszeres technikáját emelik művészi magaslatokba.⁸² Dohnányinál ez a zongorázás feltétel nélkül természetes volt. Az ő kamarazenei rezonanciájú zongorázása messzemenően polifónabb és konstruktívabb, mint a bravúros, improvizatív virtuozitás, amit inkább rendelünk a Paganini-kultuszhoz. Az etűdben sorsszerűséget hallunk. A jellegzetes liszti harmóniak jelen vannak: szűkített hangzatokba közbeékelt átmenőhangokat

⁷⁹ I.m. 136.

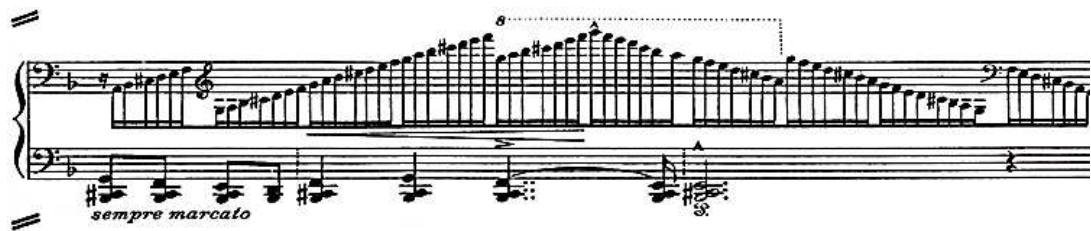
⁸⁰ I.h.

⁸¹ I.h.

⁸² I.h.

szinte clusterként kezeli. A *Haláltánc* futamaiban viszont ugyanez a halál jelenlétét, ördögi humort jelenti Dohnányinál is. A gúnyos kacajra emlékeztető tremolók és az akkordok váltóhangjainak disszonáns egybecsengése révén Dohnányi zenei kontextusa megegyezik a liszti kontextussal. A visszatérés grandiózus, hősies akkordjai az előző etűdöknek a hangját idézik.

Mindent egybevetve úgy tűnik: bár Dohnányi *ars poeticaként*, édes teherként cipeli magával a 19. század zongoravirtuóz-hagyatékának körvonalait, a *Hat koncertetűd* kivitelezése esetében azonban kevésbé megalapozott a liszti párhuzam. Az emlékek zenei megfogalmazása csak halvány visszfényt jelentik Liszt eszközeinek. Amíg azonban Brahms vagy Schumann intonációi mindvégig jelen vannak, addig Liszt körvonalai csak egy távoli mítosz árnyaként suhan át a zongoraművész–zeneszerző világában. A szoros modellkövetés helyett az etűdöknek határozott zenetörténeti–zeneesztétikai „állásfoglalása” van. (108. kottapélda.) A koncertetűdök nem zeneszerzői, sokkal inkább a Liszt-féle interpretációs iskola modelljét követik: a lényeglátó és nagyvonalú romantikus gesztusok, melyben a világos zenei történéseké a főszerep. Kimondottan liszti technikákra azonban nem volt szüksége Dohnányinak ahhoz, hogy művében fáklyaként lobogjon a 19. századi zeneszerző kultusza.



108. kottapélda. Liszt: *Haláltánc*, S. 126 – futam a zongoraszólamból.

Összegzés

A 20. századi modernizmusban tovább élt a 19. századi hagyományokon alapuló és annak tradícióját megőrző zenei irányzat, amelyet Dohnányi is képviselt. Másfelől azonban ő a modernizmus első, Richard Strauss nevéhez kapcsolódó hullámához tartozott. Érdeklődésem középpontjában a több szempontból összetett és változatos modern kori zongorázás, a „zongora lelkéből fakadó” komponálás és a német romantikából eredeztethető zenei nyelv ötvözésének vizsgálata állt. Majdnem minden zongoraművész-zeneszerző komponált zongorára etűdöket vagy ehhez hasonló innovatív hangszeres műfajokat – ahogy Dohnányi is⁸³. Etűdjeiben jól megfigyelhető zenei kifejezőmódja, mi több, zongoraművészi kézjegye. Zenei ízlésének és zongorapedagógiájának szemléltetője az etűd.

Disszertációm írása előtt a 20. század elsőfelére jellemző, különféle zongorajátékmódok keltették fel figyelmemet. Három, különváló stílust véltem felismerni: a chopini, a liszti és a schumanni-brahmsi interpretációs vonalat. A Liszt-féle textúrát véleményem szerint Bartók aknáztta ki leginkább, a Chopin-féle lírát Debussy szerette, Dohnányi pedig jellegzetesen a schumann-brahmsi vonalat folytatta. Elemzésem Dohnányira fókuszálódott. Kutatni kezdtem azt, hogy milyen modellekkel dolgozott Dohnányi, milyen kliséket tartott meg vagy hagyott el. Érdekesnek találtam a pedagógiai vonatkozású etűdjeivel és ujjgyakorlataival foglalkozni, melyek a következők: *Hat koncertetűd*, *Legfontosabb ujjgyakorlatok*, *Tizenkét rövid etűd haladó zongoristák számára* és *Napi ujjgyakorlatok*. Bármennyire is hasznosnak vélte a zeneszerző a kis etűdjeit és az ujjgyakorlatait, oktatási szempontból ezek a kompozíciói – a koncertetűdökön kívül – nem igazán népszerűek a 21. században. A szakközépiskolai és egyetemi oktatásban főképpen a *Legfontosabb ujjgyakorlatokat* használjuk. A nemzetközi koncertrepertoárnak viszont exponált műsora a *Hat koncertetűd*.

A dolgozatban az etűdöket négy nagy szempont alapján vizsgáltam: (1) keletkezési körülmények, (2) zenetörténeti kontextus (részben a zeneszerző zongoraművészi repertoárja alapján), (3) pedagógiai koncepció (4) és zongoratechnikai és zenei elemzés. A dolgozat három nagy részre tagolódik: modellek, módszerek és elemzés. A modelleket tárgyaló szakaszokhoz tartozik az etűd műfaji áttekintése, a Dohnányi-etűdök és ujjgyakorlatok keletkezése és a zeneszerző zongoraművészi repertoárjának vizsgálata. Ezt követően a tanár Dohnányi tevékenységét mutatom be először általánosan, néhány tanítványának visszaemlékezései, interjúi alapján, majd a zeneszerző saját nyilatkozatait felhasználva. A harmadik rész technikai és zenei elemzést tartalmaz saját szempontjaim alapján.

⁸³ Dalos Anna: „Akik Schumann köpönyegéből bújtak ki. Magyar zene Hungaroton-felvételeken (2)” *Muzsika* 44/1 (2001. január). 28–30.

Összegzésképpen megállapítottam, hogy a *Legfontosabb ujjgyakorlatok* c. sorozat logikai elv alapján van felépítve azért, hogy a darabok a nem megszokott játékmódokat gyakoroltassák, gyakorlásuk által az ujjak még irányíthatóbbá válnak a zeneszerző eredeti koncepciója alapján. A *Napi ujjgyakorlatok* pedig az előadónak belmelegítésre használandó gyakorlatok, és a megszokott skálák és futamok mindenféle hangnemekben történő gyakoroltatása szokatlan a Dohnányi által javasolt számozással. Megállapításom szerint a *Tizenkét rövid etűd* a motorikus zongorajáték elkerülése, az áttetsző, tiszta és színgazdag, artikulált zongorajáték jegyében íródott. Könnyed és természetes zongorázási javaslattal, amely a zeneszerző koncepciója szerint segédlet Chopin és Liszt etűdjeinek tanulásához. A *Hat koncertetűd* pedig egyszerre tisztelgés a mitikus zongorista zeneszerző Liszt előtt, zeneszerzés és zongoratechnikai értelemben viszont a Schumann és Brahms féle zongorajátékmód követője. Dohnányi a koncertetűdökben egyedi módszerével a dal-kíséret apoteózisát teremtette meg.

Fontos megemlíteni – mivel a dolgozat nagy részét teszi ki az analízis –, hogy elsősorban az előadó szemszögéből elemeztem a darabokat. Igyekeztem a zenei történésekre rámutatni. Az ujjgyakorlatok esetében pedig a sémák céljainak feltárása volt a fő szempontom, valamint ezen motívumok és a valóságban történő megszólaltatás közötti kapcsolat kutatását tűztem ki célul. Megkíséreltem megérteni a zeneszerző szándékait, hogy hogyan közelítsen az előadó az egyes etűdök bemutatásához.

Úgy érzem, elemzéseimmel talán hozzájárulhatok ahhoz, hogy megértsük: Dohnányi etűdjei talán riasztó kottaképük ellenére rendkívül jól játszhatók, és a zongoraművészi kifejezés szempontjából mindenki előtt példaként állhatnak.

Bibliográfia

Caroll, Charles Michael: „Memories of Dohnányi” In: James A. Grymes (szerk.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi. Perspectives on Dohnányi as a Person*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2005). 233–241.

Dalos Anna: „Akik Schumann köpönyegéből bújtak ki. Magyar zene Hungaroton-felvételeken (2)” *Muzsika* 44/1 (2001. január). 28–30.

Dohnányi Ernő [–Zachár Ilona]: „Búcsú és üzenet” *Nemzetőr* (München, 1962). 18.

Dohnányi, Ernst: „Preface” In: *Daily Finger Exercises* (New York: Mills Music Inc. 1962).

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

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

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. III. rész: A bécsi évek (1901–1905).” In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005). 151–338.

Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek.” In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006-7*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006-7). 59–302.

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

Kárpáti János: „A Bartók-értés zsákutcai” <http://www.holmi.org/2007/08/karpati-janos-a-bartok-ertes-zsakutcai-jegyzetek-2> (utolsó megtekintés: 2019. január 14.)

Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők 17*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001).

Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken.” In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002). 161–190.

Kiszely-Papp Deborah: „»Emlékkönyvemből« Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I., 1944. január 30., vasárnap 18 órakor.” In: Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003). 29–45.

Korevaar, David: „Dohnányi’s Six Concert Etudes, Op. 28: Context and Content.” In: James A. Grymes (szerk.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi. Perspectives on Dohnányi as a Composer*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2005). 125–138.

Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–1919 és 1928–1944).” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv. 2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002). 55–66.

Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (1)” *Parlando* 46/4 (2004). 16–21.

Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (2). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel” *Parlando* 46/4 (2004). 21–25.

Kovács Ilona: „A Dohnányi-metodika (3). Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár” *Parlando* 47/1 (2005). 14–18.

Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005). 63–150.

Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944.” In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006-7*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006-7). 303–360.

Kovács Ilona: „A magyar zene követei Nagy-Britanniában. Dohnányiról, Kodályról, zenéről – Vásáry Tamás zongoraművésszel beszélget Kovács Ilona” *Parlando* 50/3 (2008). 36–42.

Kovács Ilona: *Alkotói folyamatok Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

Kovács Ilona: „Dohnányi tanár úr – Dohnányi Ernő születésének 135. évfordulójára” *Parlando* 46/4 (2012). 16–21.

Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei, 1949-1960*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

Kusz Veronika: „»... a zenepedagógusok elszörnyülködésére«. Dohnányi Ernő és a laprólolvasás” *Parlando* 54/5 (2012).

Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015).

Marczi Mariann: *Ligeti György zongoraetűdjei*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat).

Pintér Dávid: *Dohnányi Esz-dúr vonósnégyese (op. 15). Szerzői stílus, műfaji tradíció, interpretáció*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. (Kézirat).

Pryor, William Lee: „Dohnányi Ernő Tallahassee-ben. Személyes visszaemlékezés.” In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005). 15–32.

Smith, Catherine A.: „Dohnányi as a Teacher.” In *Perspectives on Ernst von Dohnányi* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2005). 243–252.

Szabó Ferenc János: „Liszt Ferenc ujjlenyomata” *Magyar Zene* 50/3 (2012. augusztus). 349–357.

Székely Júlia: „Bartók tanár úr.” In: *Kozmosz könyvek*. (Debrecen: Alföldi Nyomda, 1978). 31–32.

Thomán István: *A zongorázás technikája*. (kotta). (Budapest: Rozsnyai Károly, Első kiadás reprintje: Editio Musica Budapest, 1982).

Tusa Erzsébet: „Mestere Dohnányi Ernő és Dinu Lipatti volt... (Beszélgetés Siki Bélával)” *Parlando* 23 (1990). 18–23.

Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Nap Kiadó Bt., 2002).

Walker, Alan: *Liszt Ferenc III. Az utolsó évek 1861-1886*. Rácz Judit (ford.) (Budapest: Editio Musica Zeneműkiadó Kft.: 2006).

Zidaru, Lucian B.: *Dragos Tanasescu's Treaties of Pianistic Technique*. Doktori disszertáció, Louisiana State University, 2005. (Kézirat).

Függelék: Az elemzett Dohnányi kották kiadási adatai

Dohnányi Ernő: *Hat koncertetűd.* Kotta. (Budapest: Rózsavölgyi and Co., 1916). Első kiadás reprintje: Editio Musica Budapest, 1960.

Dohnányi Ernő: *Legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására.* Kotta. (Budapest: Zeneműkiadó, 1929). Az első kiadás reprintje: Editio Musica Budapest, 1957.

Dohnányi, Ernst: *Twelve short studies for advanced pianist.* Kotta. (New York, N. Y.: Associated Music Publishers, Inc. 1953).

Dohnányi, Ernst: *Daily Finger Exercises.* Kotta. (New York: Mills Music Inc. 1962).